



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

CARLOS EDUARDO DE OLIVEIRA WOYDA

NOVAS ARTICULAÇÕES DO POLÍTICO NAS ARTES DA CENA:
do teatro anfíbio ao ator-epistemólogo

SALVADOR
2024

CARLOS EDUARDO DE OLIVEIRA WOYDA

**NOVAS ARTICULAÇÕES DO POLÍTICO NAS ARTES DA CENA:
do teatro anfíbio ao ator-epistemólogo**

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor.

Orientador Prof. Dr.: Leandro Colling

SALVADOR
2024

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Woyda, Carlos Eduardo de Oliveira.
Novas articulações do político nas artes da cena: do teatro anfíbio ao ator-epistemólogo / Carlos Eduardo de Oliveira Woyda. – 2024.
197 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Colling.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2024.

1. Arte e sociedade. 2. Teatro e sociedade. 3. Teatro - História e crítica. 4. Teatro - Aspectos políticos. 5. Performance (Arte). 6. Resistência na arte. 7. ATeliê voadOR Teatro. I. Colling, Leandro. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 792.01
CDU - 792

Dedico aos que vieram antes.

Dedico aos que, durante a escrita desta tese, foram ser encantados em outro mundo:

Beth Carvalho, João Gilberto, Toni Morrison, Bibi Ferreira, Gugu Liberato, José Marciano, Marcelo Yuka, Caio Junqueira, Ricardo Boechat, Karl Lagerfeld, Domingos Oliveira, Agnès Varda, Caroline Bittencourt, Lúcio Mauro, Doris Day, Ruth de Souza, Fernanda Young, Roberto Leal, Mauricio Sherman, Jorge Fernando, Marie Fredriksson, Chadwick Boseman, Nicette Bruno, Chica Xavier, Flávio Migliaccio, Sean Connery, Eduardo Galvão, Moraes Moreira, Little Richard, Aldir Blanc, Vanusa, Antônio Bivar, Zuza Homem de Mello, Paulo Gustavo, Tarcísio Meira, Agnaldo Timóteo, Marília Mendonça, Nelson Sargento, Monarco, Genival Lacerda, Letieres Leite, Elza Soares, Jô Soares, Milton Gonçalves, Carlos Eduardo Moreira, Arnaldo Jabor, Maria Fernanda, Claudia Jimenez, Jorge da Cunha Lima, Marco Mattoli, Ilka Soares, Isaac Bardavid, Tony Bennett, Rita Lee, Tina Turner, Gloria Maria, Sinead O'Connor, Tony Bennett, Paulo Caruso, João Donato, Milan Kundera, D. Zulmira (minha vó), Aracy Balabanian, Léa Garcia, Mãe Bernardete, Zé Celso, Natércia Moreno, Harildo Deda, Osvaldo Rosa.

Dedico ao meu amor a arte, ao fazer teatral, ao Palco da vida, à ATeliê voadOR Teatro!

D. Cleonice, minha mãe: todo amor que houver nessa vida, tá.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Leandro Colling, orientador, pela disponibilidade, atenção, cuidado e nos caminhos no processo de estudos desta tese.

Ao Professor Djalma Thürler, companheiro de estrada e de vida, pelas dicas, pela disponibilidade, pelos livros, pela parceria.

Às Professoras Lígia Oliveira e Renata Pitombo, pelas trocas e generosidade na qualificação e pela honra em estarem presentes na Banca Examinadora.

À Professora Marilda Santana, que me acompanha desde minha chegada na Bahia, pela participação na Banca Examinadora do Mestrado e pela honra em estar presente na Banca Examinadora desta tese.

Ao Professor Paulo Garcia, que conhece meu trabalho nas artes, pela honra em estar presente na Banca Examinadora do Doutorado.

À FAPESB – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia –, pela cobertura parcial da pesquisa.

Ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) e ao Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gênero e Sexualidades, (NuCuS), ambos da UFBA, pelo apoio e parceria de sempre.

À ATeliê voadOR Teatro, companhia da qual faço parte, pelas oportunidades, pelos palcos, pelos parceiros e parceiras de vida.

Às amigas/irmãs e amigos/irmãos que pararam de me convidar para sair pra que eu pudesse terminar de escrever esta tese. E aos que me convidaram pro bar para ouvirem minhas lamúrias.

Ao presidente Lula. À Janja. À Margareth Menezes. À Maria Marighela.

RESUMO

Introdução: *Novas articulações do político nas artes da cena: do teatro anfíbio ao ator epistemólogo*, tese construída por agregação de artigos, – o que permite a leitura do material doutoral na ordem que desejar o leitor ou a leitora – examina a encenação contemporânea a partir de um duplo ponto de vista: primeiro, ligando-a às recentíssimas investigações sobre a vida teatral entre os anos de 2016 e 2022; segundo, considerando as transformações contemporâneas das artes do espetáculo, seu diálogo interdisciplinar com temas caros às Ciências Humanas e Sociais, frequentemente acompanhadas por avanços significativos na teoria teatral. **Metodologia:** Sendo uma tese interdisciplinar, nos apoiamos na ideia de *scavenger methodology* (Halberstam, 1998), uma metodologia *queer* que utiliza diferentes métodos para recolher e produzir informação ou, nas palavras de Rufino (2018), um “ebó epistemológico” que procura desaquendar a colonialidade (Thürler, 2023). Nesse sentido, nosso apelo a uma metodologia mista, que envolveu análise de obras, impressão subjetiva e descrição extensiva. Assim, produz um argumento formal (pode perturbar os entendimentos tradicionais da escrita e as noções normativas de prática e processo) e político (que tem em conta tanto o que escrevemos como a forma como escrevemos). **Resultados:** Um inventário de produções artísticas, entre elas, peças teatrais, poemas e performances que estão distribuídos em sete capítulos que devem ser percebidos através de um fio integrador, considerados como uma variação do mesmo tema: as artes da cena, entrelaçadas com o cenário político atual, desempenham um papel fundamental na construção de imaginários críticos e de oposição normativa. Em termos de conclusão, esse inventário de obras, ao descompartimentar os imaginários coloniais nas suas múltiplas formas e dimensões, traz para si a função de ser um espaço de produção de resistência e de ressignificação de novos imaginários críticos, sublinhando a importância das suas ecologias e práticas, o que significa, particularmente, repovoar o mundo com diferentes experiências de vida.

Palavras-chave: teatro anfíbio, ator-epistemólogo, peça-conferência, teatro político, performance, interdisciplinaridade.

RESUMEN

Introducción: *Novas articulações do político nas artes da cena: do teatro anfíbio ao ator epistemólogo*, tesis construida por agregación de artículos – lo que permite leer el material doctoral en el orden que desee el lector o la lectora – examina la puesta en escena contemporánea desde un doble punto de vista: en primer lugar, vinculándola a las muy recientes investigaciones sobre la vida teatral entre los años 2016 y 2022; en segundo lugar, considerando las transformaciones contemporáneas de las artes escénicas, su diálogo interdisciplinar con temas queridos por las Humanidades y las Ciencias Sociales, a menudo acompañadas de avances significativos en la teoría teatral. **Metodología:** Al tratarse de una tesis interdisciplinar, nos apoyamos en la idea de una metodología de la excavación (Halberstam, 1998), una metodología *queer* que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información, o en palabras de Rufino (2018), un *ebó epistemológico* que busca *desaquendar* la colonialidad (Thürler, 2023). En este sentido, nuestra apelación a una metodología mixta, que implicó el análisis de obras, la impresión subjetiva y la descripción extensiva, es tanto un argumento formal (puede trastocar las comprensiones tradicionales de la escritura y las nociones normativas de práctica y proceso) como político (que tiene en cuenta tanto lo que escribimos como la forma en que lo hacemos). **Resultados:** Un inventario de producciones artísticas, incluyendo obras de teatro, poemas y performances se distribuyen en siete capítulos que deben ser percibidos a través de un hilo integrador, considerado como una variación de un mismo tema: las artes de la escena, entrelazadas con el escenario político actual, juegan un papel fundamental en la construcción de imaginarios críticos y de oposición normativa. En conclusión, este inventario de obras, al descompartimentar los imaginarios coloniales en sus múltiples formas y dimensiones, cumple la función de ser un espacio para la producción de resistencia y la resignificación de nuevos imaginarios críticos, subrayando la importancia de sus ecologías y prácticas, lo que significa, en particular, repoblar el mundo con diferentes experiencias de vida.

Palabras clave: Teatro Anfíbio, Actor-epistemólogo, conferencia-parcial, teatro político, performance, interdisciplinariedad.

SUMÁRIO		
Apresentação	Três jeitos de começar e uma forma de não acabar	10
COMEÇO 1		
Capítulo 1	O excesso não deixa a poesia pousar: o teatro anfíbio e a dimensão política da arte	21
COMEÇO 2		
Capítulo 2	A arte como potência de si, peça-conferência e o ator-epistemólogo	62
Capítulo 3	O real, o teatro e a canjira política: o discurso provocado em <i>Stabat Mater</i>	80
Capítulo 4	<i>A ira do cordeiro</i> – uma encenação cuírbocla de desafio à masculinidade	99
Capítulo 5	Infiltrações da performance no teatro contemporâneo	118
COMEÇO 3		
Capítulo 6	<i>teatroestendido</i> e a revolta dos corpos em luta em <i>Escorpião</i>	147
UMA FORMA DE NÃO ACABAR		
Capítulo 7	<i>Maráia Quéri</i> e o futuro da cena contemporânea	160
Conclusão	<i>Discussão integradora</i> : a arte e a construção de imaginários críticos e de oposição normativa	174
	Referências Bibliográficas	178

APRESENTAÇÃO – Três jeitos de começar e uma forma de não acabar

Novas articulações do político nas artes da cena: do teatro anfíbio ao ator-epistemólogo examina a encenação contemporânea a partir de um duplo ponto de vista: primeiro, ligando-a às recentíssimas investigações sobre a vida teatral entre os anos de 2016 e 2022; segundo, considerando as transformações contemporâneas das artes do espetáculo, seu diálogo interdisciplinar com temas caros às Ciências Humanas e Sociais, frequentemente acompanhadas por avanços significativos na teoria teatral, que refletiram, por exemplo, no texto dramático, cuja publicação ganha “autonomia tão corpórea e performativa quando na cena” (Oliveira, 2019, p. 120), mas, também, nas práticas performativas de escritas de si, nos teatros digitais, no teatro documental, que conduziram uma redefinição da relação entre realidade e ficção.

Esses impactos questionam e transformam as técnicas do ator herdadas da tradição e levam-nos a repensá-las à luz dos processos criativos atuais encarando de forma diferente a questão da representação e da não-representação, a presença real ou fictícia do ator e a distância entre o intérprete e o ato, o que exige um maior envolvimento do espectador, convidando-o, também, a questionar a sua própria percepção.

Essa perspectiva alargada permite redefinir as especificidades do teatro realizado no interstício temporal sugerido e, em seguida, sublinhar as relações complicadas, mas também as convergências, entre o teatro que praticamos no interior da ATeliê voadOR Teatro como, por exemplo, o papel do ator-epistemólogo que, na tentativa de desconstrução da interpretação tradicional do texto, promove um repertório que pretende, em “seu duplo estatuto de pesquisa e invenção, de produção de saber e abertura ao não saber, de formação e deformação, de rigor e delírio” (Small, 2019), a encenação do pensamento. Podemos, portanto, nesta Tese, considerar o teatro contemporâneo como um campo em que, por diferentes vias, as ligações entre o ator e o pesquisador estão a ser exploradas e reinventadas.

Esta tese, ao optar pela agregação de artigos, modalidade que defenderemos e explicaremos mais adiante, pretende flagrar algumas características do teatro contemporâneo no período compreendido entre 2016 e 2022, curiosamente fechando com o tema com o qual inicia: a peça-conferência. Entre *Afinação I* (2016), de Georgette Fadel, e *Marília Quéri* (2022), de Romeu Costa, apresentamos, através da impressão subjetiva e da descrição extensiva, uma panorâmica de peças de teatro e performances a fim de contribuir para o

desenvolvimento de uma metodologia de leitura do teatro contemporâneo, livremente inspirada pela *scavenger methodology*, que seria, segundo Halberstam (1998), uma metodologia de escavação que, ao reconhecer que não é possível apreender numa só teoria todo o movimento do mundo contemporâneo, usa diferentes métodos para recolher e produzir informação, uma metodologia *queer* que “tenta combinar métodos que são frequentemente vistos como estando em desacordo uns com os outros, e recusa a compulsão acadêmica para a coerência disciplinar” (Halberstam, 1998, p. 13), o que se aproxima das características do paradigma emergente da ciência, pensado por Boaventura de Sousa Santos (2013).

Em *Um discurso sobre as ciências* (2013), Santos, através de quatro teses seguidas de justificativas, argumenta em favor da necessidade de qualquer trabalho acadêmico-científico se voltar para a construção de conhecimentos que leve em consideração quatro princípios fundamentais. O primeiro princípio afirma que todo o conhecimento científico é social e historicamente situado de onde o olhar do pesquisador não escapa, isto é, o conhecimento nasce da interpretação do pesquisador das interações que estabelece com sua realidade. O segundo princípio diz que o conhecimento é local e total, isto é, ao mesmo tempo em que o conhecimento é o resultado das interações localmente constituídas entre o pesquisador e seu mundo, devendo servir à localidade onde foi criado, é total porque integra os saberes provenientes da experiência de todos os seres com quem interage. O terceiro princípio trata do fato de que todo conhecimento é também autoconhecimento, ou seja, ao produzir sentido pela pesquisa, o pesquisador produz sentido para si mesmo em decorrência dos constantes reposicionamentos de si em relação ao mundo e aos outros seres. Por fim, o quarto e último princípio considera que todo conhecimento científico visa a se constituir em senso comum, o que significa que o conhecimento produzido cientificamente, resultado desse processo de interações, construções e reconstruções de sentidos, deve servir para a vida coletiva dos seres envolvidos na produção desse conhecimento.

Ao falar da produção de conhecimento enquanto processo de interações, é importante dizer, a partir do delineamento metodológico de Halberstam (1998) e Santos (2013) e das concepções de ciência que eles defendem, que a utilização de novas alternativas de pesquisa que utilizamos aqui, baseadas na abordagem da construção coletiva, ainda se articula com outras duas categorias. A primeira, de Luiz Rufino (2018) e a sua ideia de *ebó epistemológico*,

[...] que compreende todas as operações teórico/metodológicas que vem a produzir efeitos de encantamento nas esferas de saber, (...) um procedimento

que confere uma espécie de sobrevida àquilo que padece de desencantamento. O que se compreende aqui como efeito de abertura de caminhos, de positivação, está diretamente vinculado à ordem do encantamento como acúmulo de energia vital, força mobilizadora da pujança criativa e da vivacidade dos saberes (Rufino, 2018, p. 80).

A segunda, pensada por Thürler, e a sua concepção de ciência enquanto “desaquietação da colonialidade”. Para o autor,

A aquietação como possibilidade de existência e prática do sujeito se pretende um projeto contradisciplinar, antiessencialista, ‘de crítica ao discurso universitário, à construção dos objetos de saber e, sobretudo, à disciplina’ (Bourcier, 2022, p. 188), comprometido com a parcialidade, com o deboche e com o duplo sentido, com a palavra artilosa, ‘híbrida, intertextual, transemiótica, multi-midiática’ (Lopes, 2007, p. 30), ao invés de um conjunto de lógicas que almejam a difícil tarefa de organizar diferentes formas de conhecimento em ordens hierárquicas, baseadas em valores éticos, práticos e epistemológicos concorrentes. Muitos dos seus esforços atuais procuram mostrar o difícil, mas urgente trabalho da aquietação, o de procurar minar a lógica subjacente à metodologia baseada na racionalidade, estabilidade e coerência do método científico, expondo a sua qualidade performativa (Thürler, 2023, p. 76).

Assim, seguindo as pistas metodológicas de Halberstam (1998), Santos (2013), Rufino (2018) e Thürler (2023), produzimos, ao mesmo tempo, uma crítica ao discurso positivista universitário e uma forma criativa de (auto)conhecimento aquietaado.

Esta tese causa interesse porque, nos campos teóricos das Artes Cênicas, é notório um crescente interesse interdisciplinar por questões relacionadas a gênero e sexualidade e seus aspectos interseccionais (Akotirene, 2019; Mbandi, 2019), haja vista os diversos trabalhos acadêmicos, linhas e projetos de pesquisa em universidades públicas e privadas que tratam do tema. Esses interesses acadêmicos acompanham o aumento da produção dramatúrgica e de espetáculos sobre temas relativos às “caravelhas, racismo, heterocissexismo e cristianismo como modos de organização e produção de corpos na colônia que quer ser democrática” (Carvalho, 2023, p. 9), especialmente a partir de meados do século XX, *pari passu* ao desenvolvimento de novas abordagens teóricas e da movimentação da militância e, não por acaso, os diálogos e fricções que as teorias decoloniais, feministas e *queer* vêm estabelecendo diálogos com as Artes Cênicas, e vice-versa.

Assim, o interesse teórico, artístico e acadêmico interdisciplinar desta tese deve ser visto “como uma forma alternativa, complementar e inovadora de produzir novos saberes na área de Artes” (Capes, 2019, p. 10) que o NuCuS/ATeliê voadOR vem desenvolvendo em sua linha de pesquisa em Artes, Gêneros e Sexualidades, consonante que está com o documento de Área das Artes da Capes, para quem a interdisciplinaridade, inerente à Área, deve

funcionar como modo de renovação da riqueza do campo artístico, ampliando as fronteiras conceituais e fenomênicas das linguagens e apoiando novas formas de reflexão histórica, crítica, teórica ou poética/processual que, contudo, confirmem seu rigor acadêmico e científico (Ibidem).

O resultado desta tese, pode-se dizer, não se limita ao que se espera de uma tese tradicional. Na carona de Ambiel, Noronha e Carvalho (2018), foi pensada para ser publicada em etapas, em capítulos, em pílulas que, uma vez reunidas, podem contar “a história daquele estudo e seus respectivos achados” (Ambiel; Noronha; Carvalho, 2018, p. 01). Mas, também, é uma resposta – ou um contra-ataque – à crise de produtividade científica que abalou este Programa de Pós-Graduação na Avaliação Quadrienal referente aos anos 2014-2017. Nesse contra-ataque, fortemente influenciado pelo orientador desta tese, vislumbra-se, pois, nossa contribuição para o seu fortalecimento e a crença de que a publicação científica é o meio mais importante para a comunicação da ciência. Foi, então, problematizando a função da publicação científica para além do seu chamado produtivismo que nos dedicamos a pensar “que há mais prazeres entre o céu e a terra do que poderia imaginar qualquer manual de preenchimento do Lattes que, assim dizem, teria sido a maior ‘desomenagem’ a César Lattes” (Thürler, 2015, p. 12). E assim, de pouco em pouco, tendo que nos relacionar com editores, seus prazos e correções, fomos entendendo o percurso na Academia e, de alguma forma, colocando a tese para jogo, testando suas ideias e contribuições, porque, como já dizia a canção de Sérgio Sampaio, “se lugar de poesia é na calçada, lugar de samba-enredo é no asfalto”, o lugar do conhecimento é na rua, nas mãos das pessoas.

Se há muitas razões para se escrever um trabalho científico (exigências estabelecidas pelo empregador, pelas Agências de Fomento e/ou pela Capes, para o exercício de determinado cargo, qualificação profissional, o aumento da possibilidade de êxito em financiamento para uma pesquisa), o fato é que a publicação dos resultados de uma pesquisa é de importância crucial para uma carreira na área científica, do contrário, “quando os resultados de um estudo de pesquisa ou a documentação de um programa não são publicados, outros pesquisadores não poderão apreciar o valor das evidências geradas, porque não poderão vê-las, nem poderão construir sobre elas, e o conhecimento científico não poderá, de modo geral, crescer nem se desenvolver” (Asnake, 2015). Aliás, é o próprio Asnake que recupera uma frase do autor inglês Samuel Johnson, que poderia servir de estímulo a qualquer pesquisador: “a maior parte do tempo de um escritor é consumida em leitura para, de fato, escrever” (idem).

A produção de conteúdo que ora apresentamos como tese foi pensada de forma inovadora, desde o Exame de Qualificação, como um modo de “agregação de artigos científicos”, formato frequentemente utilizado nos campos da Ciência, Tecnologia e Medicina, nos quais as publicações são um indicador importante da qualidade da investigação.

A tese por artigo, também conhecida como *thèse par publication scientifique*, é mais popular nas chamadas Ciências duras do que nas Humanidades e Ciências Sociais, além de estar mais difundida no mundo anglo-saxônico e nos países nórdicos. Em síntese, é um formato em que estudantes reúnem uma série de artigos científicos que escreveram no decurso da sua investigação, em vez de escreverem um único documento de tese (monografia). Esses artigos geralmente foram publicados ou aprovados para publicação em revistas científicas, revistas por pares, mas, também, capítulos de livros ou qualquer outra forma de trabalho científico escrito preparado para publicação.

Como podemos notar, a construção de uma *thèse par publication scientifique* – uma alternativa possível à chamada tese clássica – se dá *in progress*, durante os seus anos de doutoramento, à medida em que for progredindo. Embora não tivesse sido planejada desde quando entramos no Programa, a publicação de textos escritos durante o processo de pesquisa e que orbitavam a ideia central da tese se tornou uma questão metodológica – e estética – importante, e o formato, mais adequado aos objetivos pessoais de investigação, porque requereram a realização de uma série de estudos preliminares a fim de, ao longo do tempo, construir um corpo de conhecimentos original. Essa tese não foi escrita para ficar arquivada nos repositórios das Universidades ou no rodapé da história ou apenas para o julgamento de uma banca, desculpem, afinal, ela já estava nas ruas, sendo lida pelos nossos pares.

Além disso, o envolvimento no processo de publicação de artigos trouxe uma série de vantagens, como conhecimento e familiaridade com o complexo processo de submissão de artigos, aprendizagem sobre as expectativas e padrões da publicação acadêmica, além de saber lidar com os editores de revistas, responder aos comentários dos revisores e, talvez, o mais importante: reforçar a sua identidade de investigação. A publicação *in progress* em revistas científicas sérias pode proporcionar aos doutorandos uma vantagem importante ao saber que a sua investigação está a atingir o público que partilha os seus interesses intelectuais. Para alguns doutorandos, submeter trabalhos para publicação dá uma sensação de progresso, o que pode ser gratificante e motivador. Ao criar momentos de conclusão ao longo do caminho, podemos passar para a etapa seguinte do projeto (pelo menos até os comentários

dos revisores chegarem e exigirem revisões). Esse modelo de divisão do projeto em partes distintas pode ser particularmente útil para os doutorandos que estão a trabalhar intensamente e depois, por alguma razão, passam por períodos sem poderem se concentrar na sua investigação.

Argumentamos, principalmente, que teses e dissertações constituem parte central dos resultados da investigação de uma instituição acadêmica, aumentam e ampliam a visibilidade e alcance, seja para a instituição, para o indivíduo e para a comunidade acadêmica, contudo, geralmente não recebem a mesma atenção que as pesquisas publicadas em revistas qualificadas ou mesmo em livros, chegando a parecer que as teses de doutoramento não sejam consideradas tão importantes como artigos de revistas. Para Chad (2020), uma das razões de tal desatenção para com as teses é que, diferentemente de artigos, elas não contribuem para a classificação da Universidade, não haveria sobre as dissertações e teses indicadores de classificação, embora ele reconheça que elas

[...] constituem excelentes fontes para áreas específicas de investigação; baseiam-se em investigação original; são frequentemente trabalhos acadêmicos multidisciplinares; normalmente testam e apresentam novas ideias e tendências atuais; podem conter dados e resultados abrangentes de experiências laboratoriais, trabalho de campo, inquéritos e estatísticas que são frequentemente a base de artigos de revistas - pormenores que os artigos de revistas muitas vezes não incluem; proporcionam um contexto valioso para aprender e estabelecer ligações com professores, instituições e colegas acadêmicos¹ (Chad, 2020, p. 3 – tradução nossa).

Não nos interessa, no momento, em desenvolver a discussão proposta por Chad, mas vale dizer que a modalidade de tese a partir da ideia de aglomeração de artigos tem sido cada vez mais comum em campos que anteriormente eram dominados pela monografia tradicional.

A Universidade Norueguesa de Ciência e Tecnologia (NTNU/NO) e a Escola de Doutorado de Ciências, Tecnologias e Engenharias (EDCTI) da Universidad de Granada (ES), em suas respectivas páginas na internet, confirmam essa informação, bem como, no Brasil, podemos notar no Regimento do Programa de Pós-Graduação em Economia (UFPA), que recentemente conquistou nota 5 na Avaliação da Capes, correspondente à última quadriênal. No referido Regimento, em seu artigo 51:

A Dissertação ou Tese será apresentada no modo tradicional ou no modo de agregação de artigos científicos, seguindo as normas técnicas definidas em

¹ No original – provide great sources for specific areas of research; are based on original research; are often multidisciplinary scholarly works; typically test and present new ideas and topical trends; may contain comprehensive data and results of lab experiments, fieldwork, surveys, and statistics that are often the basis of journal articles – details journal articles often don't include; provide valuable context for learning about and connecting with faculty, institutions, and fellow scholars (Chad, 2020, p. 03).

resolução específica da PROPESP e PPGECONOMIA, podendo, contudo, ser organizada de tal forma que o primeiro capítulo constitua uma parte introdutória, abordando de forma ampla o tema do trabalho, enquanto o segundo e os demais capítulos, sigam o formato próprio para publicação, tendo um capítulo final de conclusão.

§ 1º. Mesmo se constituída de diversos capítulos, na forma explicitada no *caput* deste Artigo, a Dissertação ou Tese como um todo deverá compor uma unidade logicamente concatenada.

§ 2º. A Dissertação ou Tese deverá ser redigida, preferencialmente, na língua portuguesa, e conter resumos em língua portuguesa e inglesa.

§ 3º. No caso de apresentação da Dissertação ou Tese com capítulos em formato de artigos, será exigida documentação comprobatória da submissão ou aceitação do artigo pela comissão editorial do periódico cuja cópia do documento deverá ser entregue na Secretaria do Programa no momento do depósito da Dissertação.

§ 4º. No caso da Dissertação em formato de artigos, o aluno deverá apresentar, no mínimo dois artigos submetidos a revistas qualificadas na área de economia; no caso de Tese, o aluno deverá submeter ao menos 3 artigos qualificados na área de economia (Regimento Do Programa De Pós-Graduação Em Economia – PPGE, s/d).

Os requisitos, diretrizes e regras dos regulamentos de doutoramento no que diz respeito a este tipo de tese ainda são difusos. Em França, por exemplo, as Escolas de Doutorado não têm os mesmos requisitos quanto ao conteúdo de uma tese por artigos e cada uma delas definirá as suas expectativas, mas está nítido que se deve incluir esclarecimentos sobre como os artigos publicados estão inter-relacionados. Para Christophe Cousi, da Université Toulouse – Jean Jaurès, a tese por artigo deve conter:

- uma introdução teórica substancial que exponha as questões a tratar na tese a defender (pelo menos trinta páginas);
- um mínimo de 3 artigos apresentados, incluindo 1 aceite numa revista qualificada relacionada com o tema (para informação da UPS, são necessários 2 artigos publicados);
- uma discussão geral-conclusão;

Se um dos artigos estiver numa língua estrangeira, deve ser anexado um resumo em francês de 10% do tamanho do artigo² (Cousi, s/d, s/p – tradução nossa).

Uma tese como esta em suas mãos, que é a conclusão de um doutoramento interdisciplinar na Linha de Cultura e Arte – é importante destacar – pode ter diversas intenções de acordo com as trajetórias que a conduziram. Pode ser a continuação lógica de uma pesquisa anterior marcada pela excelência acadêmica, pode ter a relação à inserção profissional do pesquisador-artista e, nesse caso, conseqüentemente, a entrada no mundo

² No original – une introduction théorique conséquente qui présente la problématique de la thèse défendue (une trentaine de pages minimum); – un minimum de 3 articles soumis, dont 1 accepté dans une revue qualifiante relative au sujet (pour information à l'UPS, exigence de 2 articles publiés); – une discussion générale-conclusion; Si un des articles est en langue étrangère, 1 résumé en français de 10 % de la taille de l'article devra être joint (Cousi, s/d, s/p).

acadêmico não é a única perspectiva profissional prevista. Na encruzilhada entre uma e outra perspectiva relacional, esta tese foi escrita em quatro anos, mas tecida no interior da ATeliê voadOR Teatro, que tem se destacado no cenário de teatro de grupo no Brasil e na América Latina nos últimos vinte anos.

Temos entendido que há várias formas de estruturar uma tese por agregação de artigos, uma vez que os manuscritos, publicados como peças isoladas, só transmitem uma parte da sua investigação. A estrutura desta tese, ao longo de seu processo, não procurou se estabelecer de uma forma sistemática, linear ou rígida, nem seus artigos organizados por ordem de publicação. Em sua tessitura, seguindo as recomendações de Cousi³, tentamos encontrar sua coerência em seções narrativas, outros parágrafos ou até capítulos, que explicam e ampliam as circunstâncias que associam os artigos no contexto da tese, com o objetivo de encontrar um fio condutor, o que, esperamos, facilite a ligação, compreensão e leitura dos diferentes artigos publicados.

Mas o leitor/a leitora pode ficar livre, seus capítulos também podem ser lidos de maneira isolada, sem ordem pré-definida, sem prejuízos de coesão, porém, com uma advertência: esta tese deve ser encarada como aqui foi construída, um conjunto coerente de textos numa tentativa mais genuína de composição performativa que reafirma o papel crucial que a arte desempenha na construção de imaginários críticos e de oposição normativa. Não se trata, de forma alguma, de uma simples justaposição de pesquisas díspares ou uma série de estudos vagamente relacionados. O que se pretende, enfim, é uma contribuição original para o conhecimento científico interdisciplinar em Artes, como é o caso de uma tese dita clássica.

Esta tese apresenta, então, o desenvolvimento de um projeto de investigação articulado em torno de várias experiências artísticas e teóricas, realizadas entre 2016 e 2022.

O ***Comeco 1***, *O excesso não deixa a poesia pousar: o teatro anfíbio e a dimensão política da arte*, pretende refletir, em sua primeira seção, sobre as relações entre arte, sociedade e política para, depois, pensar práticas laboratoriais da ATeliê voadOR, a partir da análise de três de seus espetáculos solos, a Trilogia em solos menores, composta por: (i) *Três Cigarros & A Última Lasanha*, (ii) *O outro lado de todas as coisas* e (iii) *Uma mulher impossível* e como eles desempenham a função crítica de abranger, assim como de remodelar,

³ Cousi sugere dois trabalhos, não à toa de Programas de Pós-Graduação Interdisciplinares, como referência de dissertação e tese por artigo: CAROLL, Steven P. **Approche basée sur le risque pour la conception et la gestion de l'implantation d'un système de traitement des eaux usées sur site**. Faculty of Built Environment and Engineering de Brisbane/Australie, 2005 e FALK, Hanna. **There is no escape from getting old - Older persons' experiences of environmental change in residential care**. I' Institute of Health and Care Sciences, Université de Gothenburg/Suède, 2010.

as dinâmicas de configuração de uma sociedade mais justa e democrática no Brasil a partir da primeira década do século XXI. Uma terceira seção, em uma espécie de *looping*, volta às discussões da primeira, sobre arte, sociedade e política a partir da produção poética do poeta baiano de Alex Simões para explicitar o seu compromisso social através da arte, mas, concebida como um instrumento para além da agitação cultural, funcional apenas à militância política. Alex Simões um homem gay, cis e negro que não renuncia aos recursos estéticos nas suas poesias, não renuncia à sua formação em letras, de recursos estilísticos, como versos decassílabos, por exemplo. No entanto, esse rigor literário do poeta vai em direção à sociedade, mexer com ela, provocar reflexões sobre as normas da sociedade. Ele é um exemplo de que o rigor estético não interfere na sua atuação política, ele faz política com poesia, ele faz “fexação em rimas ricas”.

De forma resumida, nossa contribuição nesse capítulo vai em duas direções que chegam no mesmo destino. Por uma, o *Teatro Anfíbio* – conceito criado por nós em 2014 com o artigo “Por um teatro anfíbio”, publicado no livro “Ator-Rede e além, no Brasil... As teorias que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá?”, da UEPB; por outra direção, as *ação estético-política*. Embora distintos, tem um mesmo ponto de chegada, ambos envidam esforços para fazer o Brasil colonial dar errado.

No **Começo 2** destacamos, no segundo capítulo, as razões que estimularam nossa aproximação, junto aos investigadores da ATeliê voadOR Teatro, de um fenômeno da cena teatral contemporânea denominado “peça-conferência” e sobre a existência do que passamos a chamar de “ator-epistemólogo”, que é o agenciador/encenador do pensamento, das ideias críticas e, também, dos elementos da cena. Esse ator tem protagonismo em todas as etapas de construção da obra/do espetáculo, às vezes desempenhando vários papéis além de ator. Ele se vale de vários autores e autoras, temas e problemas da filosofia, da sociologia, da política, da sociedade normativa em si. Nesse capítulo elencamos alguns exemplos de espetáculos que, ao se autointitulam – em suas peças de divulgação, nos programas – como peça-conferência, adotam elementos característicos dessa estética.

O Capítulo 3 se debruça sobre o mais reconhecido de todos os espetáculos que analisamos, *Stabat Mater* de Janaína Leite. Esse espetáculo nos despertou muitas sensações sobre o trabalho da atriz. Leite dava um passo a mais e levava ao palco, ao lado de sua mãe, cenas de sexo explícito. E isso nos colocou muito atentos com a disposição daquela atriz, um traço que ainda não tinha aparecido nas outras peças-conferências analisadas. Sua peça diferia do que a gente tinha organizado e sistematizado como peça-conferência. Não era um

solo porque tinha um outro ator, além de sua mãe. Tinham vários elementos em cena que escapavam ao universo semântico da peça-conferência e, especialmente, a atriz fazia sexo explícito, real. Após toda a discussão deste capítulo a gente concluiu que *Stabat Mater* não seria uma peça-conferência, como quisemos fazer entender no capítulo 2. Em nossa visão – e é essa a nossa contribuição teórica – *Stabat Mater* seria uma *outrabiografia*, porque o palco não é o lugar mais adequado para se falar a verdade, a biografia, em cena, pode ter elementos ficcionais, afinal, concordando com Romagnolli (2020), o palco não é lugar de autenticidade, da verdade, a não ser que seja uma verdade cínica.

Além disso, esse espetáculo faz parte de um conjunto de peças que intitulamos de “canjira política”, citando Rufino (2018), que seriam peças que operam uma estética da encruzilhada, amarrações interdisciplinares, chamando a atenção para novos tipos de **po-éticas**, citando Paulo César García (2019, p. 91), uma ética de escritas potentes, interdisciplinares, que pautam um problema social que deve ser desprogramado por lentes de desaprendizagens.

No capítulo 4 tratamos do primeiro experimento prático, baseado nas características de uma peça-conferência e naquilo que nos chamou atenção na peça de Janaína Leite. E assim, descrevemos em detalhes em *A ira do cordeiro – dramaturgia cuirbocla e fissuras à masculinidade*, como foi o processo de construção do espetáculo, com texto e direção de Djalma Thürler, entre final de 2019 e início de 2020. Em síntese, a pesquisa fez provar que o ator-epistemólogo não daria conta de algumas “infiltrações contemporâneas”, já trazidas por *Stabat Mater*, questão que discutimos no quinto capítulo a partir das experiências performáticas do performer espanhol Abel Azcona.

Finalizando o **Começo 2** com o capítulo 5, pensamos que o trabalho de Azcona poderia oferecer alguma contribuição ao teatro contemporâneo. Azcona coloca o próprio corpo como um experimento, uma arma, uma ferramenta de extrema densidade política. E suas performances são sempre uma denúncia aos abusos e injustiças cometidas pelas instâncias do poder político, econômico, religioso, cultural, sobre as mulheres, crianças, pobres, imigrantes, minorias raciais e LGBTQ+ e como elemento de ruptura com a colonialidade.

O sexto capítulo da tese, o **Começo 3**, envolve o processo de ensaios e a encenação da peça *Escorpião*, definido nesta tese como um exemplo de *teatroestendido*, uma corruptela do conceito de dramaturgia em campo expandido (Krauss, 1981). Suas principais características são: a presença do espectador ativo, emancipado; a teatralidade, que desestabiliza e excita a

percepção criativa do público. E isso, Escorpião, faz muito bem, modéstia a parte, ao incluir as artes visuais na cena.

O capítulo 7 está localizado na última seção – *Uma forma de não acabar* – e se debruça sobre *Maráia Quéri*, peça teatral com dramaturgia de Raquel S., que é a base para o espetáculo estreado em 2022 no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa (PT), interpretado e dirigido pelo ator aveirense Romeu Costa. Nosso objetivo é destacar elementos da encenação que justifiquem sua classificação como uma peça-conferência e, ainda enquanto peça-conferência, sua implicação com as questões de gênero e sexualidade sob a ótica da temporalidade *queer*.

E, por fim, propomos uma discussão integradora sobre as impressões do teatro contemporâneo dispostas nesta tese, as novas articulações entre a política e as artes da cena entre os anos de 2016 e 2022, que não pretendem, de modo algum, compor uma explicação do nosso tempo. Mas contêm os elementos primários de um esboço ou de um ensaio de interpretação dessa época, reflexões históricas/teóricas sobre os diferentes processos de politização da arte, suas particularidades de acordo com os contextos, os legados e genealogias do teatro político: o “teatro anfíbio” e o ativismo (ou “arte ativista”, ou “ativismo artístico”) e as inflexões que esses processos podem adotar, tais como as imbricações entre a ciência e as artes, traduzidas na concepção do ator-epistemólogo; as apostas em empreendimentos coletivos e colaborativos, como a ATeliê voadOR que, ao longo de 22 anos, aposta que a política não é um domínio reservado a especialistas e vem criando um teatro de “dissensão”, que desafia o *status quo*, questiona o que é considerado normal, a autoridade e desafia as normas estabelecidas, os cruzamentos entre ficção e o testemunho em gêneros híbridos como a *outrabiografia*; o *teatroestendido*, como uma nova forma de entender os espaços de intercâmbio entre diversas práticas artísticas ou/e com mídias tecnológicas ou digitais; “as canjiras políticas”; a “estética cuirbocla” e, finalmente, a imbricação entre arte, política e estética, que nos autoriza a pensar na dimensão política da subjetivação da arte, como quisemos fazer crer com a análise da peça *Maráia Quéri* (Capítulo 7).

COMEÇO 1 – CAPÍTULO 1

O excesso não deixa a poesia pousar: o teatro anfíbio e a dimensão política da arte

O Brasil e outros países ibero-americanos dos anos 2000 assistiram, influenciados por uma convivência cada vez mais próxima com o conhecimento do Sul, com livros e artigos traduzidos, com o surgimento de práticas ativistas e, em geral, com um interesse pela realidade em todas as suas manifestações, ao surgimento de formas teatrais baseadas na renovação da escrita dramática e das práticas cênicas, levando artistas, realizadores e pesquisadores a repensar, mais uma vez, as complexas ligações entre texto e palco, dentro de um vasto e complexo território artístico em que existe uma tensão permanente entre realidade e ficção, passado e presente, indivíduo e comunidade, íntimo e político, textual e ritual.

Em torno de questões de identidade e comunidade, por exemplos, vozes estão sendo levantadas para denunciar, notadamente, a discriminação de gênero e etnia. O fenômeno *Black Lives Matter* deu, assim, origem, nos Estados Unidos, ao movimento *We See You, White American Theater* (WSYWAT), que tenta propor alternativas antirracistas à indústria teatral americana. Para eles, negros, indígenas e povos de cor (*Black, Indigenous, and People Of Color* – BIPOC), o “antirracismo deve tornar-se um valor central obrigatório, bem orçamentado e explícito, com práticas intervencionistas implementadas de forma universal e consistente para dismantelar a supremacia branca em todas as instituições e no projeto de fluxo de trabalho”⁴ (BIPOC, 2020, s/p – tradução nossa).

Em Paris, em 2018, ocorreu a controvérsia em torno do espetáculo *Kanata*, de Robert Lepage, que deveria retratar a história do povo indígena sem um ator indígena no palco. Segundo Marianne Ackerman (2018), a polêmica sobre a peça começou no verão de 2017, com uma carta aberta no jornal *Le Devoir*, assinada por artistas indígenas que criticavam a ausência de artistas das *first nations* em um trabalho focado em sua história. Depois disso, parceiros financeiros importantes se retiraram e planos para a turnê internacional foram cancelados. Os movimentos *#MeToo*, *#NiUnaMenos* e os muitos *pañuelazos*, intervenções urbanas e outras formas de protesto cívico na linha do coletivo chileno LASTESIS⁵ (*Un*

⁴ No original – antiracism must become a mandatory, well-budgeted, and explicit core value, with interventionist practices implemented universally and consistently to dismantle white supremacy throughout institutions and project workflow (BIPOC, 2020, s/p).

⁵ LASTESIS foi criado por Sibila Sotomayor, Dafne Valdés, ambas atrizes e professoras, Paula Cometa, diretora de arte, e Lea Cáceres, estilista e figurinista no ano de 2018 em Valparaíso, Chile.

violador en tu camino) deram um novo impulso ao cruzamento entre estética e política, suas conjunções e desvios, a partir dos quais se pode pensar a cultura e as sociedades contemporâneas.

Para Paulo Garrido Castellano e Paulo Raposo (2019), “ao longo das últimas décadas consolidou-se um interesse particular por formas artísticas que tentavam ir além da expressão ou representação de conteúdos e temas políticos para pensar em intervir de forma concreta e directa na sociedade” (Castellano; Raposo, 2019, p. 8). Rimas Tuminas, diretor artístico do Teatro Vakhtangov, argumenta que o teatro político “simplesmente não existe. Absolutamente não. Ele surge de algo que se chama teatro político, social, intelectual, proletário, são todas as definições que nasceram fora das entranhas do próprio teatro” (Shestakova, 2012). Essas declarações nos levam ao entendimento que, ao falar como o político é incorporado nas práticas artísticas e nos contextos circundantes, nas decisões de especialistas, nos gestos curatoriais, nos textos críticos, não estamos a falar de um gênero unidimensional, mas carregado de contradições:

O sentido dado à noção de ‘teatro político’ nesta primeira linha de pensamento pode, em última análise, ser abordado através das várias expressões que a clarificam, matizam ou mesmo corrigem. Algumas destas noções referem-se à função do teatro e ao seu modo de ação (‘teatro agitação-propaganda’, ‘teatro militante’, ‘teatro de intervenção’), outras dirigem-se ao público (‘teatro popular’ no sentido de que é feito por e para as classes trabalhadoras), outras ainda se centram sobretudo nas formas estéticas implicadas pela nova função do teatro (‘teatro documental’)⁶ (Kim, 2007, p. 16-17 – tradução nossa).

Por traz da obviedade da fórmula ‘todo o teatro é político’, emerge uma realidade complexa, ambivalente e conflituosa⁷: embora possa ajudar a consolidar e legitimar o regime de poder em vigor (enquanto, inicialmente, era um instrumento da democracia ateniense, na Idade Média tornou-se um instrumento de regulação social, por exemplo), constitui, também, um espaço de liberdade e protesto, tanto em situações autoritárias como democráticas.

Gostamos de pensar a partir da ideia trazida por Pol Pelletier, no prefácio do seu *La Robe blanche* (Pelletier, 2015) – o seu trabalho que mais combina, perfeitamente, arte e política – quando ela diz que “cada artista está situada em relação ao poder, quer o conheça ou

⁶ No original – L’acception que prend dans cette première lignée la notion de “théâtre politique” peut en définitive être approchée par le biais des différentes expressions qui viennent la préciser, la nuancer voire la corriger. Certaines de ces notions renvoient à la fonction du théâtre et à son mode d’action (“théâtre d’agit-prop”, “théâtre militant”, “théâtre d’intervention”), d’autres visent le public (“théâtre populaire” au sens où il serait fait par et pour les classes populaires), d’autres encore ciblent prioritairement les formes esthétiques qu’implique la nouvelle fonction du théâtre (“théâtre documentaire”).

⁷ O título do livro de Olivier Neveux, “Contre le théâtre politique”, não deixa de ser uma surpresa, sobretudo para aqueles que leram suas obras anteriores, incluindo “Théâtre en luttés” e “Politiques du spectateur”, contudo, ironicamente, continua suas reflexões condenando não tanto o teatro político e os seus falsos sinônimos, mas o uso repetido da expressão “todo teatro é político”, que a esvazia de toda a substância.

não, na forma como apresenta o seu mundo”⁸. É devido ao campo altamente dinâmico e diferenciado, bem como à diversidade de atores e atrizes que compõem o campo teatral e, também, à diversidade de suas concepções de teatro, arte, cultura e política, que a qualidade política do teatro, deve ser historicizada e contextualizada a fim de ser compreendida.

A fim de pensar nas diferentes vozes/vias que são teorizadas e praticadas atualmente, é importante evitar uma abordagem teleológica, baseada num único ideal de ‘teatro político’ e escapar da armadilha de opor um teatro político a um teatro que não é político ou a um teatro político de forma diferente, para eludir que a investigação não duplique hierarquias de reconhecimento e legitimidade institucional que atualmente classificam essas diferentes concepções no campo do teatro.

Portanto, entre os diferentes significados que a expressão incerta ‘teatro político’ poder gerar, em um primeiro movimento tático, vamos combinar diferentes tipos de análise – literária, teatral, sociológica, política – para produzir um texto interdisciplinar na encruzilhada do teatro com as ciências humanas, ao nos debruçarmos sobre o conceito de teatro anfíbio⁹, termo emprestado da literatura de Silviano Santiago que permite-nos fazer justiça à pluralidade de modos de produção do teatro político contemporâneo.

Em dezembro de 2021, durante o Festival Niterói em cena, ocorrido na cidade de Niterói (RJ), fomos convidados a comentar criticamente catorze esquetes ou cenas curtas. Esquetes, quase sempre, são cenas curtas baseadas em textos que possam ser encenados em vários espaços, com meios técnicos simples e que colocam os atores no centro da peça, em estreita relação ou mesmo proximidade com o público. Ao final de três noites de apresentações, constatamos que o discurso dominante daquelas cenas era sustentado pelo mito contemporâneo da chamada *social turn*, um teatro esquematicamente ético de questionamento político e intervenção social, porta-voz de um certo número de reflexões e demandas que vieram à tona nos últimos tempos e tão apreciado na atualidade pelas instituições, afinal,

[...] o que está fora de qualquer dúvida é o facto de hoje em dia o âmbito da arte socialmente comprometida ter deixado de ser um espaço marginal dentro do panorama das artes contemporâneas para ser adoptado por museus e pela academia como parte de sua linguagem de comunicação com a sociedade (Castellano; Raposo, 2019, p. 10).

“Arte socialmente comprometida, arte colaborativa, arte participativa, arte relacional, arte contextual ou novo gênero de arte pública” (idem, p. 9), teatro documental, épico,

⁸ No original – Tout art est politique. Tout artiste se situe par rapport au pouvoir, qu’il-elle le sache ou non, dans sa façon de présenter son monde.

⁹ A primeira vez que a ATeliê voadOR utilizou a expressão “teatro anfíbio” foi em 2014. De certo modo esse texto é uma dívida de aprofundamento sobre essa categoria.

participativo, ativismo artístico, ativismo, a estética que dominou, inegavelmente, o palco do festival em Niterói foi ideia de que arte e cultura são os últimos baluartes contra a barbárie.

Em todos os casos, esse teatro é ordenado por consenso e, em suas condições atuais, está empenhado em um *trop de réalisme*, para utilizar a expressão de Annie Le Brun (2018), um realismo febril, “muitos objetos, muitas imagens, muitos sinais que se neutralizam uns aos outros em uma massa de insignificância [...]”¹⁰ (Brun, 2018, p. 9 – tradução nossa), que se contenta em observar o que é e em adaptá-lo numa forma mecânica de pensar a sociedade, reduzindo-o a uma função social reparadora, de luta sobre a dominação e a colonização das nossas sociedades, contra as hierarquias solidificadas do mundo social que satura a informação e abafa todas as possibilidades críticas. Um teatro que, em seus arranjos “estéticos-políticos”, compreende a arte como um projeto para transformar o sistema (Vergueiro, 2015) e propõe uma apreensão imediata e facilitada da realidade, que estranhamente incita os espectadores a tornarem-se “participantes” nas experiências que lhes são oferecidas, quase sempre tratadas em nível sociológico e político e não em nível estético.

As formas dominantes prevalentes das cenas do referido Festival caminharam neste diapasão, no da dissolução do teatro em pedagogia limitando-se, quase sempre, à concepção funcionalista da arte, à instrumentalização da representação teatral ao seu valor de relato, sendo o teatro documental reduzido a um teatro documentado, sob o risco de estereotipagem, de uma convulsão sócio estética, um impasse sobre os meios específicos do palco, os meios expressivos e procedimentais da encenação. Para Longoni (2010) trata-se de “producciones y [las] acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición y de incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (Longoni, 2010, p. 1).

Longe das origens do teatro político em Erwin Piscator¹¹, cuja prática introduziu uma série de mudanças dramáticas em relação a modelos históricos, particularmente no que diz respeito à natureza e ao lugar do “documento”¹², acabamos por assistir uma *culture sparadrap*, conceito que, nas palavras de Jeudy (2000), descreveria a tendência em apoiar operações culturais cujo objetivo é curar a fratura social, marcadas por um realismo pobre,

¹⁰ No original - *trop d'objets, trop d'images, trop de signes se neutralisant en une masse d'insignifiance*.

¹¹ Em 1929, no contexto da efervescência revolucionária marxista, Erwin Piscator publicou “The Political Theatre”, única obra teórica que se refere explicitamente no seu título à noção de ‘teatro político’. Nele, Piscator refere-se ao ‘teatro proletário’, ‘teatro de propaganda’, que não se concentra na arte, mas na ação política, o que não implica uma ausência de interesse pelas questões estéticas, uma vez que a relação entre arte e política é ela própria pensada de uma forma já estética.

¹² Com Piscator a fábula ficcional foi substituída pela investigação, recolha e edição de documentos de arquivo que eram dispostos de forma a desafiar a ideologia dominante a favor da “verdade” dos processos históricos.

estritamente figurativo e incapaz de rever criticamente os meios e lugares comuns que utilizam. Um conjunto complexo de questões e tensões como raça, gênero e sexualidade são, então, confrontadas em suas múltiplas facetas sócio-históricas e políticas. De acordo com esse ponto de vista, a dimensão subversiva da criação artística, quando submissa aos fins sociais reparadores, perde a importância que lhe é atribuída, aliás, uma vocação a serviço da política que os poderes públicos lhe atribuem cada vez mais abertamente e que um exame das políticas culturais atuais não contradiria isto.

A intersecção entre arte e política no teatro anfíbio afasta-se da ideia mais convencional de arte política porque não assume o político como adjetivo da arte, no sentido de um traço que caracteriza um certo tipo de teatro em que a estética geralmente aparece subordinada a certos programas de intervenção política. Ao contrário, sua proposta é pensar nos vínculos entre arte e política como necessariamente conflituosos, complexos, com fortes tensões e transbordamentos. O teatro anfíbio, para além de tomar nota ou partido das batalhas do seu tempo e se posicionar à esquerda (Thürler, 2019) – um teatro que não tomar partido equivale a ficar do lado do mais forte, opressor da sociedade –, não subordina a experiência estética à expressão de um objetivo social e político de integração, rejeita a mera concepção instrumental de tentar refrear os dramas sociais a todo custo, quase sempre destacando o lado da “espetacularização” das intervenções políticas, utilizando expressão de Chiara Bottici (2014), reduzindo os debates à sua expressão mais simples, “uma linguagem quase exclusivamente ética e ideológica e claramente hipervalorizada” (Castellano; Raposo, 2019, p. 10).

Esse teatro, ou essas “ações estético-políticas”, em grande medida, numa confusão entre “pedagogia” e “política”, dizem sobre política apenas o que já sabemos sobre ela, observam a política da mesma forma que aqueles que assistem a manifestações a partir dos palanques, uma espécie de profissional da política. Aqui, face ao mundo, às suas crises e ao seu futuro, é inventado um teatro que reage, denuncia, explica, ilustra, propõe: esse teatro é político, no entanto, nem o teatro nem a política são levados suficientemente a sério.

A noção de uma “estética política” ou de uma “ação estético-política” já foi discutida em alguns textos e ocasiões, entre outras pelos textos produzidos por Szaniecki (2014), pelo Coletivo 28 de maio (2017), pelo de Aldo Victorio Filho, Rodrigo Guéron e Jonatas Martin Puga (2016), pelo de Daniela Favaro Garrossini, Luiz Filipe Barcelos Macêdo e Ana Carolina Kalume Maranhão, sobre a intervenção “Rebatismo da Ponte Costa e Silva”, em Brasília e

pela Mesa Redonda “Corpos dissidentes e imaginação estéticopolítica”, do VI Simpósio Lavits, ocorrida em Salvador em 2019, para citar alguns exemplos.

Victorio Filho, Guéron e Puga (2016), a partir de uma “caixa de ferramentas teóricas” aproximam a ação estético-política de uma intervenção artística ou ainda falam em resistências estético-políticas e relacionam a constituição estética da política e o efeito inexoravelmente político da arte ao analisarem o caso dos manifestantes que “entraram na Câmara dos Vereadores [do Rio de Janeiro] e interviram numa pintura, desenhando chifres na cabeça do Coronel Antonio Moreira César, retratado pelo pintor italiano Gustavo Dell’Ara”¹³ (Filho; Guéron; Puga, 2016, p. 379-380).

Garrossini, Macêdo e Maranhão (2016) falam da intervenção realizada pelo coletivo Transverso, de Brasília, a partir do paradoxo batismo da ponte-monumento projetada por Oscar Niemeyer e inaugurada em 1973 que, ao invés de ser chamada de Ponte Monumental de Brasília, como desejava o arquiteto, foi batizada em homenagem ao marechal Arthur da Costa e Silva, que não ocupava mais a presidência da República. A intervenção, que ficou conhecida como o “Rebatismo da Ponte Costa e Silva”, tratava de

[...] uma simples cartolina fixada em uma das placas de acesso à ponte símbolo de Brasília modificava o “Costa” do marechal por “Bezerra”, em referência ao sambista boêmio pernambucano “Bezerra da Silva”. Bezerra ficou popularmente conhecido por representar o samba e a malandragem dos morros cariocas. Dois extremos se invertiam na ação, indo do símbolo da repressão ao símbolo da cultura popular e transgressora (Garrossini; Macêdo; Maranhão, 2016, p. 229).

Nesse caminho de compreensão, Icaro Andrade, na matéria “A boiada da B3: uma análise estético-política”, embora não desenvolva sua compreensão sobre a expressão “estético-política”, faz eco com os exemplos anteriores ao falar da intervenção realizada pelos grupos Juventude Fogo no Pavio e Movimento Raiz da Liberdade junto à réplica *kitsch* do touro de Wall Street, no centro financeiro da cidade de São Paulo. O protesto, muito divulgado na mídia televisiva e impressa estampava um cartaz com o dizer “FOME” no corpo do touro.

Para Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel, que formam o Coletivo 28 de maio,

[...] uma ação estético-política é uma tomada de posição diante da arte contemporânea, tal qual estamos fazendo hoje. É (...), antes de tudo anticapitalista, ou seja, é uma ação contra o mercado de artes, uma contra-arte. Então estamos nos inserindo em pleno debate com o sistema de artes. Nós não estamos ignorando o sistema de artes. Não estamos ignorando a

¹³ O Coronel Moreira César, que era conhecido como Coronel Corta-Gargantas, durante muitos anos foi nome de rua na cidade de Niterói, no Rio de Janeiro. Em 13 de maio de 2021, foi aprovada pela Câmara Municipal de Niterói a troca do nome da Rua Coronel Moreira César, em Icaraí, para Rua Ator Paulo Gustavo.

história da arte, as teorias da arte, uma filosofia da arte, ou uma estética, quaisquer que sejam elas. Nós estamos provocando um debate a partir das questões hoje que se colocam na urgência da nossa atualidade. Que urgência ou urgências seriam essas? Não importa mais se somos ou não artistas, ou se isto é arte ou não? Mas quais as redes construídas, as zonas de risco e os efeitos quaisquer que são possíveis de causar e de nos afetar: nós, os outros e toda uma comunidade por vir (COLETIVO 28 DE MAIO, 2017, p. 193 – grifo nosso).

E concluem, afirmando em caixa alta que “TODA E QUALQUER PESSOA É CAPAZ DE FAZER UMA AÇÃO ESTÉTICO-POLÍTICA” (idem), ou seja, a ação estético-política, na compreensão dos autores, abre caminho para criações não ortodoxas e autodidatas no campo artístico, “que adota[m] mais a forma de um processo de troca de ideias e experiências em vez de propor-se enquanto objeto ou obra” (Castellano; Raposo, 2019, p. 8), aproximando do que Danner (2020) pensou quando alcunhou a expressão “ficções estético-políticas vivas”, que seriam quando as identidades fora das classificações binárias de gênero, que gozam de menor representação cultural,

[...] por meio do corpo, do sexo, do gênero, da cor, dos trejeitos, das formas de ser, estar, amar e de resistir, implodem a submissão da cultura, da política, da linguagem e da história a uma caricatura de biologia e às fantasmagorias essencialistas e naturalizadas em torno à etnicidade, à racialidade, à sexualidade e ao gênero (Danner, 2020, p. 95).

A ação estético-política, ao renunciar ou se afastar dos “projetos de linguagem propriamente artística ou estética” (Castellano; Raposo, 2019, p. 10), se asfixia do presente em uma cena de reação rápida – ontem no jornal, hoje na cena – e, em seu desejo de capturar a realidade, transforma a lógica de sua cena numa rotunda, quando poderia ser uma encruzilhada.

Por outro lado, o teatro anfíbio não é apenas um projeto político dentro da arte, ou seja, um projeto político que usa a arte como ferramenta. Antes, ele é político – desde que, no entanto, a relação entre os dois termos, teatro e política, não seja tão embaraçosa, conflituosa, perturbada e desequilibrada, como habitualmente é – de outra maneira, para além do clima dos anos 60, quando tudo era político. Demonstra preocupações e exigências estéticas e se interessa em trabalhar no que o teatro e a política podem produzir um para o outro, “ressituando-os”, redefinindo-os e, para tanto, se abre para outras possibilidades de alianças. Não se interessa pelo imperativo político da prática e produção teatral, frequentemente limitada a exortações muito gerais e consensuais e dispositivos simplistas de certas formas documentais contemporâneas, mas é inseparável de uma certa responsabilidade histórica.

O teatro anfíbio é um teatro que se define em oposição ao teatro burguês e, por consequência, à sociedade burguesa e, motivado por exigências, pela busca de uma ética

*queer*¹⁴ a partir da preocupação com as formas, os dispositivos e os efeitos solicitados é, em si, sua própria despolíticação, um espaço que funciona “como uma política de subjetivação dissidente” (Preciado, 2018, p. 16) em que o sentido da beleza é inseparável de um certo sentido de humanidade ou, nas palavras de Peter Brook, “o ponto de encontro entre as grandes questões da humanidade – a vida e a morte – e a dimensão artesanal, extremamente prática” (Brook, 2002, p. 52) e, por isso, confronta a questão política através da estética que constrói, “é a própria estética que se torna política e contestadora”¹⁵ (Arrigoni, 2017, p. 42 – tradução nossa), ou seja, a questão não é tanto revelar ou desvendar o mundo real, mas compor, criar um teatro que remodele a vida, não se limitando a representá-lo, ao contrário, suas obras são atravessadas pelo princípio da indecidibilidade de seus efeitos sobre o espectador, ao qual se opõem à ideia do trabalho estético como deslocação do quadro de percepções de dados comuns, abrindo “passagens possíveis para novas formas de subjetivação política” (Rancière, 2012, p. 81), portanto, não é no seu conteúdo, mas sim na sua forma que o significado político do teatro anfíbio é determinado. Brook, ao falar da *tournee* europeia de “Titus Andronicus”, de 1955, afirma que o público acadêmico não era o único que comparecia ao teatro e que,

[...] por mais abstrata, estilizada, romana e clássica que ela [a peça] possa parecer, era evidente que, para todo o público, ela tratava das mais modernas emoções: a violência, o ódio, a crueldade, a dor – e isso numa forma que, por não ser realista, transcendia a história e, para cada auditório, tornava-se inteiramente abstrata e, por isso, totalmente real (Brook, 1962, p. 7).

Assim, entre a sua dimensão política e a artística, ou em sua somatória original entre Arte e Política (Thürler, 2014) “suspende em um relance de epifania a opacidade da percepção cotidiana que relega o objeto à esfera do utilizável, do meio para consumir um fim” (Bosi, 2021, p. 18) e concorda com a definição da primeira pensada por Neveux, que política “é o que os indivíduos produzem para se libertarem da tirania da realidade”¹⁶ (Neveux, 2013, p. 6 – tradução nossa) e propõe um teatro em que a política seja, de fato, política e não militante ou intervencionista, em que “a ideologia prevalece sobre a estética” (Arrigoni, 2017, p. 42) ou que o político não colonize o estético, parafraseando Han (2020, p. 14).

¹⁴ A ideia de uma ética *queer* foi mais bem desenvolvida no texto “Masculinidade contemporânea: um desafio para toda a sociedade” (Thürler, 2022). De modo resumido, a ética *queer* é a promoção de novas mentalidades em relação às dissidências de gênero e alerta que é cada vez mais importante para a saúde física e social e bem-estar das pessoas variantes do gênero que existam recursos culturais e pedagógicos para que a sociedade compreenda e se envolva com essas pessoas nos seus próprios termos e de forma não cruel, tornando visíveis as experiências subjetivas dos ‘esquecidos’, dos corpos abjetos, que são também os ‘dominados’.

¹⁵ No original – c’est l’esthétique elle-même qui devient politique et contestataire.

¹⁶ No original – elle est ce que produisent les individus pour s’affranchir de la tyrannie de la réalité.

Enquanto anfíbio, portanto, híbrido entre teatro e política, apropriando-nos da expressão de Silviano Santiago, esse teatro reconhece que não há contradição entre exigência artística e contribuição para o bem comum, uma vez que a “atividade artística do escritor não se descola de sua influência política” (Santiago, 2004, p. 15), porque

[...] anfíbio define simultaneamente a condição de pertencimento a uma determinada ordem discursiva (como a de ficcionista, por exemplo) – o viver dentro anfíbio – e também a condição de estar fora, de ser outro, de transitar por outros territórios – habitar o entrelugar de sua própria constituição de sujeito polivalente, estabelecendo mesclas, hibridismos, contaminações. Anfíbio, como desdobramento do entrelugar, é a marca daquele constituído pelas trocas, pela multiplicidade, pela diversidade de registros, valores, temporalidades e espacialidades (Hoisel, s/d).

O teatro anfíbio, em sua simultaneidade de pertencimento, reivindica essa dupla referencialidade, implica essa dupla operação constante, uma vez que pretende inscrever-se na política – incluindo a política recente e mesmo as atuais – e na estética teatral e, como tal, como fenômeno indissolúvelmente estético, na esteira de Charles Dullin (1885-1949), Louis Jouvet (1887-1951), Jean Vilar (1912-1971), Antoine Vitez (1930-1990) e, também, Ariane Mnouchkine (1939) cujas práticas do teatro estão ligadas não só a uma forte estética, mas ainda mais a um profundo compromisso social (Féral, 1998), ambiciona sem qualquer filiação partidária participar na reconciliação social, encontrar formas livres de consciencialização a partir de dúvidas e perguntas sobre normas e verdades, sobre a realidade social, econômica e política que não conhecemos ou fingimos não conhecer, se comprometendo com a produção de outros pontos de vistas, outros imaginários que não os historicamente dominantes.

Entendendo que seja imperativo tomar parte na sua própria história, afinal, parafraseando Mnouchkine, citada por Féral, “se somos vítimas do nosso tempo, não devemos aceitá-lo, não na sua forma medíocre, cínica ou individualista”¹⁷ (Féral, 1998, p. 2), o teatro anfíbio quer produzir um efeito político no público, propor experiências perturbadoras, contraditórias ou antagônicas à lógica da ordem, da razão do mundo e da dominação da empresa colonial e imperialista.

Junto a Rancière (2012), o teatro anfíbio *apresenta* a realidade que o público não sabe ver, mas também a realidade que o público não quer ver, objetivando “sempre mostrar ao espectador o que ele não sabe ver e envergonhá-lo porque ele não quer ver” (idem, p. 32), mas sempre atestando a liberdade total de expressão artística que, longe de distanciar o espectador, deve ir em direção e de encontro a ele, ao público – seu destino e razão –. Desse modo, sem o

¹⁷ No original – “Je subis mon époque. Je ne suis pas censée m’y plier, pas dans ce qu’elle a de médiocre, ou de cynique ou d’individualiste”.

didatismo do utilitarismo estético-político ou lições assertivas, o teatro anfíbio aposta que os desvios da dramaturgia contemporânea (Sanches, 2016), o jogo com códigos ou a elaboração de dispositivos cênicos aparecem como as condições de uma verdadeira emancipação do espectador, cuja inteligência, sensibilidade e imaginação são, então, solicitadas. De modo anfíbio, “o espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si” (Rancière, 2012, p. 17).

Enquanto a arte social ou a ação estético-política, à margem da prática teatral profissional, está voltada a uma arte cidadã em suas funções cívica e terapêutica, empenhada em criar ações artivistas e culturais essencialmente preocupadas com a pacificação social que coloniza o estético, cujo fim e destino é resolver os sucessivos danos das políticas neoliberais dos últimos anos e acaba por “funcionar como um puxadinho assistencialista a serviço de um estado falho que não garante a todos os cidadãos os seus direitos básicos” (Carvalho, 2023a, s/p), o teatro anfíbio se coloca contra as facilidades unívocas de um teatro que sublinha o espaço fatal do significante que, em aliança com a vocação social, impregna poderosamente a relação que os artistas têm com a ficção e a dimensão política do teatro contemporâneo, o que nos leva a repensar a própria definição da presença cênica nesse tipo de cena.

Enquanto no primeiro, a vítima se transforma num atuante, substituindo a miserabilidade da assistência por um discurso de responsabilidade e autonomia; no segundo, pela compreensão de Erika Fischer-Lichte, o corpo do ator é visto como um signo duplo (o signo de um signo), que “pode muito bem ser substituído por outro corpo ou objeto, assim como qualquer objeto material pode ser substituído por qualquer outro objeto ou corpo humano” (Fischer-Lichte, 2004 *apud* Osminkin, 2020) e, assim, se vislumbra a dimensão política do trabalho do/da ator/atriz que invoca a experiência de um novo corpo, um “corpo perdido pela separação radical entre o sujeito e a natureza (Limongi, 2008, p. 124), corpo de fundo infinito, sem órgãos, liberado de seus automatismos, de uma *physis* que aspira ‘dançar às avessas’, como pensou Artaud e que transforma o palco em um

[...] espaço privilegiadíssimo porque garante a cada um de nós aquilo que alimenta a essência do que somos a despeito de qualquer diferença que haja entre nós: a construção conjunta e comunitária de imaginários, de imagens metafóricas, de corpos impossíveis, não realistas, sonhos e loucuras intransponíveis aos contornos da vida ordinária. É essa a mais importante e necessária função social e política da arte em seu aspecto mais solidário, agregador e público (carvalho, 2023b, s/p).

“Por que eu é um outro”¹⁸ (tradução nossa), a famosa declaração de Arthur Rimbaud na sua carta a Paul Demeny, datada de 15 de Maio de 1871, também alimenta nossas expectativas sobre a fronteira entre identidade e alteridade, o que vina di carvalho traduziu em sua tese de doutorado por “corposição”, que, em suas palavras,

[...] são movimentos constantes, sem ordem, sem domínio, colaborações voluntárias de um corpo todo em movimento consigo mesmo e com outros corpos. Exercitar no próprio corpo o desfazimento das forças que incorporam as inúmeras sensações de superioridade, constantemente reforçadas pela organização hierárquica e excludente na qual se vive. Corpor tem relação com desorganizar um corpo e desaprender os efeitos colonizadores que ainda operam sobre o sentir, o fazer, o escrever, o aprender, o ensinar, o relacionar-se... (Carvalho, 2023, p. 157-158).

É dessa forma que, para o teatro anfíbio, existem muitas outras formas de trazer arte e política ao diálogo, de as associar ou de as tornar controversas. Por isso, rejeita-se sua versão mais comum e generalizada, a que só existe arte política militante, essa forma contemporânea e hegemônica percebida no Festival Niterói em Cena, que reivindica a mensagem direta, cujo significado político é explicitado pela sua ligação ideológica a um público convicto, normalmente reduzido aos seus adeptos, aliás, um compromisso político que não lhes custa muito, nem em termos financeiros (pois não preocupa os seus financiadores), nem finalmente em termos artísticos (a denúncia da injustiça, por mais gritante que seja, não é suficiente para fazer um bom espetáculo).

Em nome de uma política no teatro, ou mesmo de uma política do teatro, o teatro anfíbio, consciente, transformador, de impacto social e esteticamente relevante tem assistido uma proliferação de espetáculos que, movidos pela preocupação prática de contribuir, à sua maneira, para o movimento contra cultural, denuncia as tensões e disputas em torno dos significados da arte e da relação dessa com a sexualidade e a liberdade de expressão, concentrando o seu gesto político, sua postura política em todo o projeto de encenação, e não apenas no tema da peça, o que nos distancia dos mitos que podem moldar a nossa compreensão da função política e social do teatro.

A encenação anfíbia é uma posição que implica um posicionamento, que envolve o gesto, a presença, desde o seu âmbito estético às suas implicações materiais, passando, claro, pela sua relação com o público que, parafraseando Brook (2002), já anda aborrecido e acaba por esvaziar os teatros, “cuja prática é (ou era) a de representar papéis ao invés de fazer do palco um cercadinho identitário para vaziar frustrações e recalques íntimos” (Carvalho, 2023c), aliás,

¹⁸ No original – “Car je est un autre”.

[...] já repararam o quão sensacional é aquele ator que não interpreta patavinas daquilo que abre a boca para dizer? Já repararam a maravilha que é o exercício de se contar uma boa história ao invés de vivê-la? Já perceberam a desgraça de tempo esse nosso em que a regra é justamente apregoar aos ventos: vejam como eu vivo! Vejam como eu sinto! Vejam quem sou eu!...?? (Carvalho, 2023d).

Sua razão está contida na ‘essência do teatro’ tal como formulada por Gianni Ratto, na vocação de se

[...] comunicar com os outros, numa linguagem e numa forma que constituam o anel de conjunção, o denominador comum entre o autor e o público. E a necessidade, talvez ingênua, de criar um mistério no mesmo momento em que nos revelamos, com o pudor, com o igual receio ruborizado que acompanharia uma declaração ligada a um sentimento profundo e por tanto tempo acariciado e não revelado (Ratto, 1959, s/p).

Nesse sentido, é preciso reativar o ideal de um teatro enquanto serviço público, ou seja, estamos a falar de espaços criativos apoiados por fundos e políticas públicas, mas independentes e com a vocação de oferecer a todos o acesso crítico à arte e à cultura, libertados da lógica onipresente da rentabilidade. Pensamos que esse conjunto de características testemunha a complexidade de uma postura teatral anfíbia, seria a melhor forma de chamar a atenção para o fato de que a relação entre as artes dramáticas e a vida pública não deve ser simplificada, nem modelada.

Embora não seja a intenção elaborar qualquer prescrição geral sobre o teatro anfíbio, é importante destacar certos princípios estéticos, entre eles, a ideia de que o teatro anfíbio encena uma dramaturgia monstruosa, que é “a antítese do ‘belo animal aristotélico’” (Thürler, 2022) e que se debruçaria sobre a *aparição* de *outros* corpos no palco, seus modos de ver, sentir e perceber que estiveram encobertos por uma longa tradição estético-filosófica colonial que formava, geria e controlava as subjetividades. Preciado (2020) fala de um corpo vivo não “como um objeto anatômico”, mas o que ele chama de “somatheque”, “um arquivo político vivo”, afinal,

[...] é necessário hoje articular uma nova noção do aparelho somático para levar em conta as modalidades históricas e externalizadas do corpo, aquelas que existem mediadas por tecnologias digitais ou farmacológicas, bioquímicas ou protéticas. O somatheque está mudando. O monstro é aquele que vive em transição. Aquele cuja face, corpo e práticas ainda não podem ser considerados verdadeiros em um regime de conhecimento e poder determinados (Preciado, 2020, s/p).

O teatro anfíbio mostra aquele “contrário ao que é habitual” (Falconer, 1923, *apud* Zanon, 2018, p. 39), a uma ordem estabelecida, ou seja, à medida em que faz refletir sobre o papel da estética na matriz colonial do poder, também o faz sobre as normas, normalidade e

normalização, produzindo obras capazes de “minar, escavar, perturbar e subverter os termos que afirma e sobre os quais o próprio discurso se afirma” (Louro, 2001, p. 548).

Se tivermos em mente o argumento de Mignolo “de que não pode haver política sem adjetivo” (Mignolo, 2017, s/p – tradução nossa)¹⁹, porque política sem adjetivo é uma das poderosas ficções universais da modernidade ocidental, da filosofia do conhecimento e do saber, a política do teatro anfíbio é *queer* porque, como protocolo estético, se recusa a ser “um lugar estável, confortável, seguro” (VÁRIOS AUTORES, 2020, p. 17), a aceitar a realidade objetiva e as suas hierarquias envolventes, ao contrário, sua tarefa é questionar o aparentemente normal estado de coisas, problematizar uma situação em que as deficiências do sistema são abafadas, “é uma forma de linguagem insubordinada, totalmente contrária às formas canônicas de controle, regulação e vigilância [...], fiel às forças do movimento, cruza, rasura, invenção” (Thürler, 2022, s/p), aberta a uma variedade de contribuições criativas e acadêmicas que desafiam representações hegemônicas.

Em si, não é teatro necessariamente realizado por identidades dissidentes e reconhece que a importância das experiências de vida, as “subjetividades individuais construídas e situadas a partir das relações sociais estabelecidas por classe, raça, gênero, idade etc (...) não [são] suficientes para qualificar a relevância do que escrevemos e muito menos é condição suficiente para produzir conhecimento crítico” (Lopes, 2023, s/p), mas que, por seu tema, construção ou abordagem, desafia a norma e encoraja a estranhar o olhar, rompe com os sistemas binários e heteronormativos que ainda orientam a interpretação das obras e vai além do aparentemente óbvio.

Nesse sentido, o *queer* aqui é pensado não somente para a arte ligada à política de identidade e/ou questões de gênero, mas aquela que quer transformar radicalmente as nossas representações e a nossa forma de olhar para a história das artes, das ideias e das sociedades.

No teatro anfíbio, a natureza dos documentos utilizados na encenação, documentos históricos oficiais, científicos, políticos de caráter público ou mesmo os subjetivos e ficcionais, e a presença desse material no palco, desafia a imaginação política estagnada e coloca sua abordagem estética não ao lado de um teatro de denúncia da realidade, mas ao lado de um teatro que anuncia a realidade para além do presente, do aqui e agora prisional, parafraseando Muñoz (2009), ou seja, é um modo de fazer *queerness*, “um modo estruturante

¹⁹ No original – “there is no “politics” by itself, politics without adjective”.

e educado de desejar que nos permite ver e sentir para além do atoleiro do presente”²⁰ (idem, p. 1 – tradução nossa), orientado para a imaginação de um futuro mais vasto, mais sensual e mais brilhante, próximo do que pensa Sergio Blanco, em “As flores do mal ou a celebração da violência”:

Muitas vezes eles apresentam meu trabalho como uma denúncia da violência do mundo contemporâneo. A ideia me incomoda. A fórmula não combina comigo nem um pouco. Toda vez que leio ou ouço um comentário desse tipo, tenho a impressão de que eles não entenderam nada. Ou algo pior: tenho a impressão de que eles estão reduzindo meu trabalho para algo que não é. Eu não acho que a literatura é para denunciar, mas para anunciar (Blanco, 2018, p. 5 – grifo nosso).

Anunciar o futuro é saber que em cena o ator quase nunca interpreta o real, como pensou Copeau (1960), anunciar é fazer saber a partir do vazio do espaço teatral, porque o teatro anfíbio valoriza o pequeno e o vazio, como formulado por Peter Brook ao longo de sua produção prática e teórica, que outras artes cênicas, demasiadas dependentes das forças econômicas que possam denunciar, não podem trazer.

O vazio metafórico que está na base do pensamento teatral de Brook atesta a latente teatralidade do teatro anfíbio, porque somente voltando a “ser teatral, voltará a viver” (Brook, 2002, p. 25), afinal, “se tivermos um cenário realista, com uma janela para o ladrão entrar, um cofre para ser arrombado, uma porta para a dama rica abrir... então o cinema pode fazer isso muito melhor” (idem). O “palco puro” (Thomas, 2015, p. 14) torna-se, então, incentivo à criação, sendo o teatro feito com falta e representando o mundo a partir da sua ausência, invocando as imagens que estão em nós, “bastaria uma palavra para trazer o Vaticano ao palco” (idem, p. 23), o que se aproxima, d’alguma forma do teatro essencial stokliano,

[...] aquele teatro que tenha o mínimo possível de gestos, movimentos, palavras, figurinos, cenários, adereços e efeitos, o mínimo. E que contenha a máxima teatralidade em si próprio. Que na figura do humano no palco se realize a alquimia única em que a realidade da representação (da reapresentação) é mais vibrante que o próprio tempo cronológico. Que critique esse tempo, que revele esse tempo. Que nesse fim de século o teatro possa reafirmar o sentido essencial como bem mais evidente que a matéria descartável. Quero trocar a fantasia da composição teatral pela presença viva do ator. Acredito na relação de nova realidade que se faz na força da presença do ator engajado na história com suas idiossincrasias, sem recursos do fabricado, limpidamente como água na fonte (Stoklos, 1987, s/p).

²⁰ No Original – “a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present”.

Desse modo, o teatro anfíbio não está escravizado ou submisso à realidade, seu desafio não é revelar ou desvendar o mundo, mas compor outro, aceitando que “uma garrafa se torne a Torre de Pisa ou um foguete a caminho da lua” (idem).

Podemos então compreender que a aliança entre teatro e política será tanto mais frutuosa quanto não se trata de uma questão de consenso, mas de uma fricção mantida entre esses dois polos que produz formas que conseguem expor os lugares comuns que ameaçam a esclerose da cena contemporânea ativista, ao mesmo tempo em que rompem com as expectativas condicionadas pela natureza endogâmica e conservadora da militância.

A política no teatro anfíbio surge como a capacidade de uma obra anunciar

[...] um momento supremo da criação, que nada tem a ver com a questão da acusação. A noção de denúncia me irrita. Me incomoda. Como qualquer forma de delação. Eu nunca acreditei na arte da denúncia. Quem sou eu para denunciar qualquer coisa. E muito menos violência. Essa maneira de conceber a arte é pretensiosa para mim. Arrogante. Irresponsável. A literatura não tem lugar para comissários ou aiatolás agitados para delatar. Eu não denuncio nenhuma violência. Apenas a anuncio. Nada mais (Blanco, 2018, p. 5).

O teatro anfíbio, como temos dito, acontece quando artistas criativos se reúnem em aliança e anunciam, em linguagem teatral, problemas mundiais agudos e urgentes, incluindo sociais, ambientais, políticos. Antes de tudo é teatro em que a palavra “teatro” está em primeiro plano e, em maior ou menor grau, qualquer obra encenada em seu repertório deve necessariamente estar em sintonia com o tempo, não à toa, toda a dramaturgia mundial construída no choque entre indivíduo e o estado se torna matéria prima anfíbia e, alguns fios, visíveis ou invisíveis, devem ligar a ação que se desenrola no palco com o estado da sociedade que está fora do teatro, ou seja, o teatro anfíbio torna-se dependente das exigências da época em que existe e procura responder aos desafios políticos dessa época na medida em que se tornam parte das nossas vidas, em detrimento do teatro que tenta reduzir seu escopo político a uma conversa que toca apenas em conflitos políticos individuais.

O teatro anfíbio, em sua interdisciplinaridade e no afã de anunciar em aguda reflexão o estado da sociedade – atento e crítico às questões do passado colonial traumático que deu origem à vida monstruosa de hoje – não confia inteiramente no racionalismo como uma panaceia para compreender os significados artísticos e, por vezes, pelas circunstâncias, pode até se tornar chato, mas em todos os outros casos será apenas teatro interessado pelas utopias possíveis em nossa “demogracinha”²¹, teatro à procura do esplendor do artifício e não das

²¹ Segundo Viana de Carvalho (2023) “demogracinha” é um sistema de governo sustentado pela Constituição de 1988, mas que permanece não garantindo direitos equânimes a todos os corpos que vivem no imenso território

crônicas de um momento, dos retratos sociais de uma época, das intervenções no último debate público, das indignações diárias frente ao último desmando destinadas a serem esquecidas como notas da coluna social. Em última instância e, parafraseando o diretor russo Yuri Butusov, será teatro vocacionado em pensar questões essenciais para o Outro, em despertar nas pessoas a sensação de liberdade, de tornar as pessoas independentes, emancipá-las e libertá-las, fazê-las reconsiderar suas ações, suas escolhas, pensar em como viver melhor através de novas políticas de subjetivação.

Em boa medida, depois de ter pretendido estabilizar, sem prescrever, a categoria de “teatro anfíbio”, nas próximas Seções, *Trilogia en suelos menores: prácticas escénicas de ATeliê voadOR* e *A língua política e a política poética na poesia encarnada de Alex Simões*, propomos examinar, na primeira, espetáculos produzidos pela ATeliê voadOR entre 2015 e 2017 que devem ser lidos como peças anfíbias e, depois, a poesia de Alex Simões. Ambas experiências reivindicam uma intenção ou uma ação política ao defenderem uma estética que perturba o mundo normativo e se interessam em descobrir o que o teatro e a política podem produzir um no outro, um para o outro, revelando formas possíveis do teatro e da arte política contemporânea.

1.2 – Trilogia em solos menores: práticas cênicas da ATeliê voadOR²²

A ATeliê voadOR Teatro é uma Companhia de repertório conectada à Universidade Federal da Bahia, em Salvador/BA, seu berço institucional, sustentada por três eixos, a pesquisa, a extensão e a formação, que completa 20 anos de existência em 2022 e que, desde sua origem, “[...] se revela como um coletivo cênico vinculado às questões decoloniais, dos confrontos contra hegemônicos e heteronormativos” (Santos, 2019, p. 40), características já apontadas por dois de seus integrantes, Djalma Thürler e Duda Woyda, para quem o repertório, bem como os procedimentos de encenação são pensados “sob um viés interdisciplinar e apoiados em teorias como os Estudos Culturais, Pós-coloniais, os saberes Subalternos e a Teoria Queer (Thürler, Woyda, 2014) o que Thürler chamaria, ainda com base em Silviano Santiago (2002), de teatro anfíbio, peças para o “entendimento da Arte politicamente orientada e das suas relações com o *outro* social, promovendo uma forte

chamado de Brasil; que diz que o Brasil deve ser governado pela vontade de seu povo e que se refere ao povo como ignorante, carente, desorganizado, empobrecido, miserável, faminto, mal educado, preguiçoso, malandro, atrasado, reclamão e dependente da salvação do homem branco que o preside a cada quatro anos.

²² Texto publicado da *Revista Kaylla*, n. 2 (2023): Prácticas escénicas, escenas de igualdad y mundos en común, do Departamento Académico de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

aproximação com o cotidiano e retirando a Arte de um circuito de poder de representação” (Thürler, 2014).

Os espetáculos de seu repertório têm em sua gênese a divergência com os sistemas de controle e a transformação do espaço teatral em espaço de pensamento crítico e afirmativo da diferença, da desconstrução e da singularidade, utilizando para isso ações, estratégias artísticas, simbólicas e estéticas na construção de uma cena contemporânea de forte posicionamento estético-político,

un tipo de agenciamiento estético basado en un humanismo emancipador, igualitario y libertario, que acoge particularidades y alternativas que aseguran los derechos humanos y artísticos de todos aquellos que estaban marginados y que ahora son considerados para ejercer responsablemente la creación ética y estética del arte contemporáneo (Oliveira, 2020, p. 71).

Neste capítulo, restringiremos a análise a três produções solas, reunidas pela Companhia sob o título de “trilogia em solos menores”, que realizou temporada em maio de 2017, no Laboratório de Experimentação Estética do Museu de Arte da Bahia. Aliás, a estreia da trilogia no MAB não foi sem algum sentido.

O que marca as produções elencadas para essa análise são, em especial, três aspectos, primeiro, a ideia de que essas peças são documentos cênicos (Monteiro, 2011), pois, “se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida” (Caballero, 2007, p. 40) na busca das histórias ausentes, aquelas que se situam nas margens ou em zonas silenciadas, em contraposição às histórias totalizantes e às representações ambiciosas de origem da sociedade (Certeau, 1982), ratificando a ligação entre o pessoal, o político e o filosófico; segundo, o fato dessas dramaturgias serem denominadas de rizomáticas e; por último, integrarem o Projeto “Aqueles que habitam o tempo”, Edital de Manutenção de Grupos e Coletivos Teatrais, de 2014, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

A dramaturgia é rizomática (Conceição, 2016) devido à sua complexidade e diálogo com uma variedade de gêneros literários e linguagens artísticas, bem como diferentes autores. *O outro lado de todas as coisas*, por exemplo, traz trechos de obras de pensadores como Francisco Bosco e Michel Foucault, além de textos não dramáticos de Caio Fernando Abreu, a quem a encenação é dedicada; *Uma mulher impossível* inclui trechos de Chimamanda Ngozi Adichie e de Rose Marie Muraro, além de fragmentos do conto *Obscenidades para uma dona de casa*, de Ignácio de Loyola Brandão e; *Três Cigarros & A Última Lasanha*, embora seja

um texto originalmente dramaturgicamente, recebe do diretor do espetáculo trechos líricos extraídos do poema *Monólogo das mãos*, do jornalista, roteirista e escritor Giuseppe Ghiaroni.

Entendemos que a dramaturgia rizomática é aquela que se vale do “gosto do fragmento e da citação, a ironia, o artificialismo, a criação de um espaço-tempo antirrealista, a utilização de novas tecnologias, o recurso a colagens de materiais extra-teatrais, a criação de partituras coreográficas, revelando fazedores de teatro que recusam as formas oriundas da matriz dramática” (Kinas, 2010, p. 150), tessitura dramática para o exercício do pensamento decolonial, de práticas que privilegiam *outras* políticas não-hegemônicas e que se localizam fora do sistema a partir de uma política da diferença, um projeto de transformação social a partir da diferença, radicalmente transformador que, articulando igualdade e reconhecimento das diferenças culturais, promova a superação da tolerância com uma inclusão adaptadora dos *losers* dentro do atual modelo de vida em sociedade (Colling, 2013; Miskolci, 2012). Para Colling,

as políticas da diferença, ainda pouco exploradas no Brasil, possuem as seguintes características, entre outras: 1) priorizam as estratégias políticas através do campo da cultura, em especial através de produtos culturais, pois os/as ativistas entendem que os preconceitos nascem na cultura e que a estratégia da sensibilização via manifestações culturais é mais produtiva; 2) criticam a aposta exclusiva nas propostas dos marcos legais, em especial quando essas estratégias e esses marcos reforçam normas ou instituições consideradas disciplinadoras das sexualidades e dos gêneros; 3) explicam a sexualidade e os gêneros para além dos binarismos, com duras críticas às perspectivas biológicas, genéticas e neutralizantes; 4) entendem que as identidades são fluidas e que novas identidades podem ser criadas e recriadas permanentemente; 5) a sua luta política é centrada ‘na crítica aos regimes de normalização’ (Miskolci, 2012: 27), dentro da perspectiva da diferença e não da diversidade (Colling, 2013, p 409).

Em uma perspectiva rizomática, pós-dramática e performativa esta dramaturgia seria uma ferramenta para *demonstrar* que experiências até hoje invisibilizadas, não-reconhecidas ou, mais comumente, violentadas, passassem a ser incorporadas no cotidiano da arte, ou ainda, na esteira de Certeau (1982), a dramaturgia rizomática, promove uma encenação do *outro* no presente como meio de representar a diferença.

***Três cigarros & a última lasanha* e a encenação da diferença**

O texto de Fernando Bonassi e Victor Navas, *Três cigarros & a última lasanha*, indicado ao Prêmio Shell de dramaturgia em 2002, quando estrelada pelo ator Renato Borghi é, na visão de Thürler, um teatro menor (Marina, 2019; Santos, 2019) e nos convida à reflexão

sobre como os sujeitos podem colocar seus corpos diferenciados em cena e vivenciar o humano que há neles, distante dos estereótipos normativos, aqueles que definem quem deve ou não ser reconhecido como sujeito da história e cidadão na vida quotidiana, enfim, aqueles que devem morrer (Foucault, 1999).

O teatro menor é amparado pelo direcionamento de Gilles Deleuze ao afirmar que a função política do teatro e das artes em geral seria a de contribuir para a constituição de uma consciência de minoria (Deleuze, 2010, p. 17) e reforçado em *Kafka: por uma literatura menor* – livro que escreveu com Félix Guattari, ao apontar as três características da literatura menor: a desterritorialização da língua, a articulação do individual com o político e o agenciamento coletivo de enunciação –, quando propõe a dimensão coletiva da arte (Deleuze; Guattari, 2014, p. 39), na qual tudo é político. Para Heloisa Marina (2019),

la idea de arte menor se define por su envergadura política, por su valor colectivo, por la poca atención que brinda a la noción de maestro en sus enunciados, por la forma de operar en disenso a los patrones hegemónicos de creación cultural. Al considerar que mi investigación se centra en la relación que los artistas de teatro poseen con los medios de producción (fabricación, distribución, etcétera), defino la idea de teatro menor no sólo en función de sus aspectos formales, sino también teniendo en cuenta sus rasgos productivos y gerenciales (Marina, 2019, p. 3).

Um teatro menor, também, é uma atitude de “minorar”, que seria “o contrário de uma subordinação paralisante a uma obra “maior”, pois equivale a colocá-la novamente no mundo, levando-a a novas conexões” (Nunes, 2004, p.126). Foi nesse sentido, de estabelecer novas conexões, de desempoeirar clássicos (Pavis, 2008) e possibilitar novas leituras, que Deleuze se referiu à minoração, afinal, minorar não se trata apenas de falar sobre “as operações de subtração/amputação nos clássicos, mas diz que ele ativa um devir-minoritário do próprio teatro: retira não apenas os elementos de Poder presentes nos textos de Shakespeare, mas o próprio Poder do teatro: O texto, O ator, O diretor”, (Nunes, 2004, idem). Em *Três Cigarros & A Última Lasanha*, peça que inaugura o projeto “trilogia em solos menores” “não se tem mais autor, ator ou diretor, mas, operadores. O homem de teatro é um operador, que faz a subtração, a amputação de alguns elementos, para que, com isso, surja algo de inesperado na cena” (Nunes, 2004, p.126), por isso ela é composta de processos no sentido deleuziano, “devires, que não podem ser julgados pelo resultado que os findaria, mas, pela qualidade de seus cursos e pela potência de sua continuação” (Deleuze, 1992, p. 182). Entendemos, pois, que dramaturgias menores são práticas poéticas que reúnem ética e estética que criticam e estranham “os elementos de Poder, os elementos que fazem ou representam um sistema de

Poder” (Nunes, 2004, p. 130), provocando encontros e novos sentidos, agenciamento a outras práticas que atravessam e constituem o social, e com os quais um fluxo de escrita pode conectar-se, agenciar-se, “fazer rizoma”.

Nesse sentido, em *Três Cigarros & A Última Lasanha*, Rafael Medrado é o operador, poeta da cena, aquele que, para Deleuze, não é propriamente um sujeito; mas um inventor de agenciamentos, um contrabandista das multiplicidades, o que diz de um movimento criando outro, sem roubar-lhe a textura, o fluido vital, a seiva, a eletricidade. Não é falar por ninguém ou no lugar de alguém, ao contrário, é preciso falar com, escrever com. Com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas. De modo algum uma conversa, mas uma conspiração, um choque de amor ou de ódio em um fluxo que se conjuga com outros fluxos – todos os devires-minoritários do mundo. A cena voadora, assim, é constituída por uma série de devires, é uma prática de luta, de combate, de resistência e está sempre do lado das minorias; traça linhas de fuga e converte-se em protocolos de experiência, tornando-se ela mesma uma arma capaz de resistir e criar, porque, afinal, a única forma de resistência é a criação permanente de novas possibilidades de subjetividades.

Ainda que a narrativa de *Três Cigarros & A Última Lasanha* apresente linearidade, o realismo urbano praticado no âmbito da constituição temática pelos autores surge necessariamente como derivativo imediato da opção por uma forma que, em si mesma, carrega consigo toda uma concepção de fazer literário que não está isenta das noções de hibridização, de descentramento ou de diversidade, conceitos que compõem, isoladamente ou em conjunto, as mais recentes propostas do teatro pós-dramático, entendido como um teatro de apresentação, não subordinado à supremacia do texto e nem ao conflito entre personagens, às unidades de espaço, tempo e ação, com personagens que se tornam figuras portadoras de um discurso, numa cena em que, além disso, as fronteiras entre realidade e ficção se esbatem e predomina o gesto meta-teatral, por isso, sua encenação escapa a uma concepção tradicional de mimese, porque o processo de reconstrução mnemônica da personagem se dá de forma “atualizada”, por assim dizer: o espectador toma contato com seus passos à medida em que o narrador os trilha, num caminho que oscila entre a presença e a representação, a performance e a mimese, entre o processo criativo e o produto representado, revelando um ator em busca de um teatro vivo, fundindo corpo e texto através da ação, do fazer, do sentir. Sujeito-texto, espectador-obra começam a se relacionar de forma mais direta, onde o corpo seja realmente uma presença concreta e que possa expandir no espaço vazio/metafórico e também, criar

poesia própria, intensa e pulsante, um propositor mundano que entrega o seu corpo ao mundo e por tê-lo emprestado, é que o consegue transformá-lo.

Quando o corpo ocupa a letra

Em 2016, a ATeliê voadOR inicia um processo de pesquisa sobre o *teatroestendido* e a *outrabiografia*, que seriam dois eixos de criação dos espetáculos *O outro lado de todas as coisas* (2016) e *Uma mulher impossível* (2017), emblemáticos na construção da definição do ator voador. O primeiro torna possível a (des)dramatização da estrutura sinfônica do teatro tradicional e confronta o ator com a implementação do “ator-epistemólogo”. O segundo, de forma mais radical, autoriza a destruição do aspecto dramático, favorecendo desconstruções barrocas. Durante este período, a pesquisa da ATeliê voadOR se concentra no fato específico do teatro e da teatralidade em uma operação crítica fundamental, a *ôter de scène*²³.

Segundo os autores, o *teatroestendido* deve ser compreendido

como uma corruptela do conceito de dramaturgia em campo ampliado (Krauss, 1985), para usar uma expressão que a norte-americana Rosalind Krauss popularizou nos anos 80 para o contexto da arquitetura e das artes visuais, e que pesquisadores como José A. Sánchez (2011) ou Ileana Diéguez Caballero (2010) disseminaram e aprofundaram em relação ao campo que nos diz respeito e às práticas latino-americanas e hispânicas. (Thürler, Woyda, 2021, p.4).

E, na esteira deste entendimento, continuam os autores, “o *teatroestendido*, assim como o pós-drama, reconhece o teatro enquanto espaço de crise, enquanto máquina para esmagar e deslegitimar as narrativas universais, de intensificar contradições e divergências e de expressar disputas e desacordos” (Thürler; Woyda, 2021, p. 5). Didaticamente, podemos caracterizar a noção de *teatroestendido*, desta forma:

<i>teatroestendido</i>
1. Incompletude e elasticidade do conceito de dramaturgia
2. Máquina de deslegitimação das narrativas universais
3. Estética híbrida, multimodal
4. Espectador emancipado, espectador <i>actif</i>
5. (tecno)cena
6. Reivindicação do palco como espaço de aparecimento dos corpos <i>queers</i>
7. Implosão das fronteiras entre o real e o ficcional, entre o teatro e a política
8. A expansão das funções dos colaboradores

Tabela elaborada pelos autores a partir do texto original

²³ Essa operação pode ser melhor compreendida a partir de NUNES (2004) que, ao analisar a obra de Carmelo Bene, afirma que “ele faz um jogo com a expressão *misen scène* e diz que o que faz é “remover, retirar de cena” (*ôter la scène*). Não há jogo de palavras correspondente em português: ao invés de um encenador, aquele que arranja a cena, acrescentando-lhe e juntando/compondo seus elementos, Bene seria um desencenador, um *ôteur de scène*, não um *metteur en scène*” (NUNES, 2004, p. 6).

Embora os autores afirmem que é com a encenação de *Escorpião*, em 2019, que a experimentação do *teatroestendido* se concretize em sua forma mais radical, “um ponto de viragem, um giro, mais do que uma superação” (Thürler; Woyda, 2021, p.16), foi em *O outro lado de todas as coisas* (2016) e *Uma mulher impossível* (2017) que as primeiras experiências laboratoriais se iniciam. Vale destacar, ainda, que ambos os espetáculos, ao experimentarem a implosão das fronteiras entre o real e o ficcional (item 7 da tabela acima), vão ao encontro da ideia de *outrabiografia*, categoria em que a identidade autobiográfica entre autor/a, ator/atriz e personagem é estabelecida, mas ao mesmo tempo é quebrada ao apresentar-se como ficção (teatro), criando, assim, a “outrabiografia”, já que as naturezas do teatro e da autobiografia são antípodas e, por isso a improbabilidade de proposição um teatro autobiográfico.

Em um primeiro momento, compreenderam o conceito a partir do dramaturgo e crítico uruguaio Sergio Blanco, que explica a auto ficção como

el cruce entre un relato real de la vida del autor, es decir, una experiencia vivida por este, y un relato ficticio, una experiencia inventada por este. Y lo interesante es que la autoficción no es ni una cosa ni la otra, sino la unión de las dos al mismo tiempo. Eso es lo que la vuelve fascinante. No estamos ante la disyuntiva de “ser o no ser”, sino ante la certeza de “ser y no ser” a un mismo tiempo. Esto último es lo que hace que la autoficción proponga cuestionarse todo el tiempo sobre el vínculo entre lo que es verdadero y lo que es falso, es decir, el famoso tema de la frontera entre lo real y lo no real que siempre ha habitado el mundo del arte desde Sócrates hasta nuestros días (Blanco, 2018, p. 22-23).

Mas, atentos às críticas sobre a auto ficção ser uma modalidade discursiva egomaniaca, a ATeliê voadOR, ao contrário, acredita que ela seja uma forma de se abrir aos outros, embora o empreendimento auto ficcional surja de um “Eu”, de uma experiência em primeira pessoa, de uma experiência pessoal, “siempre va a partir de ese yo para ir más allá de ese sí mismo, es decir, para poder ir hacia otro (idem, 24), o que aproximaria essas duas peças da natureza da performance em seus

constantemente cambios de actitudes en relación a los problemas de su tiempo y de su espacio y las reverberaciones de tales problemáticas en las condiciones de vida de sus artistas, ya que una vez más resulta fundamental afirmar que este lenguaje artístico no pretende separarse de la vida, pues se basa en ininterrumpidos procesos de retroalimentación (Oliveira, 2020, p. 71).

O outro lado de todas as coisas (2016) é o primeiro espetáculo em que Djalma Thürler não assina a direção, que ficou a cargo de outros dois integrantes da Companhia, Rafael Medrado e Marcus Lobo. A peça estreou no Teatro SESC Pelourinho e, depois, participou de Festivais de Teatro nas cidades de Santos (SP), Bauru (SP), Madre de Deus (BA), Irecê (BA), Limeira (SP) e Palmas (TO), este último, o 2º Festival de Solos de Palmas, que aconteceu

entre 2 a 7 de abril de 2018, reconhece a direção de Rafael Medrado e Marcus Lobo como a melhor do Festival.

Em 2020, com a pandemia causada pela Covid-19, a ATeliê voadOR, a partir do edital emergencial Calendário das Artes 2020, 8ª edição, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, transforma *O outro lado de todas as coisas em Caio F. em casa*, uma experiência de teatro digital, apresentada depois, ao vivo, no projeto SESC em casa, iniciativa do SESC São Paulo. Ainda em 2020, também em formato digital, participa em outubro do Nevadas Internacionales de Teatro de Bariloche e, em dezembro, da Mostra Teatro em Casa do Festival Niterói Em Cena (RJ).

Propondo uma leitura política das relações amorosas,

a dramaturgia assinada por Djalma Thürler dá, de fato, destaque para cartas, contos e para romances de Caio Fernando Abreu, mas o texto também está composto por outros autores como Francisco Bosco, Giuliano Cedroni, Heather Roth e do próprio Thürler. Em conjunto, o projeto investiga cantos íntimos da companhia consigo próprio, com suas lembranças, com suas reflexões, com seus sonhos (Monteiro, 2020, sp).

Para Paulo Cesar García, que desenvolveu pesquisa de pós-doutoramento sobre a ATeliê voadOR,

trata-se de um monólogo lírico encenado por Duda Woyda, trazendo referências textuais do escritor Caio F. Conjugando os textos do autor, a leitura dramática conecta registros, pensamentos, reflexões, diálogos que atingem as encenações de subjetividades em estado-devir, dado o movimento de escutas, de vozes mostradas na dramaticidade, dos espectros que não se curvam a um padrão normativo de viver (García, 2016, p. 107).

Rodrigo Monteiro (2020) e García (2016) destacam que a dramaturgia de segunda mão de Thürler – “porque surge de um encontro, de uma conjugação de ideias e coisas, gestos, sons, cores, movimentos outros: Foucault, Caio F. e Thürler” (PML, 2018, sp) – se alimenta do embaçamento da fronteira entre essas autorias. O que interessa é estar no meio, entre. Essa nova tessitura dramática é cheia de sinuosidade e “as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural” (BOURRIAUD, 2009, p.8), “onde o texto é tomado como um *readymade*” (Villa-Forte, 2015, p. 15).

Uma mulher impossível finaliza a “trilogia em solos menores” indicada a quatro categorias (texto, direção, espetáculo e atriz) do principal prêmio do estado da Bahia para espetáculos estreados em 2017, o Prêmio Braskem de Teatro e premiado com o de melhor atriz para Mariana Moreno. O solo estreou em janeiro de 2017, contando a história de uma

mulher como muitas que conhecemos – branca, cis, casada, mãe de 2 filhos – que passa a receber cartas eróticas anônimas. Em meio à investigação sobre a autoria das cartas e ao turbilhão de desejo e culpa ao recebê-las, a trajetória da personagem revela, também, questões sobre repressão, machismo, sexualidade.

Em *Uma mulher impossível*, Thürler continua a rearticular elementos textuais pré-existentes em busca de novas experiências dramáticas, uma espécie de *détournement*, um deslocamento, um desvio, “uma prática consagrada e reconhecida nas artes plásticas, (...), na[o] qual o artista seleciona certo conteúdo e o move de seu contexto original para um outro, produzindo assim novas questões ligadas ao objeto deslocado e ao contexto no qual está inserido” (Villa-Forte, 2015, p.18). O título, é inspirado em *Memórias de uma mulher impossível* (1999), da feminista Rose Marie Muraro, de onde, também, são retirados trechos, bem como do livro *Sejamos todos feministas*, de Chimamanda Ngozi Adichie além, de como já dissemos, do conto *Obscenidades para uma dona de casa*, de Ignácio De Loyola Brandão e, neste caminho, recorreremos à Rago para nos lembrar como a “entrada dos temas feministas em campos epistemológicos masculinos provoca muitas desestabilizações e rupturas, afinal, os conceitos são estreitos demais para pensar a diferença; são masculinos, muitas vezes misóginos, e precisam ser transformados, abandonados, questionados, refeitos” (Rago, 1998, p. 415).

Nesse sentido, a dramaturgia de Thürler enquanto *mash-up*²⁴ é uma estratégia de escuta, mescla elementos da vida pessoal da atriz, de referências ficcionais e de depoimentos de mulheres como Chimamanda Ngozi Adichie e Rose Marie Muraro, num mosaico feminino-polifônico que cabe ao público desfolhar. Nas palavras de Paulo César Garcia, “nas cenas em *Uma mulher impossível*, o diálogo já aponta para o modo como a personagem esperneia para ser mulher. Enuncia a si, sujeito em crise, por um percurso que investe mais no risco de desentranhar a ordem discursiva a expor o processo pelo qual tem de passar para ceder, alcançar, consentir uma posição de sujeito nessa mesma ordem” (García, 2019, p. 187). Para a atriz Mariana Moreno,

minha máscara da mulher contemporânea resolvida despencou e passei ao me flagrar em ações, pensamentos e reproduções cotidianas de estereótipos, de modelos normativos que, mesmo condenando, reproduzimos, efeito que somos das determinações culturais, inseridos em um campo de complexas relações sociais, sexuais e étnicas, determinadas por práticas disciplinadoras advindas de discursos/saberes instituintes (Moreno, 2020).

²⁴ Para (Villa-Forte, 2015) pode-se definir *mash-up* como uma montagem de citações.

O que se faz notar no depoimento da atriz, é que são valores tão arraigados e naturalizados desde sempre em nossa sociedade que não os enxergamos, dissimulados de normalidade, de uma “invenção da natureza” (Segato, 2018), se configurando como manutenção de um sistema, desde sempre opressor e silenciador das mulheres e de outras minorias marginalizadas, o que nos faz crer que a amnésia histórica, estratégia para assegurar as bases patriarcais do sistema.

Por isso é preciso o exercício recorrente de reflexão e de ação de desaprendizagem (Thürler, 2018),

é fundamental investigar o aporte feminista às transformações em curso e é na consideração de uma e/ou várias epistemologias feminista(s), que está a denúncia e a crítica a uma racionalidade que opera num campo ensimesmado, a partir da lógica da identidade e sem pensar a diferença. Racionalidade burguesa, ocidental, masculina, logo excludente” (Rago, 2019, p. 409).

Pautas urgentes como as questões de gênero, sexualidade e diferença precisam de permanentes exposição e debate, com independência e autonomia, sobretudo dentro dos laboratórios contemporâneos que são os teatros de grupos,

um teatro resultante de projetos coletivos que se colocam para além das fronteiras do teatro comercial e que também se distingue dos projetos individuais encabeçados por diretores que reúnem elencos circunstanciais. Seria um teatro definido pela durabilidade da equipe, o que estaria relacionado com as particularidades dos respectivos projetos artísticos e políticos (Carreira, 2011, p. 43),

para todos os públicos, nas escolas, nos bairros. É um ato político. Concordando com Andrea Giunta, “sostengo que el feminismo artístico e sus campos de acción adyacentes constituyron la mayor transformación en la economía simbólica e política de las representaciones del arte da segunda mitad del siglo XX” (Giunta, 2018, p.15).

A estreia de *Uma mulher impossível*, em 2017, e sua recepção de lá para cá, tem ratificado que todas

as histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada (Adichie, 2019, p. 32),

e este parece ser o papel, o compromisso dos atores e da atriz destacados neste ensaio, o de recontar o passado e, ao mesmo tempo, buscar *outros* corpos, recompor vestígios de uma estranha civilização para substituir a ausência e o silêncio, desmitifica-los, já que

el cuerpo es algo mítico, en el sentido de que el mito es un discurso no experimental que autoriza y reglamenta unas prácticas. Lo que forma el

cuerpo es una simbolización sociohistórica característica de cada grupo. Hay un cuerpo griego, un cuerpo índio, un cuerpo occidental moderno (habría todavía muchas subdivisiones). No son idénticos. Tampoco son estables, pues hay lentas mutaciones de un símbolo al otro. Cada uno de ellos puede definirse como un teatro de operaciones: dividido de acuerdo con los marcos de referencia de una sociedad, provee un escenario de las acciones que esta sociedad privilegia: maneras de mantenerse, hablar, bañarse, hacer el amor, etcétera (Vigarello, 1982, p. 179).

Neste sentido, pode-se dizer que encenar os corpos derrotados, abjetos, esquecidos e ausentes, os que não importam, é uma estratégia de aparecimento, para restaurar, trazer à presença por meio das artes da cena esses corpos *queers* da história. Se aceitarmos as hipóteses de Michel de Certeau, a de que a vitória confere o direito de escrever aos vencedores, o que é difícil de contrariar, escrever à contrapelo, através da diferença, é inverter o olhar e o teatro, seria assim, parafraseando Nelly Wolf, “un foyer d’expérimentation éthique et idéologique” (Wolf, 2003, p. 77), o que nos permite afirmar que as obras teatrais fazem pensar a realidade, afinal, já não podemos mais ficar no porta-malas da história, como pensou um personagem de Vianinha, em *Rasga Coração*.

1.3 – A língua política e a política poética na poesia encarnada de Alex Simões²⁵

Se alguns artistas, apesar da sua “instável consensualidade” (Raposo, 2015), são considerados artistas (Colling, 2019; Trói, 2018), acreditamos que outros se encontram numa encruzilhada de maior sofisticação entre a arte e as ideias políticas, como é o caso da poesia de Alex Simões, poeta baiano, que codifica uma determinada ideologia política em suas formas poéticas, desde a reivindicação da forma poética tradicional e sua retraditionalização regida por princípios de métrica e consonância como condição fundamental para a expressividade poética, até o formato de publicação dos poemas.

No ensaio “Sobre la poesía”, Juan José Saer (2014, 220) afirma que a poesia é uma síntese entre a natureza e a história, que “toda poesía es un palimpsesto en el que se superponen y se confunden naturaleza e historia”. Para Sérgio Carvalho (2020, s/p), professor da Escola de Comunicação e Artes (USP), “poesia é a tentativa desesperada de dar sentido ao que não faz sentido”. Entre uma e outra impressão, notamos que na poesia de Alex Simões, assim como no teatro anfíbio, há uma relação permanente de troca entre o seu texto e o

²⁵ A partir desse momento, o texto que se segue foi publicado em 2020, na [Revista internacional eLyra](#) (B1), pela rede de investigação internacional LyraCompoetics, Dossiê N.º 16: Género, Sexualidades, Raça. Que Poesia Hoje? com o mesmo título dessa seção.

contexto que o emergencia, por isso seus poemas não apenas comentam o mundo exterior, mas também dependem dele, das influências do ambiente sócio-histórico e cultural que os preexiste e que, evidente, poderia explicar certas orientações de conteúdo e de sentido.

Seus versos, assim, configuram uma representação de que estar no mundo é também uma questão fundamental de defender pontos de vista, por isso, cada palavra corresponde a um gesto que toma o seu lugar e significado numa luta coletiva, o que concorda com as palavras de Gérard Genette, quando este diz que “um texto faz parte da história daqueles que o promoveram”²⁶ (Genette, 1972, p. 18 – tradução nossa). Para Alex Simões, a poesia é então:

[...] um lugar indiscutivelmente de exercício radical da liberdade através da linguagem verbal. É um lugar também importante de expressão de sentimentos, de afetos, de reflexões sobre a própria linguagem, questões que afetam as pessoas. É uma linguagem transdisciplinar por excelência. Ficou muito patente uma relação da poesia com a poesia escrita no papel, mas ela tem uma origem, e a poesia que me interessa não esquece essa origem que está relacionada à música, ao canto, à dança, a um lugar sagrado, no sentido em que um ateu pensa e é fascinado por esse sagrado (Simões, 2018a, para. 3).

As observações de Georges Pompidou, em “Prefácio à antologia de poesia francesa”²⁷, poderão ser úteis para esta questão:

O que é então poesia? Quem sabe quem o dirá? O que é a alma? Podemos - todos nós o fizemos na faculdade - analisar um poema, estudar composição, vocabulário, ritmo, rima, harmonia. Tudo isto é poesia, o que é um coração palpitante para a alma. Uma manifestação externa, não uma explicação, muito menos uma definição. Portanto, se eu quisesse me aproximar de uma definição de poesia, preferiria procurá-la em seus efeitos. Quando um poema, ou simplesmente uma linha, causa ao leitor uma espécie de choque, puxa-o para fora de si mesmo, jogando-o em um sonho, ou, ao contrário, força-o a ir mais fundo dentro de si mesmo até ser confrontado com o ser e o destino, o sucesso poético é reconhecido por estes sinais²⁸ (Pompidou, 1961, p. 9 – tradução nossa).

Queremos dizer com o exposto que o que soa como atraente na dicção poética de Simões é seu desempenho duplo, seja a busca pelo rigor da forma, que o faz teimar e limar e sofrer e suar, seja a potência das impressões e imagens transmitidas pela descoberta de seu poema, situando, assim, o fundamento da sua poesia tanto no que é visível, mas, ainda, no que é invisível, mais esquivo na pessoa.

²⁶ No Original – un texte s’inscrit dans l’histoire de ceux qui l’ont promu.

²⁷ No Original – *Préface de l’anthologie de la poésie française*.

²⁸ No original – Qu’est-ce donc que la poésie? Bien savant qui le dira. Qu’est-ce que l’âme ? On peut – nous l’avons tous fait au collège – analyser un poème, étudier composition, vocabulaire, rythme, rime, harmonie. Tout cela est à la poésie ce qu’un cœur qui bat est à l’âme. Une manifestation extérieure, non une explication, encore moins une définition. Si donc je voulais m’approcher d’avantage d’une définition de la poésie, je la chercherais plutôt dans ses effets. Lorsqu’un poème, ou simplement un vers provoque chez le lecteur une sorte de choc, le tire hors de lui-même, le jetant dans le rêve, ou au contraire le contraint à descendre en lui plus profondément jusqu’à le confronter avec l’être et le destin, a ces signes se reconnaît la réussite poétique.

Para abordar essa questão, para a qual as palavras de Georges Pompidou servem de alibi, mas que requerem outras ferramentas interdisciplinares de análise, vamos nos basear em poemas de Alex Simões, alguns deles extraídos do *blog* que o autor mantém atualizado (<https://toobitornottoobit.blogspot.com>), outros do livro *trans formas são* [sic]²⁹, de 2018, em diálogo com referências fronteiriças-*queer*, que reconhecem modos de subjetivação para as artes, pensados a partir da política da poesia. Isso significa pensar na poesia contemporânea em sua dimensão estÉtica, aliada a processos híbridos entre política da diferença (Miskolci, 2012; Colling, 2019) e estética (Rancière, 2009; 2012), que servem como antídoto contra os aprisionamentos e modelizações da arte burguesa, bem como a invenção de *possíveis* (Rolnik, 2008) a partir de outras políticas de subjetivação (Rolnik, 2008; Thürler, 2019).

trans formas são abre a coleção “contemporaneidades periféricas” da Editora Organismo e, segundo informações de lançamento, busca visibilizar produções de sujeitos historicamente subalternizados e as diversas formas de inscrição do contemporâneo³⁰. Como observa Aleixo, na orelha do livro, trata-se de

[...] um livro sobre e sob aquele tanto de vida que ainda respira, dentro da gente & da coisa-mundo, quando já quase tudo apresenta-se como destroço, ruína, vertiginosa beira, vórtice, naufrágio e o que sei eu. O desafio, para o sujeito poeta que escreve este livro, parece ser o de mover-se em meio ao que quer que signifique alguma possibilidade de aproximação destes dois sintagmas cujas existências, hoje, correm risco igual de apagamento pela necropolítica: sujeito e poeta (Aleixo, 2018b: orelha).

O livro é dividido em três partes: *trans formas são* (19 poemas), *poemot!com* (8 poemas) e *bordado caótico* (11 poemas), “que perguntam à poesia, às palavras, às pessoas, aos animais, às coisas e ao próprio poeta o que virão/viremos a ser. A obra também fala sobre distintas temporalidades convivendo, nem sempre pacificamente, com o aqui e o agora” (*Correio Nagô* 2018, para. 3) – “que porra é mesmo o contemporâneo” (Simões, 2018b, p. 19). Para tanto, Simões recorre a procedimentos estéticos, principalmente, a intertextualidade, para deixar em suspenso o assombro de estar vivo, apesar da necropolítica (Mbembe, 2018) contra a qual se insurge pela poesia. “É o que bate na memória de uma pele – neste caso, preta, gay, cis, entre outras circunstâncias – e que assombra pela beleza, pelo horror, pelo afeto, pelo susto mesmo”, revela Alex Simões (Simões *apud* *Correio Nagô*, 2018, para. 1).

É o que o poeta revela em *Autopsicografia II ou Poesia Chã*, que, ao parafrasear o título de importante poema de Fernando Pessoa, caminha de *mãos dadas* mesmo é com Carlos

²⁹ Manteremos a grafia conforme sua publicação, em letras minúsculas e em três sílabas: trans-formas-são.

³⁰ Mais informações sobre o lançamento do livro na Chapada Diamantina (BA) podem ser consultadas em <http://www.guiachapadadiamantina.com.br/lancamento-do-livro-trans-formas-sao-de-alex-simoes/>.

Drummond de Andrade e sua poesia do tempo presente que canta “para os vivos por motivos óbvios” (Simões, 2018b, p. 17). Seus versos, ressalta, “falam do mundo e para o mundo este/porque daquele já se falou muito” (idem). Este mundo, para Simões, é o que impõe uma experiência limite ao corpo preto, o não humano, o sub-humano, o anônimo, o de nome genérico. Por isso quer o poeta “poder cantar impunemente/sem ter de agradecer por estar vivo” (*ibidem*, p. 16).

Ainda investigando Drummond, Simões, no poema 45, de 2018, demonstra que sua dicção poética é fundamentalmente diálogo:

no meio do meio de que caminho
não sei. só sei que me desencaminho
cada vez mais e melhor. entre perdido
e bem desconstruído descarto mapas
em meio aos achados e perdidos
dos quês e quens do tempo que visitam
– ora suaves, ora turbulentos –
a cabeça e o coração oca e cheio
respectivamente independentemente
do caos sangrento lá fora
aqui me encontro aqui me desconcontro
aqui e só aqui eu sei que existo.
eu sei? que sei eu? agora não é
tarde nem cedo: é tudo o que tenho³¹

Vestígio da consciência aguda da inadequação, o mundo é, antes de mais nada, o local do racismo estrutural, da violência física e simbólica, da negação da identidade e da negação histórica, mas, também, um lugar de ressonância que dispõe o público a ouvir seu *àgò*³² e reconhecer o poeta como ator na história, afinal, como revela em *Meu Canto pras Paredes*, de 2014:

o preconceito é uma parede enorme
contra a qual desde sempre me empurraram
mas se tentaram e não me executaram
é que aprendi bem cedo que não dorme

o apontado: preto bicha pobre
no paredão cresceu e ficou forte
ainda com a dor que o véu da morte
bem do seu lado alguns amigos cobre

e é por eles que não me vitimo
nem quero mais derrubar a parede
apenas canto para além de um íntimo

³¹ Blog do poeta. Disponível em <https://toobitornottoobit.blogspot.com/2018/06/45.html>. Acesso em: 20 fev. 2022.

³² *Àgò*, segundo o Site Educa Yorubá, é uma palavra em Yorùbá que expressa um pedido de licença, dar passagem, espaço para algo passar ou alguém.

desejo: reforçar rizoma e rede
cheia de nós, que não estou só, sou vivo.
picho a parede: verso afirmativo³³

Neste momento, queremos construir a ideia de que a poesia de Simões é uma poesia encarnada, uma poesia de “afirmação da vida” (Simões, 2018a), aquela que faz transparecer quem somos e o que desejamos, poética que tem vida, existência, que não é um texto neutro. Poesia encarnada, reconhecida pela voz e pela técnica como importante tática de definição e construção do sujeito e da coletividade, do *rizoma* e da *rede*, é poesia que está na encruzilhada da interlocução, do reconhecimento de si próprio e do outro como sujeitos. Não à toa, chama atenção a harmonia anfíbia marcante entre aspectos formais e de conteúdo em seus poemas.

Sobre a forma, o poeta afirma que esta foi legitimada pela Faculdade de Letras, da Universidade Federal da Bahia, sua grande escola e de onde extraiu suas bases acadêmica e erudita. Como explica em entrevista a Fabrício Brandão:

Vou dar um exemplo concreto e relativamente recente. Particpei de um processo de seleção, no qual mandei um projeto de poemas, e tirei uma nota muito baixa na minha avaliação pessoal. Foi algo abaixo da média. Foi um poema que escrevi muito puto, chamado “Balada de um poeta ruim para si mesmo”, e ali tem muito de uma frustração, uma chateação, irritação, mas é usando terça rima, fazendo referências a Dante, pensando num mote em que eu desenvolvo, e vou falando nisso ao longo do poema, e que está em ‘O Demônio da Teoria’, de Antoine Compagnon (Brandão, 2016, para. 10).

Ainda na mesma entrevista, o poeta revela duas tendências de sua poesia cabralina – forma e conteúdo –, assumindo “a posição do engenheiro, que (...) suprime brechas de linguagem por onde pudesse se insinuar imprecisões, sombras ou mistérios” (Barbieri, 1997, p. 143). Como diz Simões:

Eu parto fundamentalmente da forma, e é meio complicado dizer isso, mas parto dela. Esteticamente, penso em termos de poesia. Em projetos estéticos em geral, penso a partir de formas. Escrevo coisas muito diferentes de sonetos. Versos livres, haicais, baladas, enfim. Mas eu geralmente penso na forma que vou usar. Essa adequação entre forma e conteúdo é mais do que uma adequação. Existe uma organicidade que foi conquistada. E fico muito lisonjeado quando isso é reconhecido porque, às vezes, quando falam de mim, ressaltam muito essa condição de ser expertise, de ser um bom formalista, mas na verdade não é o que me interessa. É importante, sim, o domínio da linguagem, mas me interessa mesmo é dizer coisas (Brandão, 2016, para. 8).

³³ Blog do poeta. Disponível em <https://toobitornottoobit.blogspot.com/2014/03/eu-canto-pras-paredes.html>. Acesso em: 10 fev. 2022.

Essa busca pela forma/fôrma pode ser notada em uma postagem sobre o *Soneto Edipiano* (Imagem 1), ironicamente intitulada “fôrmas do soneto: estudos para fôrmas, soneto edipiano”, no blog que o autor mantém atualizado na internet.

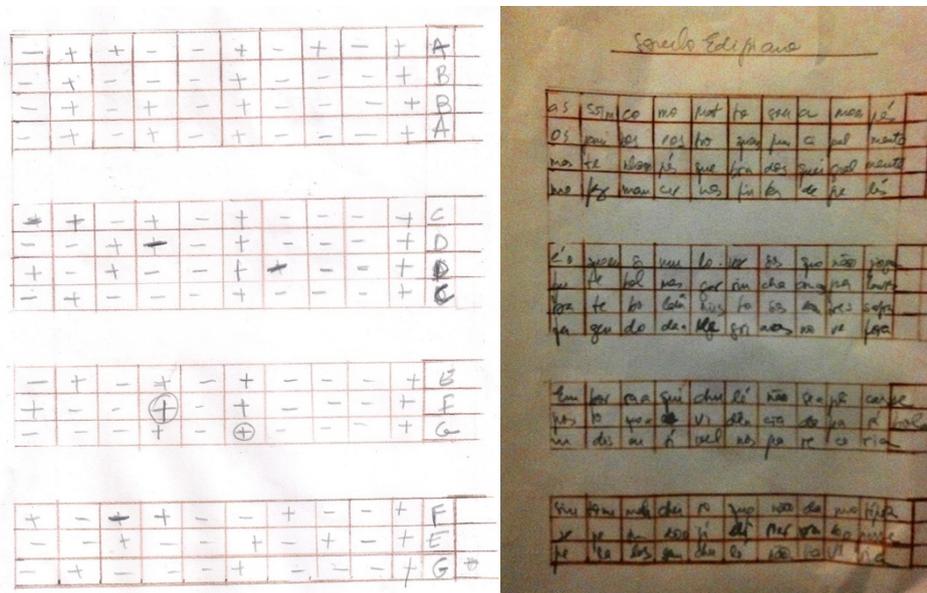


Imagem 1 – Print extraído do blog do autor

Por outro lado, os poemas de Alex Simões confirmam as impressões de Tatiana Nascimento, de que

[...] há um giro paradigmático irreversível em curso na literatura de autoria negra/lgbtqi+, um giro de proporções cosmológicas; y ainda que de raiz revanchista, de frutos emancipatórios. Frente às expectativas/estereótipos coloniais de que o teor dessas obras se ativesse, formalmente, com relação ao seu sistema expressivo e de conteúdo, a um caráter denunciante/reativo, a produção que avalança a década de 10 do século XXI se apresenta cada vez mais anunciante/criativa, montando, desde as autoras várias que a tem escrito, lugares possíveis frente ao *impossível colonial*, seu silenciamento racista heterocisnormativo, sua limitação poética (Nascimento, 2020, p. 12).

Em resposta à violência do *impossível colonial*, ou nas palavras de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, do “carrego colonial” (Simas; Rufino, 2019, p. 6), a resistência tomou ao longo da história várias formas, seja através de ações macropolíticas e sindicais, seja através das artes, incluindo a literatura, e lutou durante várias décadas para reconstruir uma identidade negra, participar da escrita da história e estabelecer os fundamentos de um Estado democrático. Nos anos 70, a poesia foi particularmente ativa como uma força de resistência e luta, criando e depois animando uma vontade coletiva de destruir as estruturas de opressão e, por essa razão, “teve um impacto significativo no ambiente de medo e no vazio cultural, promovidos pela censura e pela violência da repressão militar que dominava o país naquela época”, como nota Heloisa Buarque de Hollanda, “conseguindo reunir em torno da poesia um

grande público jovem, até então ligado mais à música, ao cinema, aos shows e aos *cartoons*” (Hollanda, 2019, p. 149).

No caso de Alex Simões, trata-se, portanto, de considerar sua poesia não apenas como um produto (de uma época, de uma sociedade, de uma luta), mas também como um processo, uma dinâmica, cujo lançamento nos anos 70 anunciava uma evolução a longo prazo, em vez da efêmera existência que muitos críticos queriam imaginar, céticos da relevância de uma literatura que procurava participar da luta política da população marginal, parafraseando Heloísa Buarque de Hollanda, marginal da vida política do país, marginal do mercado editorial e, sobretudo, marginal do cânone literário.

De fato, atualmente, a questão da relevância tem sido frequentemente colocada a partir de uma perspectiva político-identitária ou estético-política e não artístico-literária ou anfíbia, refletindo a dificuldade de pensar a poesia marginal além de seu contexto específico de produção; assim, temas importantes da pauta social contemporânea, como representação e a representatividade se tornam armadilhas estéticas e os discursos dos poetas, baseados nesses dois eixos, têm sido capazes de levantar questões cruciais da relação entre poética e política, já trabalhada substantivamente por Jacques Rancière, a quem chamamos em auxílio. Particularmente nos interessa destacar a ideia de política que ronda toda a sua obra pensada como

[...] atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer (Rancière, 2019, p. 59-60).

Tanto Rancière como Rita Segato pensam que a natureza é uma invenção (Segato, 2018), ou seja, que a realidade é sempre objeto de uma ficção, ou, nas palavras de Rancière,

[...] de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias. A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico. O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções (Rancière, 2019, p. 74-5).

Desse modo, a política teria o papel importante de corromper as evidências naturais; afinal, “só existe política quando essas maquinarias são interrompidas pelo efeito de uma

pressuposição que lhes é totalmente estranha” (Rancière, 1996a, p. 31), como explica Rancière em outro texto, “e sem a qual no entanto, em última instância, nenhuma delas poderia funcionar: a pressuposição da igualdade de qualquer pessoa com qualquer pessoa, ou seja, em definitivo, a paradoxal efetividade da pura contingência de toda ordem” (idem).

A lógica da política, então, seria *o avesso do avesso* da lógica da polícia, esse “conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos pobres e a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções dos sistemas de legitimação dessa distribuição” (idem: 41). Ou seja, é a polícia e não a política a responsável pela manutenção da ideia de natureza e, conseqüentemente, pela viabilização do modo de vida burguês, do “inconsciente colonial-capitalístico” (Rolnik, 2018, p. 36); em outras palavras, é a polícia quem controla os modos econômicos de produções subjetivas, a *permeabilidade* de corpos e desejos (Thürler, 2011, p. 248). Assim, muitas vezes a polícia tem equivocadamente se confundido à política, seja pela obtenção de um consenso, seja pelo estabelecimento da ordem. Rancière, no entanto, continua a falar de política dando-lhe outro significado, mais adequado, como uma noção relevante quando se refere à dialética conflituosa entre a política (por oposição ao poder) e a polícia. A política, por esse prisma, existe para “perturbar a ordem da polícia, (...) uma modificação singular do que é visível, dizível, contável (...). Antes de ser um conflito de classes ou de partidos, a política é um conflito sobre a configuração do mundo sensível na qual podem aparecer atores e objetos desses conflitos (...)” (Rancière 1996b: 374). Ou ainda:

A política é o encontro de dois processos heterogêneos. A primeira é a do governo. Consiste em organizar a reunião de homens na comunidade e o seu consentimento e baseia-se na distribuição hierárquica de lugares e funções. Vou chamar a este processo de polícia. A segunda é a da igualdade. Consiste na interação de práticas guiadas pelo pressuposto da igualdade de qualquer pessoa com qualquer coisa e pela preocupação de a verificar. O nome mais apropriado para este jogo é emancipação³⁴ (Rancière, 2004, p. 112 – tradução nossa).

Por não entender estética como uma teoria da arte, Rancière distingue entre “estética primária” e “práticas artísticas”. A primeira seria uma repetição da estética transcendental de Kant aplicada à política, ou seja, o estudo dos princípios da sensibilidade *a priori*, tendo o espaço e o tempo como formas puras de intuição sensível. Espaço e tempo não são conceitos

³⁴ No original – Le politique est la rencontre de deux processus hétérogènes. Le premier est celui du gouvernement. Il consiste à organiser le rassemblement des hommes en communauté et leur consentement et repose sur la distribution hiérarchique des places et des fonctions. Je donnerai à ce processus le nom de police. Le second est celui de l'égalité. Il consiste dans le jeu des pratiques guidées par la présupposition de l'égalité de n'importe qui avec n'importe quoi et par le souci de la vérifier. Le nom le plus propre à désigner ce jeu est celui d'émancipation.

empíricos nem realidades em si, mas sim intuições *a priori* da nossa sensibilidade que decidem o que podemos experimentar e a extensão dos nossos conhecimentos. A política, para Rancière, é ela própria estética num sentido transcendental, determina a partilha do sensível, delinea a fronteira entre o visível e o invisível, e dá a todos um lugar na sociedade. A política é estética “num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define tanto o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2019, p. 16). Por tudo isso, seguimos mais de perto Rancière que, longe de ambientes consensuais, renova o pensamento da política como dissenso, já que o consenso, por definição, é contrário à vida política.

Aliás, uma primeira ideia sobre os regimes da arte pensados por Rancière (2019) é que esses são diferentes modos de ser da arte que correspondem a diferentes modos políticos de sensibilidade ou, como diz o autor, são referência altamente estimulante do ponto de vista filosófico e político a diferentes modos de partilha do sensível, uma vez que a arte é produzida e desenvolvida num quadro político social e cultural. É nesse sentido que, para Rancière (2009), a arte é sempre política porque o que é arte em cada época depende de um regime de inteligibilidade, visibilidade ou identificação – um regime que é essencialmente político e que determina uma comunidade de significados:

De hecho, la generación de dicho espacio, la redistribución de objetos y sujetos, lugares e identidades, espacios y tiempos, visibilidades y significados, eso sería precisamente la política. No el ejercicio del poder y la lucha por el mismo, sino, ante todo, la conformación de un espacio específico, la delimitación de una esfera particular de la experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos. La política es el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio, sobre la designación de objetos que comparten algo común y de sujetos con una capacidad de lenguaje común (Vilar, 2017, p. 266).

Denilson Lopes colabora com essa discussão em um relato em sua rede social, Facebook, quando escreve sobre uma palestra que dera no exterior:

Não vou falar de negros, índios, Bolsonaro, Mariele, nem da floresta Amazônica que se incendia uma vez mais nem do coronavírus (*sic*) que já nos fez vice-campeões mundiais de mortos. Sinto um mal-estar sem palavras vindo do pequeno público. Começo a falar de Modernismo, dos anos 30, no Rio de Janeiro, vanguardistas sim, mas homens, brancos, conservadores, católicos. Alguns levantam e continuo na minha crença que os livros podem dizer o que as pessoas não sabem e que a políticas dos autores não são as mesmas que a políticas das obras. Mas parece que aqui e lá os leitores querem saber das boas intenções, dos bons sentimentos traduzidos em palavras como empatia, acolhimento, lugar de fala. De repente uma raiva me

vem. Não quero ser recebido como representante do meu país. A eles a estética a nós o documento social. Eles definem sobre o que devemos escrever e a nós só escutam quando é um eco narcísico e vitimista. Espelho, espelho meu quem sobre (*sic*) mais do que eu? Sigo na palestra sem surpresa (*sic*) no tempo definido. Afinal fui convidado. Até se surpreendem pela qualidade dos trechos que mostro. Estou sendo cruel, injusto talvez com alguns. Só queria esquecer agora este país e este momento e mergulhar no último dia da vida de Virgílio no romance de Herman Broche, na última carta de Camilo Castelo Branco, no último sonho que Verlaine teve de Rimbaud. Não sei como terminei a palestra. Lembro de perguntas gentis. Um café. Depois desapareci na luz da cidade. Sabendo que aquele não era mais o meu lugar (Lopes, 2020: s/p).

O que se quer dizer é que temos pensado numa espécie de ativismo artístico que tem se esmerado em trabalhar constantemente na desconstrução das estruturas de opressão geradas pelo sistema (Vergueiro, 2015) colonial-capitalístico (Rolnik, 2018, p. 104) aumentando a conscientização de uma comunidade em cujo nome e por quem falamos. Em um país onde a raça, a sexualidade, o gênero e o *status* social – “o apontado: preto bicha pobre” – tem sido objeto de uma luta política feroz, a questão da língua, de escrever poesia enquanto “prática micropolítica reativa” (Preciado, 2018, p. 16) nos parece decisiva. O reconhecimento de uma humanidade triplamente marginalizada (preto, pobre e bicha) pelo mundo branco, que se engajara precisamente numa desumanização sistemática e institucionalizada, exigia como pré-requisito o reconhecimento interseccional de sua própria humanidade, uma tarefa particularmente pesada desde que as noções de povos superiores e inferiores haviam sido internalizadas ao longo dos anos graças a uma organização colonial implacável.

Portanto, nessa relação que ilustra a denúncia de Denilson Lopes está explícita “a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso” (Rancière, 2009, p. 11), que na arte é dimensionada pela “imediatez ética”. Em seu discurso e reivindicações sociais, a poesia é então marcada por uma afirmação, uma dimensão total e não negociável do compromisso do sujeito com a transformação imediata do mundo, com o giro decolonial (Quijano, 2007), que pode ser melhor visualizada pela oposição “imediatez ética” / “eficácia estética”. Assim, esse modelo de arte dimensionado pela “imediatez ética” age de forma direta, antimetafórica, “de resistência óbvia” (Nascimento, 2019, p. 18), artista, e pretende uma ação que objetiva mudanças sociais e políticas “causando a generalização do espetáculo ou a morte da imagem” (Rancière, 2009, p. 11-12). Como diz Tatiana Nascimento, “temos nos acostumado (*sic*) com o dever da denúncia (que rende inteligibilidade imediata, legitimidade, reconhecimento) e por vezes nos esquecemos do direito – humano ao devaneio – vocação da arte” (Nascimento, 2019, p. 18).

Quando relacionamos o modelo pedagógico da Imediatez Ética ao ativismo, estamos concordando com Alexandre Gomes Vilas Boas para quem “a arte engajada ou ativista se torna política a despeito de seus atributos estéticos e escolhas técnicas” (Boas, 2015, p. 48). Para Carlos Henrique de Lucas, Carlana Faria Rocha e Anselmo Peres Alós,

[...] arte em forma de protesto, ato e performance acontecem não como uma pausa ou momento artístico no meio do protesto ou dos palcos, é o próprio protesto realizado através da arte de modo a provocar embates, questionamentos e reivindicações. As pessoas envolvidas com activismos denunciam injustiças sociais com intuito de transformar, chamar a atenção para violências, criar empatia entre o público e as causas sociais (Lucas; Rocha; Alós, 2020, p. 67 – grifo nosso).

Marcelo De Trói, em sua dissertação de mestrado, elabora um esquema que tenta fazer entender essa discussão. Para o autor, as produções artistas³⁵ possuem diferentes intensidades e podem estar divididas em dois polos, mais próximas ou mais distantes de uma certa radicalidade *estética*: “o polo do mercado, do capital, institucional, paranoico, molar, territorializante e o polo queer, anárquico, subjetivo, esquizofrênico, molecular, desterritorializante” (Trói, 2018, p. 94):

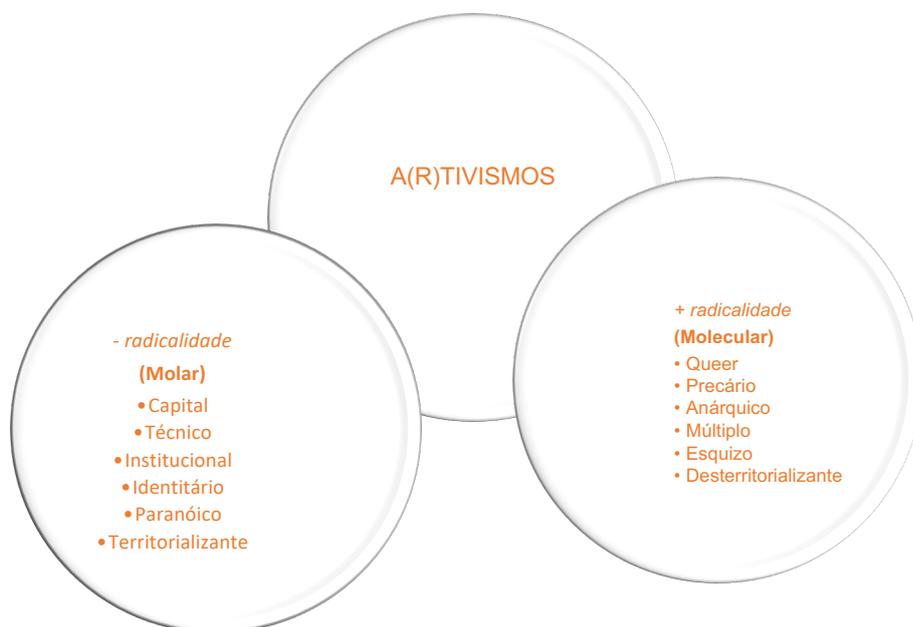


Gráfico retirado de Trói (2018), adaptado pelo autor

³⁵ Para Trói, o termo ativismo recebe a grafia a(r)tivismo: “a suspeição do termo ativismo com a inclusão do (r) tem três objetivos: 1 - criar uma intersecção com o teat(r)o; 2 - marcar o entre lugar entre arte e ativismo; e 3 - evidenciar, a partir da escrita, uma não consensualidade em relação ao conceito, levando em conta os conflitos no campo a partir de binômios como teatro x performance, técnica x enunciação, institucional x anárquico, molar x molecular, esferas contidas nos dois polos de análise propostos nesta dissertação” (Trói, 2018: p. 70-71).

Segundo Trói, “quanto mais próximo do polo molecular, mais radicais serão as produções. Se mais próximas do molar, estarão mais afinadas com o *establishment*, com as ideias de representação e as benesses do mercado” (idem: 94). Mas, continua o autor, “mesmo no jogo de intensidades, de locais de fala, territorialização e desterritorialização, os a(r)tivismos trazem em si uma ideia de desnaturalização e desconstrução, fundamentos herdados a partir do impacto dos estudos *queer* no campo social e, sendo assim, no campo subjetivo” (ibidem).

Embora não concorde totalmente com as categorias eleitas por Trói (não haveria alguma produção em arte que fosse, ao mesmo tempo técnica e anárquica?), achamos que a visualidade do esquema pode colaborar com nosso argumento central, o de que, retomando Tatiana Nascimento, em detrimento da construção estética, que seria, em si, uma construção política, a literatura dimensionada pela “imediatez ética” tem se transformado em um “estereótipo da resistência constante que nos congela no frame da denúncia” (Nascimento, 2019: 23).

A poesia de Simões, no entanto, é caracterizada por vozes que negociam esses dois aspectos (ético/estético), criando uma outra relação de agenciamento, sem deixar de colocar no centro da sua poética a questão da representação da sua experiência; pelo contrário, entende que falar de/em si mesmo é um compromisso, ainda mais num país onde a opressão é tão generalizada, que nada – quer atue ou a sua ausência – escape ao domínio da política. Simões reconhece que “a história tem mostrado que, em períodos de crises, a poesia, os poetas, as poetas passam a ter alguma relevância social” (Simões, 2018a, para.15). Como explica o poeta,

Isso está relacionado, e, claro, acho que isso também é resultado de investimento de políticas públicas de valorização de sujeitos e subjetividades que foram marginalizadas, pessoas negras, mulheres, LGBTQs, e todos os lugares de marginalização, deficientes físicos, ciganos, etc. Em algumas partes, segmentos desses contingentes foram encontrando a arte e especialmente a poesia como lugar de expressão (ibidem).

Porém, Simões expressa sua poesia em sua estreita relação com a oralidade e a escrita, com a língua e a linguagem, em um esquema que, partindo do raciocínio de Rancière, mas não se esgotando nele, estabelece uma outra via de retroalimentação entre a estética e a ética. A poesia de Simões “não é só máquina[s] de resistência e denúncia”, mas, uma resistência ao “estereótipo da resistência” (Nascimento, 2019, p. 18). Nesse sentido, os mecanismos de inovação/conservação e apropriação/transformação dos cânones poéticos e a busca por novas dicções que se traduzam em diferentes códigos que se procura representar, levam a um

sistema que passa por uma fase fortemente experimental e é na sua própria linguagem que elabora novas estruturas epistemológicas, considerando que derrubar estruturas existentes não é suficiente para assegurar a persistência do intercâmbio e da participação que coloca no centro de sua poética uma poesia encarnada, inextrincavelmente transformada em técnicas de escrita e em táticas de combate para dar à poesia, através da linguagem, uma dimensão totalmente performativa.

Essa prática poética é uma forma de perseverança que tem sido marcada por uma abordagem que abrange todo seu trabalho: “Quero que as pessoas prestem atenção nas coisas que faço pelas coisas que eu faço, não porque quem está atrás tem uma evidência pelas questões identitárias e políticas que vêm junto. Quero ser lembrado pelas coisas que faço, que elas tenham valor” (Simões, 2018a, para. 21).

Trata-se, portanto, de se instalar na língua do colonizador, dominando todas as suas regras, para produzir uma *outra* língua; afinal, como observa Simões,

[...] na contracorrente ao combate vai ser cada vez mais importante alguns de nós lembrar, e tenho feito sempre esse papel chato, que a poesia é uma linguagem estética, milenar, que tem cânones que entram em crise graças a esse fluxo de poetas marginais que vão entrando. Mas alguns de nós vão precisar mais dizer que o valor da poesia é também nela mesma: não é arte pela arte nem arte engajada, é tudo junto e misturado, e alguns de nós têm que ter essa responsabilidade com a linguagem (idem, para. 15 – grifo nosso).

A poesia encarnada, entendida como política da poesia, é solidária com a poesia contemporânea em sua dimensão estética, ou seja, em processos de criação e recepção híbridos entre estética e ética política (um tema inconcluso de nossa cultura democrática que aponta os problemas de uma teoria da justiça, da legitimação do poder e do processo de constituição da pessoa enquanto sujeito social titular de direitos e obrigações). Esses processos servem como antídoto à implantação sistêmica normativa que naturaliza o processo dos regimes de verdade e aos aprisionamentos e modelizações da arte burguesa, propondo, assim, *outras* “políticas de subjetivação” (Thürler, 2019, p. 13). Quando falamos de estética pensamos no compromisso ético da arte contemporânea com a sua própria estética, ou seja, ao mesmo tempo em que Simões se expressa através de convenções formais e todo um sistema de critérios que determinam a forma como habilidade de um poeta clássico, o faz sem se subordinar a ele.

Em entrevista a Marcos Dias, Simões revela que *Quarenta e Uns Sonetos Catados* (2013) é um livro importante em sua carreira porque, durante 21 anos, exercitou o poema em forma de soneto: “é um livro de formação, no sentido da formação do escritor mesmo, uma

insistência com uma forma clássica tida como uma prova de fogo – hoje mais nem tanto, mas até há algumas décadas um bom poeta tinha que ser um bom sonetista” (Dias, 2018, para. 5). Embora Simões se autodefinha como uma pessoa não conservadora, entende que as academias têm um aspecto político importante e pertinente:

E sou da universidade, fiz graduação e mestrado em letras. Não uso muito isso na biografia, mas acho que é importante, porque eu também sou resultado de um investimento em políticas públicas ligadas a uma universidade pública, que fez um curso extremamente tradicional. E, com todas as minhas questões, eu sou o que sou em parte porque existem universidades com cursos de letras e existem academias de letras que fazem coisas que acho interessantes e outras que não, mas não são referências de que eu possa abrir mão (Simões, 2018a, para.7).

A dicção poética de Simões, desse modo, se empenha em brincar, mas “mui seriamente” (Simões, 2018b, p. 73) com os padrões vigentes de qualidade literária, de densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a plena fruição do poema e seus intertextos, na leitura de Julia Kristeva³⁶ (1967), tal como de seus subtópicos, operando, esteticamente, a potência deflagradora de novos espaços criativos e solidários, o espaço do *outro*, esquecido pela cultura ocidental e descartado devido ao seu caráter marginal e inconstante, se configurando, então, como o espaço das heterotopias (Foucault, 2013).

Nas heterotopias, o *outro* tem voz, língua, a língua que *chicoteia o ar*, mas sua língua não é apenas instrumento, utensílio ou matéria (Novarina, 2003), não se dá mais como um veículo através do qual se constrói uma narrativa de conteúdo fabular; a língua política, nesse caso, é o próprio conteúdo, o próprio assunto que se problematiza, porque,

[...] o mundo é por nós furado, revirado, mudado ao falar. Tudo o que pretende estar aqui como um real aparente pode ser por nós subtraído ao falar. As palavras não vêm mostrar coisas, dar-lhes lugar, agradecer-lhes educadamente por estarem aqui, mas antes parti-las e derrubá-las. “A língua é o chicote do ar”, dizia Alcuíno; ela é também o chicote do mundo que ela designa (Novarina, 2003, p. 15).

A poesia encarnada de Simões enquanto língua política não desconecta com o entorno, é produto da sociedade e, como tal, exprime ou reflete formas de vida e, ao mesmo tempo, através da recepção, tem algum efeito sobre formas de afetar a sociedade. Não é apenas um instrumento, mas também um terreno de negociação, exploração e apropriação a fim de alcançar a autodeterminação do sujeito desde a sua condição de marginalidade.

³⁶ “Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double” (Kristeva, 1967, p. 440).

Essa língua política, pensada assim, é a que fragmenta, que questiona, que derruba; a língua-soco, a língua-pontapé futurista que pode ser percebida na poética do movimento negro que reivindicava nas ruas a busca de seus direitos, de seu reconhecimento e de visibilidade e respeito que historicamente lhes fora usurpado pela instauração de um “projeto de nação” branco e heterossexual (Miskolci, 2013) estruturado através da modernidade/colonialidade, em que alguns privilégios e hierarquias foram historicamente naturalizados (Grosfoguel, 2012).

Nossa intenção até aqui, em relação ao nosso percurso de investigação e aos seus interesses, foi a de examinar experiências artísticas singulares que, nos parece, reverberam a aliança conflitual entre teatro e política. De fato, nosso objetivo não é atribuir virtudes (ou vícios) ou fazer quaisquer prescrições gerais, como já apontara, mas de modo geral, as experiências aqui destacadas – tanto a poesia encarnada de Alex Simões, quanto a trilogia em solos menores – parecem ser capazes de sintetizar uma tal relação entre poesia e política, que tende a desenhar uma estÉtica incontestavelmente diferente das peças que assistimos no palco do Niterói em cena. Em vez dos facilitismos daquelas, nomeadamente a ideia de que o teatro (ou a poesia) pode proporcionar uma apreensão imediata da realidade em nome da democracia “direta” promovida pelo ativismo social, a arte como queremos fazer entender, corresponde a métodos estéticos e linguagens expressivas, práticas formais e estruturais contra-hegemônicas – da episteme teatral *per se* – que procuram, a partir da reelaboração crítica dos imaginários sociais, revelar o oculto, fazer falar o silenciado, configurando um novo quadro representacional, com novas possibilidades de ação e políticas de subjetivação³⁷ que intervêm na distribuição geral dos modos de ser e de ver ou, para dizer de outra forma, arte para oferecer uma nova partilha de espaços e ideias: ao mesmo tempo, autônoma e crítica, intransitiva e utópica, igualitária e emancipatória.

Em 2016 nos deparamos no teatro com uma estrutura formal bastante diferente das peças da trilogia em solos menores, que esbatia as linhas que separavam a arte do discurso sobre a arte, em uma prática denominada *lecture-performance* (traduzida por nós por ‘peça-conferência’), um fenômeno generalizado na cena artística internacional dos últimos anos. O gênero tem as suas raízes na performance e na arte conceitual dos anos 60, e equilibra-se na fronteira entre a arte e a academia. Enquanto híbrido de investigação, palestra, arte visual e técnicas narrativas performativas, a peça-conferência, quase sempre, é a proposição de artistas que imprimem uma crítica às instituições e promovem uma nova forma de viver em

³⁷ A ideia de “política de subjetivação” será desenvolvida no Capítulo 7.

sociedade. Nesse contexto, a performance não é simplesmente uma reiteração, é de fato uma expansão que desafia a forma convencional da aula.

Ao abrir o formato de conferência a um vasto leque de modos especulativos de disseminação de informação, o formato da peça-conferência, cenário e razão do próximo “Começo”, aborda questões fundamentais sobre o estatuto e o potencial da arte e da política na sociedade do conhecimento, bem como os mecanismos de produção e enquadramento do conhecimento produzido e trocado dentro, e mesmo fora, da Universidade.

COMEÇO 2 – CAPÍTULO 2

A arte como potência de sim, a peça-conferência e o ator-epistemólogo

Na ATeliê voadOR não tínhamos ouvido falar em peça-conferência ou algo similar a isso até 2016, quando, dentro da Programação do Festival de Artes Cênicas da Bahia (FIAC/BA) daquele ano, a curadoria pautou o espetáculo *Afinação I*, de Georgette Fadel, anunciado pela imprensa como uma peça-conferência. Se pudéssemos afirmar, seria ali, naquela noite no Teatro do ICBA, que o interesse por um novo processo de pesquisa – que só se confirmaria em 2019.1, com a entrada no Doutorado no Pós-Cultura – se iniciava. O projeto não tinha nome ainda, mas havia algo no trabalho de construção da personagem e no posicionamento da atriz que nos chamavam muito a atenção. Mais tarde, denominamos esse fenômeno de ator-epistemólogo, eixo principal deste capítulo e que, de alguma forma, dá continuidade sobre as reflexões, sobre as intersecções entre teatro e política e o teatro anfíbio.

³⁸O primeiro passo, despertado pelo espetáculo de Georgette Fadel, foi em direção a essas peças de teatro, peças-conferências, que apresentam um formato importante na prática do teatro contemporâneo, considerando que os efeitos produzidos por esses objetos estéticos refletem impactos em forma de políticas de subjetivação que geram linhas de fuga responsáveis por escapar da normatividade dos dispositivos cênicos mais tradicionais.

As peças-conferências, que incorporam elementos tanto da palestra acadêmica quanto da performance artística, funcionam simultaneamente como meta-leitoras e como meta-performativas e, como tal, desafiam ideias estabelecidas sobre a produção de conhecimento e significado em cada uma das formas a que se referem. Vamos tentar discutir, a partir de sua genealogia, a performance da palestra analisando sua contribuição em diferentes contextos para o fortalecimento de uma arte política, implicada em questões de desaprendizagem (Thürler, 2018), que inclui uma análise de outros contextos que a performance da palestra estabelece e participa: contextos de fazer e assistir.

As peças das quais falaremos estariam enquadradas num formato que temos chamado de palestra-performativa, palestra-performance, peça-conferência, aula-performance ou aula-conferência, e ainda, peça-aula, peça-palestra, conferência-performativa, aula-espetáculo, palestra acadêmica ou performance artística. Embora uma recente genealogia tenha sido

³⁸ A partir desse parágrafo, o que se segue é o texto publicado na [Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas](#) (A1) “Arte como potência de si, a peça-conferência e o ator-epistemólogo”, em 2020.

elaborada por Marco Catalão em *Uma genealogia para a palestra-performance*, em 2017, então como fruto de projeto de pós-doutorado, intitulado *Teatro Virtual*, pensamos, conforme apontou Michel Foucault (1999), que a genealogia compreende que não há na origem dos acontecimentos uma identidade originária preservada, mas há acasos, paixões e disparates. Assim, a genealogia descreve as forças históricas que tornaram possíveis as culturas e os modos de vida em seu confronto. Dessa forma,

[...] no se trata de oponer a la unidad abstracta de la teoría la multiplicidad concreta de los hechos o de descalificar el elemento especulativo para oponerle, en la forma de un cientificismo banal, el rigor de conocimientos bien establecidos. No es por cierto un empirismo lo que atraviesa el proyecto genealógico, ni tampoco un positivismo en el sentido ordinario del término. Se trata en realidad de hacer entrar en juego saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra la instancia teórica unitaria que pretendería filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre de un conocimiento verdadero y de los derechos de una ciencia que sería poseída por alguien. Las genealogías no son, pues, vueltas positivistas a una forma de ciencia más atenta o más exacta. Las genealogías son precisamente anti-ciencias (Foucault, 1999, p. 19).

Então, este texto, em seu método genealógico, provoca uma contra história a história pensada por Catalão (2017), se nos atentarmos para a sua genealogia da palestra-performance, através “da referência a alguns antecedentes óbvios, como as ações de John Cage, Robert Morris e Joseph Beuys, e outros menos evidentes, como alguns contos de Jorge Luís Borges e algumas exposições de pintores como Gustavo Courbet (Catalão, 2017, p. 5).

Trilhando outras pistas, a modalidade de peça-conferência³⁹, como a entendemos, nos remete a 1997, quando Denis Guénoun fez sua estreia mundial no Festival de Avignon, com o texto *Lettreau directeur du théâtre*⁴⁰. No Brasil, essa mesma peça, intitulada *Carta Aberta*, com tradução, adaptação e direção de Fernando Kinas, estreou um ano depois, em setembro de 1998 no Teatro Guairinha (Curitiba/PR), pretendendo ser “uma *reflexão encenada* que utiliza os recursos desenvolvidos pelo próprio teatro” (Kinas, 2000), uma experiência cênica que fala sobre o teatro. Trata-se, nesse espetáculo, de uma reflexão sobre a condição da atividade teatral no mundo contemporâneo, abordando seus principais aspectos como a relação com o público, subvenções, dramaturgia, condições de produção, definição etimológica, formação do ator e o papel da imprensa. Mesmo classificado como teatro, a principal característica de *Carta Aberta* era a qualidade das argumentações a partir de uma abordagem filosófico-social dos temas discutidos, uma encenação da fala (Ryngaert, 2013).

³⁹ Daqui por diante, dentre as inúmeras possibilidades de denominação, utilizaremos o termo peça-conferência.

⁴⁰ No Brasil a peça foi traduzida por “Carta ao diretor do teatro” ou ainda por “Carta aberta”.

As relações entre a Filosofia e o Teatro, aliás, foram tratadas por María J. Ortega Máñez, em *La idea em escena: Platón, San Agustín y Spinoza por Denis Guénoun* (2019). Nesse texto, ao perguntar se é possível que o teatro pense e a filosofia teatralize, Máñez aponta para, talvez, o principal eixo daquilo que estamos pensando sobre o que significa a peça-conferência, no seu afã de se distanciar do teatro diegético, que é o efeito performativo do discurso crítico. Sobre essa característica, em *Afinação I*, peça que abordaremos ainda neste capítulo, sua realizadora, Georgette Fadel, assume que “[o trabalho] é de uma crueza e simplicidade cultivadas deixando todo o protagonismo para os movimentos do pensamento” (Fadel, 2017c, s/p).

Caminho semelhante trilhou *Product of Circumstances* (Imagem 2), “palestra-demonstração” do coreógrafo francês Xavier Le Roy, em 1999. Usando seu próprio corpo para montar uma peça-conferência, Le Roy traçou sua trajetória pessoal, desde o estudante de biologia molecular, doutorando, até o bailarino e coreógrafo, imaginando novos modos de comunicação verbal e não-verbal, fazendo a ponte entre a ciência e a arte da performance com seu próprio corpo. Le Roy descreve isto na performance:

Comecei a fazer duas aulas de dança por semana ao mesmo tempo em que comecei a trabalhar em minha tese de doutorado em biologia molecular e celular... Como trabalho como dançarino ou coreógrafo, muitas vezes sou apresentado como um dançarino atípico ou como um biólogo molecular dançarino... Biografia como teoria. Uma conferência autobiográfica que se torna uma performance. Meu corpo como matéria-prima da organização social e cultural e como prática da necessidade crítica⁴¹ (EPPS, 2016, s/p – tradução nossa).

Product of Circumstances, enquanto *lecture-performance*, “era sobre a construção de um corpo contaminado em suas relações em nível histórico, social, cultural e biológico”⁴² (Le Roy, 1999, s/p – tradução nossa), ou seja, Le Roy compreende que a construção do corpo se dá por um processo diversificado, permanente e cultural, revelando o caráter fictício da noção de sujeito. No fundo, Le Roy, afinado com Nietzsche, transforma o próprio significado da noção de sujeito, libertando o indivíduo do espartilho rígido da identidade, abrindo possibilidades às experiências do devir, das diferentes formas de estar além dos pontos de referência canônicos e imutáveis, categoricamente normativos. E faz como se estivesse dando uma palestra, descrevendo seu próprio processo em se tornar um bailarino, construindo uma

⁴¹ No original – I began to take two dance classes a week at the same time that I started to work on my thesis for my PhD in molecular and cellular biology ... Since I work as a dancer or choreographer I am very often presented as an atypical dancer or as a dancer molecular biologist ... Biography as theory. An autobiographical conference becoming a performance. My body as raw material of social and cultural organization and as the practice of critical necessity.

⁴² No original – was about a contaminated body in its weavings of historical, social, cultural and biological levels.

narrativa que incluiu sua relação com diferentes espaços, desde o laboratório, até o estúdio de dança, bem como o espaço público.

Dessa forma, o artista-professor conectou o trabalho de dança e coreografia com o da pesquisa biológica, considerando ambos como formas de entender o corpo em sua relação contígua com o social, portanto, sujeito a regimes de normatividades que asseguram certa normalidade na vida social, mas, também, o corpo como recurso e local para experimentação, um fio condutor híbrido entre o trabalho artístico e a prática científica.

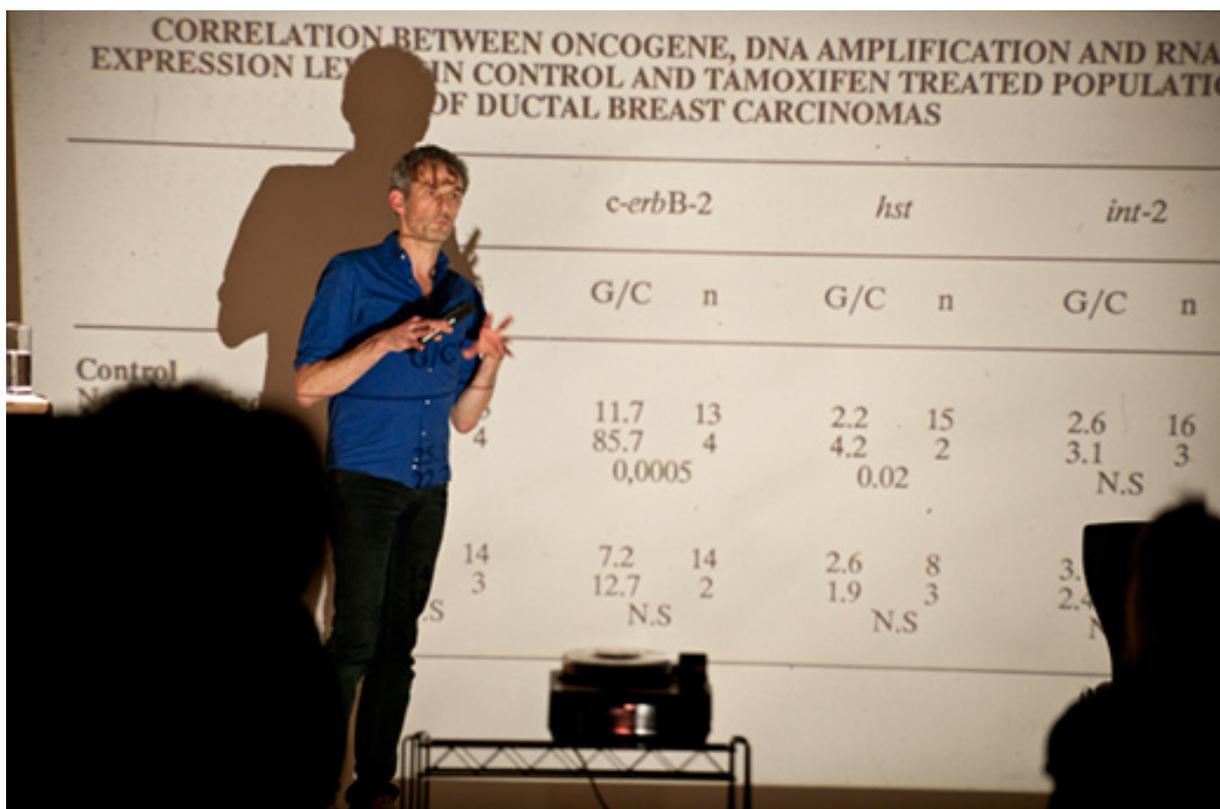


Imagem 2 – Xavier Le Roy. *Product of Circumstances*. Fonte: Google Imagens.

Tanto *Product of Circumstances* como *Lettreau directeur du théâtre*, ou ainda *The Art of Laughter*, essa de Jos Houben, propõem uma negociação contínua entre o intérprete e o público, o que parece ser outra característica desse gênero: a próxima e intensa convivência entre o público e o intérprete. Outras características podem ser extraídas da primeira rubrica do texto de Le Roy, quando diz que

Essa performance foi originalmente apresentada em um teatro [Podewil Berlin] e pode ser apresentada em qualquer situação que permita um público em frente a um palco e uma tela para projeção de slides [teatros, salas de conferência, etc.]. A luz deve ser, na medida do possível, a mesma no palco e no espaço da plateia. A intensidade deve diminuir para a projeção de slides, mas nunca deve ser preta. A luz está presente no início e no final da apresentação e nunca se apaga. Dependendo do espaço, você pode usar um microfone, uma mesa de conferência, um projetor de slides, uma cadeira,

uma almofada ou qualquer outro acessório que queira transformar a apresentação. O texto está escrito em inglês, de acordo com minha habilidade nesse idioma; ele faz parte da apresentação e deve ser lido da forma mais clara possível. A apresentação deve, na medida do possível, apresentar cada elemento como uma questão de fato, tentando não enfatizar nenhum dos aspectos. Tente fazer a apresentação sem ironia, sarcasmo, romantismo ou qualquer efeito que possa transformar os fatos. A apresentação de cada elemento deve ficar o mais próximo possível do fato. Todo texto que não estiver em itálico deve ser dito ou lido. Os textos em negrito e itálico são instruções para os movimentos⁴³ (Le Roy, 1999, s/p).

Além da questão espacial entre artista e público, chama atenção também a adequação do espaço. Vejam que, embora pensada originalmente para ser apresentada em um teatro formal – o *Podewil Berlin* –, Le Roy sugere que a peça possa ser apresentada em qualquer espaço, em salas e auditórios diversificados, bastando que permita que o público, de maneira frontal, à italiana, possa acompanhar a projeção de *slides*. Vale acrescentar, sobre essa disposição frontal, o que dissera Jean-Jacques Roubine, para quem

[...] não é necessário, no fundo, rejeitar a arquitetura italiana. Basta fazê-la trabalhar, por assim dizer, no sentido contrário. Ajudando a teatralidade a exibir-se assumidamente, em vez de recalá-la. Mostrando os meios de produção do espetáculo, equipamentos elétricos, instrumentos musicais, etc. em vez de dar-se tanto trabalho para torna-los invisíveis (...) tudo isso se torna a própria base do teatro épico: o espectador brechtiano deve ver a distância. Deve conservar a cabeça fria frente a um espetáculo que não pretende mais substituir a realidade. Deve estar em condições de exercer suas faculdades de surpresa, de julgamento crítico (Roubine, 1998, p. 91-92).

Mariana Lima, atriz de *Cérebro_Coração*, da qual falaremos mais adiante, reforça essa característica do espaço da peça-conferência: “Não me interessa fazer espetáculo para uma bolha de gente, feita de pares e algoritmos. Como fazer para que a massa fora da bolha vá ao teatro e se interesse? Penso que ir até eles pode ajudar a responder essa pergunta” (Lima, 2018, s/p).

Essa desespetacularização que a peça-conferência infere sobre si também é notada em referência aos recursos de iluminação, quando a rubrica de *Product of Circumstances* indica

⁴³ No original – this performance was originally presented in a theatre [Podewil Berlin] and can be presented in any situation allowing an audience in front of a stage and a screen for slide projection [theatres, conference rooms, and so on]. The light should be, to the degree possible, the same on stage and in the audience space. The intensity should go down for slide projection but never be black. The light is there at the beginning and at the end of the performance and never goes off. Depending on the space, you might use a microphone, a conference desk, a slide projector, a chair, a pillow, or any other props you want to transform the performance. The text is written in English correspondent to my ability in this language; it is part of the presentation and should be read as clearly as possible. The performance should, as much as possible, present each element as a matter of fact, trying not to emphasize any of the aspects. Try to perform without irony, sarcasm, romanticism, or any affect that could transform the facts. The performance of each element should stay as close as possible to fact. Every text that is not italicized should be said or read. The texts in bold and italic are instructions for movements.

que a luz da cena deve ser, na medida do possível, a mesma do espaço do público, não fazendo diferença entre os espaços da realidade (plateia) e ficção (palco), inclusive quando evita o BO (*black-out*), técnica que permite a transformação da cena às escuras, afinal, em uma encenação

[...] nesse jogo de apagar e acender, cada *black-out* traz consigo uma surpresa. Uma vez que o espectador identifica a falta de unidade tanto narrativa quanto temática entre as cenas, sua expectativa é alterada. Isso, por sua vez, transforma a presença da escuridão e o valor dramático do *black-out* (Ferrer, 2015, p. 65).

Ainda chamam atenção, nessa rubrica inicial, dois aspectos. Um deles tem a ver com a atuação do intérprete, que deveria tentar atuar sem qualquer efeito que possa transformar os fatos, sem ironia, sarcasmo ou romantismo. Percebe-se aqui uma característica notada em todas as peças que compõem o escopo deste capítulo, a negação da personagem (ou a diluição de seus contornos) e o consequente questionamento do procedimento fabular, pois

[...] se a personagem é um dos principais suportes da ficção teatral, ou, em outras palavras, se a fabula e o regime ficcional que ela engendra repousam, em grande medida, na constituição de personagens com alguma identidade e estabilidade, é lógico supor que os movimentos de negação ou enfraquecimento da personagem produzem, em uma espécie de efeito cascata, o questionamento do procedimento fabular ('contar uma história') e, portanto, da própria ficção (Kinas, 2010, p. 175).

A indicação de que se deva ficar o mais próximo possível dos fatos revela um procedimento caro ao gênero em questão, uma peça-conferência seria, concordando com Kinas (2010), mais uma experiência de desorganização das regras do jogo teatral diretamente relacionadas à construção das personagens. Nesse sentido, “assim como o ator não mais deve iludir o público mostrando que se trata de uma personagem fictícia no palco e não dele, ator, não deve também simular que o que está acontecendo no palco não foi ensaiado” (Brecht, 1967, p. 204).

Voltando à rubrica do texto de Le Roy, o outro aspecto que gostaríamos de destacar é a indicação de que, em sua dramaturgia, todo texto que não esteja em itálico deve ser dito ou lido e que os textos em negrito e itálico são instruções de movimentos. Vejam no fragmento:

Boa noite, senhoras e senhores. Vou fazer esta atuação em inglês; se tiverem perguntas, depois terei todo o gosto em responder-lhes. O título desta atuação é ‘Produto das Circunstâncias’. Em 1987, comecei a trabalhar na minha tese de doutorado em biologia molecular e celular e, ao mesmo tempo, comecei a ter duas aulas de dança por semana. Terminei o meu mestrado e recebi uma bolsa do governo francês para escrever a minha tese. No mesmo ano, fui admitido para trabalhar num laboratório especializado na investigação do cancro da mama e dos hormônios. Além disso, comecei a

assistir a muitos espetáculos de dança durante os festivais de verão no sul de França, onde vivia. Nesse mesmo ano, terminou dolorosamente uma relação amorosa de 3 anos. Ainda jogava muito basquetebol e o meu corpo tentava esticar-se um pouco.

1. Deixo o papel e o microfone, dou três passos para o lado. Faço um exercício de alongamento, dobrando o tronco e tentando alcançar o chão com as mãos em 20 ressaltos ligeiros. As minhas mãos não se aproximam mais de 20cm do chão, como em 1987. Depois volto para o microfone. Podem, por favor, ligar o projetor de slides e mudar as luzes. Obrigado. O título da tese que apresentei em outubro de 1990 era – SLIDE # 1: título da tese: ‘ESTUDO DA EXPRESSÃO DE ONCOGENES E REGULAÇÃO HORMONAL NO CANCRO DA MAMA USANDO HIBRIDAÇÃO QUANTITATIVA IN SITU (h.i.s)’⁴⁴ (Le Roy, 1999, s/p – tradução nossa).

Observando essas orientações, através do excerto, podemos destacar características importantes que ajudam a delinear mais elementos de uma peça-conferência. Percebam que, no texto, a passagem em itálico e negrito faz uma indicação de movimentação, deixar papel e microfone, dar três passos de lado etc. e, logo a seguir, o ator volta ao microfone e fala: “Podem, por favor, ligar o projetor de slides e mudar as luzes. Obrigado” (Le Roy, 1999, s/p). Esse pedido ao técnico que acompanha a aula, essa quebra de ilusão, essa revelação, evidencia “que o trabalho dos atores e atrizes em cena não era mais compatível com o velho modelo do faz de conta, da encarnação de um papel ou da identificação” (Kinas, 2010, p. 180) ou, ainda, com o próprio Kinas, esse abandono da personagem forma par “com a recusa da fábula, dramática ou épica, e o questionamento da primazia da representação” (idem, p. 181). A essa altura cabe perguntar quem está em cena? Quem não está em cena? Ao tentar responder sobre esse “eclipse da identidade da personagem” (Sarrazac, 2006, p. 359), nos associamos a Ryngaert, para pensar que

[...] é ali que o personagem se redefina e talvez se reconstrua, notadamente na distância entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética, cada vez mais complexa, entre uma identidade que vem a faltar e as palavras de origens diversas, no domínio de um teatro que, se não é mais

⁴⁴ No Original - Good evening, ladies and gentlemen. I will do this performance in English; if you have questions afterwards, I will be glad to answer them. The title of this performance is ‘Product of Circumstances’. In 1987, I started work on my thesis for my PhD in molecular and cellular biology, and at the same time I began to take two dance classes a week. I finished my master's degree and received a scholarship from the French government to write my thesis. The same year, I was admitted to work in a laboratory specializing in research on breast cancer and hormones. Also, I started to see a lot of dance performances during the summer festivals in the south of France where I lived. The same year was the painful ending of a 3 years long love relationship. I was still playing a lot of basketball and my body was trying to get some stretch. **1. I leave paper and microphone, go three steps on the side. I do a stretching exercise, bending my torso over and trying to reach the floor with my hands in 20 light bounces. My hands don't get closer than 20 cm from the floor, like it was in 1987. Then I go back to the microphone.** Can you please turn on the slide projector and change the lights. Thank you. The title of the thesis I presented in October 1990 was: **SLIDE # 1: title thesis ‘STUDY OF ONCOGENES EXPRESSION AND HORMONAL REGULATION IN BREAST CANCER USING QUANTITATIVE IN SITU HYBRIDIZATION (h.i.s)’.**

narrativo, participa do comentário, da autobiografia, da repetição, do fluxo de vozes que se cruzam na encenação da palavra (Ryngaert, 2008, p. 114).

Talvez valha à pena falar sobre *The believers are but brothers* (Imagem 3), escrito e realizado por Javaad Alipoor⁴⁵ e co-dirigido por Kirsty Housley, nas suas palavras, uma palestra-performance, espécie de teatro documental. Em seu trabalho, Alipoor, que é escritor, realizador e intérprete, percebemos uma *dramaturgia-conferência* que não separa texto, encenação, atuação ou reflexão crítica, ao contrário, ao colocar em cena temas e ideias caras à contemporaneidade, como masculinidade, identidade e o modo como a tecnologia está atuando sobre essas noções, chama nossa atenção para as estruturas e dispositivos de controle que constroem nossos afetos, as visões de mundo e, acima de tudo, as noções de “nós e eles”, centro e margem, certo e errado. É importante observar que, como artista muçulmano, ao reivindicar a palavra, se posiciona como um agente epistemológico, como sujeito que constrói as hipóteses sobre a forma de produção do objeto discursivo, numa operação semelhante a que propôs Kilomba, já citada por nós, de transformação do “objeto” em “sujeito”, caro ao projeto decolonial.

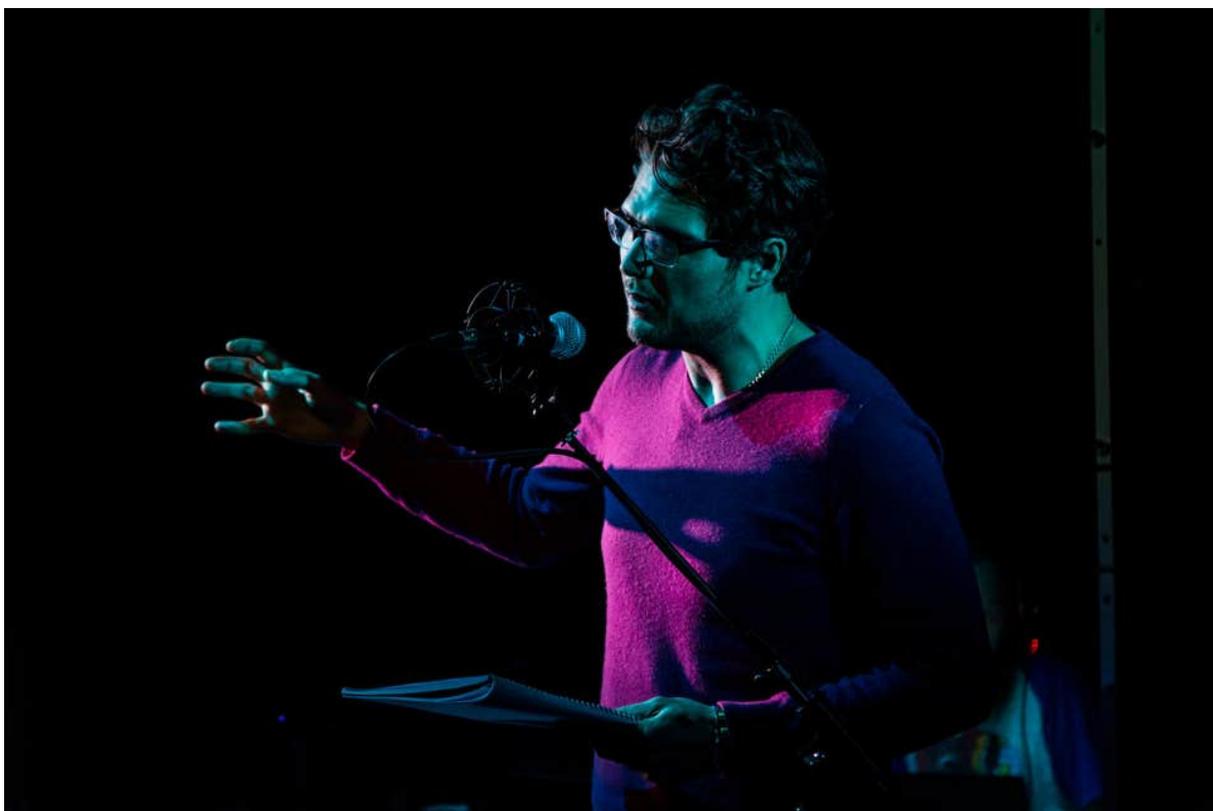


Imagem 3 – Javaad Alipoor in *The Believers Are But Brothers*. Fonte: The Other Richard.

⁴⁵ Javaad Alipoor é um artista, diretor, escritor e ativista asiático britânico baseado no norte da Inglaterra. Ele faz teatro com e para comunidades que normalmente não se dedicam às artes. O seu trabalho independente é formalmente desafiante e politicamente comprometido.

Jos Houben, ator belga e membro fundador do Théâtre Complicite, apresentou, em 31 de outubro de 2007, sua *practical lecture* sobre *A Arte do Riso*. Dessa *masterclass* um dos ouvintes constatou que

É difícil identificar com precisão o formato adotado por esse maravilhoso evento. Eu me atrevera a propor que foi uma palestra sobre a arte da comédia pastelão com performance ao vivo para informar o conteúdo. "Informar" talvez evoque a essência errada da peça: soa muito restritivo ou insípido. Foi tudo menos isso. Divertido, engraçado, esclarecedor e muito divertido seriam termos muito mais apropriados⁴⁶ (The Capital Centre, 2007, s/p – tradução nossa).

Ou seja, o público que lotou estúdio, sem saber definir o que assistiu, saiu com a sensação de ter aprendido algo, mas ao contrário de uma palestra ou uma aula convencional, essa curva de aprendizado não foi forçada. Essa passagem pela experiência de Jos Houben reforça, da maneira como entendemos, mais uma característica da peça-conferência, qual seja, a instituição de momentos de reflexão, a construção de uma inteligência pública a partir de questões e olhares diversos, entre vários campos do pensamento, se tornando um espaço privilegiado do estranhamento e da desaprendizagem (Thürler, 2018), o que evidencia que as *dramaturgias-conferências* têm forte caráter interdisciplinar e se implicam nas discussões, valores e visões de mundo contemporâneas, como atesta Silvana Garcia:

Tematicamente, é vasto o panorama que se constituiu com as obras da nova geração. Não difere muito do que sempre serviu à dramaturgia como principais motivos: violência urbana, a falência de valores e perspectivas da sociedade, choque de gerações, incomunicabilidade e impotência do indivíduo acuado social e psicologicamente, etc. Essa revisão de temas já explorados pelas gerações anteriores, porém sob novos tratamentos, tanto no que se refere à linguagem, quanto pelos novos enfoques introduzidos, pode ser tomada como uma das características fortes de boa parte da dramaturgia produzida nos anos de 1980/1990. No geral, há uma acentuada recusa de padrões mais francamente realistas, ou realistas-psicológicos em favor de realismos contaminados pelo grotesco, pelo fantástico, pelo nonsense. Muitos autores incorporam elementos da desconstrução narrativa que caracteriza a contemporaneidade, e mesmo as peças curtas apresentam procedimentos de montagem e colagem como princípio de construção, bem como podem ser reconhecidas pelas referências a outras obras e autores, dando voz à polifonia intertextual. Os procedimentos metalinguísticos, que também definem a produção contemporânea, com frequência sobrepõem-se aos constituintes rigorosamente dramáticos que aí sobrevivem (Garcia, 2009, p. 325).

⁴⁶ No original – it's difficult to put your finger on precisely what format this wonderful event adopted. I'd venture to propose it was a lecture on the art of slapstick comedy with live performance to inform the content. 'Inform' perhaps conjures the wrong essence of the piece: it sounds too constricting or bland. This was anything but. Entertaining, amusing, enlightening and great fun would be terms far more apt.

A peça-conferência, em sua clara estética anti-wagneriana, ao abandonar o ilusionismo teatral burguês se propõe, em tom de conversa, uma espécie de pensamento encenado com claro posicionamento à esquerda. Quando falamos dessa posicionalidade, apresentamos uma ideia de Deleuze, extraída de uma entrevista filmada nos anos 1988-1989. Nesse vídeo, Deleuze apresenta duas ideias importantes. A primeira, ao ser perguntado sobre o que é ser de esquerda, afirma que ser de esquerda seria se colocar num horizonte mais amplo de percepção, um olhar que abarca primeiro o mundo e a experiência coletiva, “é saber que os problemas do Terceiro Mundo estão mais próximos de nós do que os de nosso bairro” (Deleuze, 1988-1989, s/p) e, assim, define a esquerda a partir de uma visão ampla de mundo que antecede qualquer individualismo. A segunda ideia que podemos retirar do vídeo é a associação da esquerda como um conjunto de minorias e nunca uma maioria hegemônica. Rita Von Hunty confirmaria essa tese, afinal,

[...] é impossível ser humano de direita. Ser humano é acreditar que, poxa, você também devia estar comendo, você devia ter acesso a todos os serviços. Não faz sentido que você receba dois centavos de dólar para fazer um *Iphone*. Até hoje eu tenho muita dificuldade de entender como algumas pessoas se definem de direita com orgulho. Porque historicamente é uma aberração (Hunty, 2019, s/p).

Esse novo cenário provocou uma “explosão sem precedentes de criatividade que atingiu o conjunto do fenômeno teatral” (Kinas, 2010, p. 181) nos últimos anos, abrindo caminho para uma série de produções brasileiras semelhantes às anteriores, como *Mortos-Vivos – Uma Ex-Conferência* (2017), da Companhia Teatral Foguetes Maravilha, e *Colônia* (2017), monólogo com Renato Livera (Imagem 4) e direção de Vinicius Arneiro, a partir do livro *Holocausto Brasileiro*, de Daniela Arbex, com dramaturgia de Gustavo Colombini.



Imagem 4 – Renato Livera, em *Colônia*. Fonte: Google Imagens.

Mortos-Vivos – Uma Ex-Conferência, por exemplo, parte de uma premissa cômica e fantasiosa, um apocalipse zumbi, para tratar das mazelas sociais, como alteridade, xenofobia, fascismo, preconceito, tortura, a banalidade do mal, o fascínio pela violência. *Colônia*, mais do que um relato sobre a loucura e a condição dos internos no extinto manicômio Colônia, em Barbacena (MG), passa por várias acepções da palavra “colônia”, mas foca em especial na formulação da noção de colonialidade, elucidando os desdobramentos sócio-políticos desse processo, como algo que transcende as particularidades do colonialismo histórico e que não desaparece com a independência ou descolonização (Quijano,1997). Nessa perspectiva, as mazelas sociais, a intolerância, desafeto e violência notadas em *Mortos-Vivos – Uma Ex-Conferência*, podem ser lidas como resultado da colonialidade, das antigas hierarquias coloniais agrupadas na relação europeu versus não europeu, encenados em *Colônia*.

E é assim, nesse formato híbrido, entre drama e não drama, narração e interpretação, realidade e ficção que a cena contemporânea vem unindo a poética à política como uma resposta ao conturbado clima social e político em que vivemos nos últimos tempos. O formato dessas encenações dá sinais claros de uma tendência recente do teatro brasileiro, como ainda é o caso de *Versão Demo*, escrita e protagonizada pelo ator e dramaturgo Tairone Vale, com direção de Rodrigo Portella, intitulada como peça-conferência; a *aula_performance*, em *Cérebro_Coração*, escrita e interpretada por Mariana Lima; a aula-conferência filosófica de Georgette Fadel, em *Afinação I*, que, além de interpretar, assina a dramaturgia e a direção do espetáculo; e *3 maneiras de tocar no assunto*, de Leonardo Netto, com direção de Fabiano de Freitas.

O que marca as dramaturgias citadas acima é sua construção rizomática (Conceição, 2016), devido à sua complexidade e o diálogo com uma variedade de gêneros literários e linguagens artísticas, bem como diferentes autores. Fadel, por exemplo, traz trechos de obras de pensadores como o dramaturgo Bertolt Brecht e dos filósofos Karl Marx e Georg Hegel; Mariana Lima inclui citações de Marcel Proust, além de inspirações visuais de Leonilson e de descrições cirúrgicas, como a retirada de um edema e revela:

Eu não escrevi esses pensamentos sozinha. Foi uma escrita atravessada por escritos e memórias dos outros. Autores e autoras que me formaram e transformaram. E então veio a escrita no ar da sala de ensaio. No corpo. Primeiro com Isabel Teixeira, depois Renato e Kike, coautores do trabalho. As aulas de Paola Barreto, Luisa Duarte, Ricardo Krause e Helena Martins trouxeram todo um corpo de pensamentos, derivações, pulsões e acontecimentos que estão aí, nessa peça-aula ou conferência-performática (Lima, 2018, s/p).

Dessa forma, é em direção a uma ótica rizomática, pós-dramática e performativa que se dará a escrita das “dramaturgias monstruosas”, que é como temos chamado um conjunto de dramaturgias que se mostra “contrário ao que é habitual” (Zanon, 2018, p. 39), território de hiper-representação, ligada à reivindicação da individualidade fora dos moldes e regras rígidas da normalidade, dos convencionalismos sociais e culturais. Assim como os movimentos feministas promoveram o questionamento do que se acreditava ser uma “invenção da natureza” (Segato, 2018, p. 25), a “dramaturgia monstruosa” também reflete sobre normas, normalidade e normalização questionando nosso sistema binário sexo-gênero e a suposta naturalidade dos sexos, propondo expandir o olhar para as infinitas possibilidades de ser.

É nesse diapasão que Leonardo Netto (Imagem 5) escreve e protagoniza o manifesto artístico *3 Maneiras de Tocar no Assunto* (2019), peça que esteve em cartaz em Rio de Janeiro e São Paulo. Nessa aula, verdadeira ferramenta política emancipatória, Netto reúne três textos curtos: *O homem de uniforme escolar*, *O homem com a pedra na mão* e *O homem no Congresso Nacional* para discutir, por diferentes ângulos – a escola, a lei e o Estado – a questão da homofobia em nossa sociedade, essa hostilidade provocada por uma forma específica de orientação sexual, a homossexualidade, esse

[...] crime abominável, amor pecaminoso, tendência perversa, prática infame, paixão abjeta, pecado contra a natureza, vício de Sodoma: tantas designações que durante séculos serviram para qualificar o desejo e as relações sexuais ou afetivas entre pessoas do mesmo sexo. Relegado ao papel de marginal ou excêntrico, o homossexual é tido pela norma social como bizarro, estranho ou disparatado. Como o mal sempre vem de fora, na França, por exemplo, qualificou-se a homossexualidade de ‘vício italiano’, ‘costume árabe’, ‘vício grego’ ou, ainda, ‘costume colonial’. O homossexual, assim como o negro, o judeu ou o estrangeiro, é sempre o outro, o diferente, aquele com o qual qualquer identificação é impensável (Borrilo, 2009, p. 15-16).

Na primeira cena, *O homem de uniforme escolar*, construído através de histórias verídicas de jovens e crianças que sofreram com a discriminação, vemos cenas cruéis de *bullying* homofóbico, uma prática social que marca o cotidiano das escolas de ontem e de hoje, e tudo o que é preciso para entender e praticá-lo com perfeição, uma espécie de engrenagem da crueldade que opera na desqualificação do *outro*, do diferente e nos convoca a “nos posicionar, a (re)agir, a abandonar a ‘confortável’ posição de indiferença ou mesmo de apatia” (Pessoa, 2019, s/p), afinal, como podemos não nos espantar com a homofobia

[...] que mata todo mundo: o pai, que teve a orelha arrancada, por beijar o filho; os irmãos, que foram linchados, por andarem abraçados. Não adianta achar que você está livre, porque você não é ‘gay’. Estamos vivendo um

retrocesso de entendimento sobre isso, um conservadorismo estúpido. A população LGBT, no Brasil, está alijada de quase setenta direitos previstos na Constituição (Bartholo, 2019, s/p).

A segunda cena se baseia num fato real, a Revolta de Stonewall em 28 de junho de 1969, “evento que se tornou um marco da luta por igualdade de direitos civis e introduziu definitivamente na agenda política a questão dos direitos sexuais para gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais” (Pelúcio, 2011, p. 111), e quem nos conta a história é um dos frequentadores do bar e que participou da noite de revoltas. É pela sua lente, seu olhar *fresco* que nos transporta para o bar *Stonewall Inn*, em Nova Iorque.

Por fim, Netto encena *O homem no Congresso Nacional*, no qual constrói dramaturgia baseada nas falas e discursos do ex-deputado federal Jean Wyllys proferidos entre 2011 e 2018, antes de auto exilar-se. O que parece unir as três cenas, além da dimensão social e política da sexualidade que permanece às margens, é a “experiência da vergonha”,

[...] ser chamado, leia-se, ser xingado de bicha, gay, sapatão, travesti, anormal ou degenerad@ é a experiência fundadora da descoberta da homossexualidade ou do que nossa sociedade ainda atribui a ela, o espaço da humilhação e do sofrimento. Transformar esta experiência em força política de resistência é o objetivo da proposta original *queer* (Miskolci, 2011, p. 48).



Imagem 5 – Leonardo Netto na última cena da peça. Fonte: Google Imagens.

Em *Versão Demo* (2019), o texto propõe contar a história da Bíblia, mas com uma narrativa a partir do olhar do Diabo e nos faz repensar a figura divina concebida à imagem e semelhança do homem branco, cisgênero, produto de um sistema patriarcal segregador, controlador e autoritário. Para o dramaturgo e também ator Tairone Vale, que pesquisou como o Diabo é citado na Bíblia e em outras mitologias, sua representação, também como um homem branco, é importante para abrir um leque de questionamentos sobre hegemonias que insistem em existir, nesse caso, em especial, sobre a branquitude como identidade racial normativa. Ainda segundo o autor, “a peça fala de opressão e debate sobre a quantidade de absurdos que estamos vivendo hoje em dia” (Rocha, 2019, s/p).

Assim, o demônio-professor – “o demônio, ninguém é mais *queer* do que ele” (Silva, 2013, s/p) – vai assumindo seu papel *queer*, o de questionar a normalidade, a aparente naturalidade das coisas e relações, “as cumplicidades com narrativas heterossexuais e coloniais dominantes” (Preciado, 2017, s/n) e, com esse contra discurso, vai provocando pílulas de reflexão e crítica sobre várias camadas de opressão existentes na sociedade, afinal, como pensou Sam Bourcier, “é impossível fazer uma arte *queer* sem ir contra o neoliberalismo” (Bourcier, 2015, p. 1).

Um demônio-*queer* que desconstrói a representatividade do mal a partir do seu ponto de vista, a sua versão da estória, uma história coral em que a fábula principal é atravessada por dramaturgias paralelas, como citações de políticos, pastores, poetas, além de músicas, manchetes e a carta de um assassino, conectando a história narrada pelo diabo ao atual momento político e social da humanidade. A encenação, consonante com a estética de uma peça-conferência, busca construir um espaço característico de uma palestra: microfones, retroprojetor, equipamentos de som e luzes, porém, todo o aparato tecnológico é operado pelo ator.

Cérebro_Coração parte do paradoxo vivido pela atriz Mariana Lima (Imagem 6), que convivia com a exuberância de uma vida nascendo e o terror de uma criança morrendo. Aquilo gerou um curto-circuito. O texto é resultado de um processo de escrita conjunta, de textos recortados, leituras e vivências da atriz Mariana Lima em parceria com os diretores Renato Linhares e Enrique Diaz. De modo geral, questiona a colonialidade do saber, colocando em perspectiva os modos de aprendizagem, a sensibilização e o entendimento científico-poético do mundo, retorcido por transfigurações da própria linguagem, da experiência cênica e do corpo, esse esqueleto adormecido nas narrativas e, ao mesmo tempo, tão responsável por nos manter de pé.



Imagem 6 – Mariana Lima, em “Cérebro_Coração”. Fonte Google imagens.

No material de divulgação da peça, ficamos sabendo que, durante o período de ensaios, o espetáculo foi apresentado para alunos do Ensino Médio em algumas escolas da Rede Estadual do Rio de Janeiro, nas cidades de São João de Meriti e Nova Iguaçu, em salas de aula mesmo, sem nenhuma maquiagem cênica, fato que revela importante característica dessa estética, o apagamento da fronteira entre o teatro e a sala de aula:

Em alguns casos, os alunos acharam que era uma aula de verdade, foi muito bonito. Viram ali uma cientista falando de cérebro, de neurologia. Só acharam que era uma aula diferente, onde estavam sendo convidados para fechar os olhos e olhar para dentro (Lima, 2019, s/p).

Afinação I (2016) se aproxima ainda mais de uma sala de aula, ao menos foi essa a disposição cênica quando estreou em um pequeno auditório e cadeiras para 30 pessoas no SESC Ipiranga (SP). Nesse espetáculo, Georgette Fadel (Imagem 7) é a própria pensadora e professora francesa Simone Weil, a *guardiã do pensamento*, e estabelece, desde o início, que se trata de uma peça-conferência, tanto que todos são convidados a pegar pranchetas e canetas para as devidas anotações da aula.

A peça é carregada de elementos de uma peça-conferência, a começar pelo cenário, composto apenas de uma cadeira e uma pequena mesa a sua frente (com xícara de café, uma garrafa térmica e um copo de água), com pouquíssimas variações de luz e a ausência de trilha sonora: “Eu não quis nem mesmo trilha sonora ou qualquer outro elemento que pudesse roubar a nossa atenção. Tem que ser tão agradável que o público pode levantar a mão e participar, se quiser” (Fadel, 2017b, s/p).



Imagem 7 – Georgette Fadel em *Afinação I* – fonte: Google Imagem.

Usando a personagem central da peça de Brecht, *Santa Joana dos Matadouros*, a professora fala da relação entre a opressão e o sofrimento no mundo:

[...] os textos, reunidos em ‘Afinação’, trazem uma reflexão sobre como estamos distantes da razão, sobre como vivemos a supervalorização do sentimento individual, das paixões, opiniões e convicções que não nos unem, em detrimento do pensamento racional que nos liberta (Fadel, 2017a, s/p).

A professora, que começa sua aula tendo um violoncelo como suporte de suas falas, pede ajuda a um dos alunos-espectadores para que escreva no quadro alguns dos conceitos centrais da conferência e passa, a partir de então, a interagir com os outros alunos-espectadores. Importa dizer que a presença do violoncelo em cena não é para a execução de uma trilha sonora, como dissemos anteriormente, ela não existe:

Faço uma brincadeira, fico sentada como se fosse uma professora com seus alunos e meu mote de brincadeira cênica é o violoncelo, que simboliza uma tentativa de afinção de pensamento. Brinco com ele em alguns momentos e crio, de uma maneira lúdica, essa sensação de estar buscando a verdade, a afinção do pensamento e a afinção do violoncelo. É uma maneira de tornar realmente cênica a palavra e a comunicação (Maciel, 2017, s/p).

Os textos dos filósofos discutidos na peça-conferência – da própria Simone Weil, acrescidos de trechos de obras de outros pensadores como o dramaturgo Bertolt Brecht e dos filósofos Karl Marx e Georg Hegel – são de extrema complexidade, mas que, no fundo, buscam dar o protagonismo ao pensamento e fazem uma defesa da ciência enquanto liberdade, afinal todos esses autores “defenderam o pensamento racional como uma visão de mundo, para que a gente aprenda a não reagir com base nas emoções. A razão surge como

uma força contra os que querem nos enganar, impedindo oportunidades de opressão” (Fadel, 2017b, s/p) e, por que não, da valorização dos professores no Brasil e de sua importância na sociedade, frente à patrulha ideológica de guerrilhas virtuais e de pais dos estudantes, que só começava em 2017.

Em comum, *Afinação I* e *Cérebro_Coração* valorizam tanto professores como a sala de aula como elementos potentes de desaprendizagem (Thürler, 2018) e liberdade. Para Fadel, os professores “são como contadores de histórias. Eles são os responsáveis por provocar em nós o desejo de buscar o conhecimento. É uma maneira de mostrar como a sala de aula é importante e necessária” (Fadel, 2017b, s/p). Para Mariana Lima, tanto o teatro como a sala de aula são lugares de transformação e de troca, onde você nunca sai da mesma forma que entrou: “Não tenho desejos e inclinações messiânicas, de querer expor a minha verdade. O espetáculo é mais um compartilhamento de perguntas do que de respostas. Tem mais a ver com expor a falha do que expor certezas e pensamentos bem-acabados” (Lima, 2018, s/p).

Fadel e Lima, em uníssono, acreditam que é preciso construir novos pensamentos e novas visões do *outro* e a sala de aula é a “estratégia micropolítica que precisamos” (Fadel, 2017c, s/p):

Escrevo esse texto duas semanas antes da peça estrear no teatro, já tendo passado por algumas escolas estaduais. Essa foi a experiência que sempre desejei ter, fazer esse texto para alunos, antes de fazer no teatro. Está sendo transformador, potente e muito amoroso cruzar a linha que separa esses mundos, linha absurda, inacreditável. Por que não estamos fazendo teatro nas escolas, passando filmes nas escolas? Estamos cada vez mais fechados dentro de caixas que nos separam. Por quê? (Lima, 2019, s/p).

Ademais, apesar das semelhanças, é preciso afirmar que, diferente de uma aula convencional em que improvisação e presença de espírito são fatores importantes, a peça-conferência, enquanto instância pública do discurso reflexivo, é ensaiada exatamente como uma peça de teatro, mas, ao invés de perseguir o drama diegético, se concentra em sua não-dramaticidade, quer seja na impossibilidade de agir das personagens, quer seja na desconstrução das noções de ação, tempo e espaço, quer seja na “ode ao pensamento” (Fadel, 2017c, s/p).

E, por fim, a peça-conferência e todas as suas variações marcam, definitivamente, um novíssimo ator na cena contemporânea. Percebam que, além de atuar, Georgette Fadel assina a dramaturgia e a direção do espetáculo, que sem dúvida é inusitado em sua forma, na maneira de conduzir a trama. Mariana Lima concebe a ideia de *Cérebro_Coração*, além de ter escrito e atuado. Tairone Vale, ator juiz-forano, e Leonardo Netto, assim como Mariana Lima

tiveram a ideia e foram autores e atores solo de *Versão Demo* e *3 maneiras de tocar no assunto*, respectivamente.

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 protofascista, 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 que, “evidenciando o caráter arbitrário da cultura, a [nenhuma] universalidade das regras, a total contingência das coisas e, com isso, criticar a naturalidade e a normalidade dos hábitos que se tornam natureza. Criticar a ideia de natureza” (Hansen, 2019, p. 116-117), fazê-los compreender que tudo o que acreditava ser verdade não passa apenas de uma aparência de verdade, que a “ficção é prática simbólica do real, social e histórica” (idem, p. 119). Estamos falando de um ator-epistemólogo, que compreende a cena como um tecido de relações intersubjetivas, uma matéria em movimento, uma prática presente que atua sobre o presente.

COMEÇO 2 – CAPÍTULO 3

O real, o teatro e a canjira política: o discurso provocado em *Stabat Mater*⁴⁷

Durante a execução desta nossa pesquisa, no Brasil existiam uma série de projetos de investigação em artes cênicas relevantes ao nosso interesse. Janaína Leite talvez tenha feito o mais (re)conhecido deles, *Stabat Mater*, que contou com o dramaturgismo de Lara Duarte e Ramilla Souza e a provocação dramática de Lillah Halla. O texto foi selecionado pelo Edital de Dramaturgia em Pequenos Formatos do CCSP, em 2018 e foi ganhador do Prêmio Shell de melhor dramaturgia em 2019, e eixo principal deste capítulo.

Jonathan Azevedo, ator que se notabilizou por uma personagem em uma telenovela da Rede Globo estreou, no mesmo ano, *O canto do Sabiá*; Paulo Betti, com *Autobiografia Autorizada*, de 2017, monólogo que marca a comemoração dos 40 anos de carreira do ator e, que pelo material de divulgação, notamos que “foi inspirado em um grande caderno que reúne os textos que Paulo escreveu durante a adolescência, registrando curiosidades cotidianas e impressões sobre fatos da época” (Camara, 2017). Cada nova produção obriga-nos a qualificar as nossas palavras, a voltar sobre certas alegações. Esse é o perigo, claro, de se trabalhar no imediato contemporâneo.

A passagem da peça-conferência e do ator-epistemólogo às “experiências em que os intérpretes em cena assumem a perspectiva autobiográfica” (Leite, 2014, p. 6) não é marcada por fronteiras facilmente identificáveis. Este capítulo examina o surgimento de uma dramaturgia dependente da prática autobiográfica dos seus praticantes, que no Brasil terá inúmeras denominações, como autoficções, auto-fricções, histórias de vida, histórias de si, teatro documentário, teatro intimista, teatro confessional, 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.

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,

⁴⁷ Artigo aceito para publicação com previsão para dezembro de 2023, na Revista Repertório do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (A2).

literatura de testemunho, escrita-testemunho, autorrepresentação, autoficção, bioficção, autobioficção, 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, 2013, s/p).

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, num livro com o mesmo título do artigo, *Le pacte autobiographique*. Nesse 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, a necessidade de um elemento de referencialidade, como a assinatura ou o próprio nome para que esse contrato possa ser cumprido que consiste no tal pacto entre escritor e leitor sobre a veracidade do que é narrado. 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, p. 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. Uma tela de projeção com tripé. Um palco com uma barra de pole dance. Um mancebo com algumas roupas masculinas, um chapéu e máscaras brancas; uma pilha de colchões, um carretel grande com fios e fios desenrolados, agulha. Piscando ao fundo, um letreiro em neon, com duas palavras em latim. A luz fria de um ambiente de estúdio/palestra/céu se alterna com a luz rosa choque de boate/inferninho (Leite, 2020, p. 65 – grifo nosso).

Enquanto que, 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 nesse espetáculo são extraídas da vida de Bobby Baker, e a pessoa que interpreta as histórias é a própria Bobby Baker, por isso, na forma autobiográfica clássica, como pensada por Dubrovsky, o sujeito de escrita é também o sujeito da história, sujeito e objeto são um só:

Eu pretendia fazer esse show apenas uma vez, realmente para dar sentido aos primeiros oito anos de maternidade antes de seguir em frente. Sentia que a importância do papel da mãe e, de fato, da paternidade como um todo, era surpreendentemente subestimada. Aproveitei minha experiência de usar minhas próprias histórias verdadeiras, combinando-as com um comentário sobre domesticidade, maternidade e o papel da artista. Encontrei uma voz política sutilmente subversiva que comunicava minha raiva de uma forma suportável⁴⁸ (Baker, s/a – tradução nossa).

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 as histórias é a própria persona, quão referencial ou estável ou verdadeiro pode este *eu* – e a sua representação – ser presumida?

O que eu queria era fazer trabalhos que se baseassem em minha experiência. O que me preocupou inicialmente é que isso poderia ser visto como narcisista, como algo não relevante para outras pessoas. Mas pensei que haveria uma vantagem se as pessoas vissem os trabalhos não como algo sobre mim, mas como uma abordagem ou resposta ambígua a algo que está acontecendo. Essa pode ser uma maneira bastante astuta de transmitir ideias complicadas⁴⁹ (Baker *apud* Saville, 2015, s/p – tradução nossa).

⁴⁸ No original – 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.

⁴⁹ No original – 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

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), uma vez que se baseia num jogo complexo e paradoxal entre denotação e conotação que tenta convencer-nos de uma realidade que é plausível, mas, não verdadeira.

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 as 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 inventada como real (Segato, 2018) 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, sua experiência subjetiva, 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

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.

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 elementos 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:

Ela me escapa. O que resta no rastro "dela", no entanto, é uma representação acerbamente astuta de um ambiente social no qual as mães são rotineiramente apagadas, subvalorizadas e "presas" no ambiente doméstico. Essa representação do eu parece estar longe de ser uma exibição solipsista⁵⁰ (Heddon, 2002, sp – tradução nossa),

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.

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.

⁵⁰ No original – 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.

Nesse sentido, a *outrabiografia*, como queremos fazer aqui entender, se afastaria da peça-conferência porque o ator-epistemólogo⁵¹ 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 (Viegas, 2006, p. 11). Diferentemente de Rousseau, citado por Leite (2014), que estabelece claramente a primazia da autenticidade e sinceridade na autobiografia, como acreditar que aquele que tem a arte de imitar a sinceridade (atriz) seja sincero?

Aliás, a própria Janaína Leite em sua dissertação de mestrado, *A autoescritura performativa: do diário à cena* (2014), fala sobre a dificuldade em viabilizar no espetáculo *Festa de separação: um documentário cênico*, de 2008, conceitos e procedimentos clássicos da linguagem documental como o pacto de veracidade, o uso de material de arquivo, entrevistas e a personagem real para a construção da “sensação de autenticidade” (Conargo, 2009 *apud* Leite, 2012, p. 80) já que “sempre se trata de um efeito já que este faz parte das ‘estratégias de representação’” (Leite, 2012, p. 80).

Se dentro da crítica literária e da abundância de estudos teóricos sobre a autobiografia e todas as suas variantes há o entendimento de que existem dois *eus*, dois *autos* envolvidos, o que pode ser aparente ou revelado nas encenações autobiográficas. No entanto, a presença desses dois *eus*, uma vez que o fosso entre um e outro se torna visível e a constituição múltipla – e não unitária do *eu* –, na realidade, sempre é uma performance de um *eu* (ou *eus*). Nas encenações do *eu*, há sempre, necessariamente, pelo menos, dois *eus* em palco de cada vez (o *eu* que está a atuar e o *eu* que é representado), o que nos levaria à indagação de que se há mesmo a possibilidade de um teatro autobiográfico, já que o teatro repousa sobre artifícios e convenções, mentiras acordadas e, por isso, seria muito difícil reconhecer como o pacto autobiográfico leujeniano, aquele que exige o compromisso da sinceridade e da veracidade do a[u]tor, poderia manter-se, o que nos leva a pensar o que é este *eu* que é encenado?

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

⁵¹ No primeiro capítulo, ao pensar categorias estéticas da peça-conferência, alerto o leitor para o surgimento do ator-epistemólogo: “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” (Woyda, 2020, p. 78).

representacionais e, como representações, não devem ser considerados reais (ou mais reais do que qualquer outra performance). Nesse sentido, concordamos com Luciana Romagnolli que diz que

[...] 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), e lembremo-nos de Ana Cristina César: a “intimidade era teatro” (César, 1987, p. 50).

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, “la subalterna del subalterno. Es objeto de apropiación del hombre; su cuerpo, el territorio soberano de la conquista” (Bidaseca, 2010, p. 17) 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 têm 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, pois

[...] 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” dessas. É assim 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 das fronteiras euro-americanas – ainda não tivesse, entre nós, espaço de reverberação, ofuscando, parasiticamente, questões de racismo, nacionalidade e gênero (hooks, 2020).

Aqui estávamos nós, especialistas contratados por nosso conhecimento da prática feminista, mas não podíamos dizer como é a arte feminista em São Paulo ou Jacarta, o que significa representar o gênero na Nigéria ou ser lésbica no Paquistão. Percebemos que tínhamos que nos esforçar para não ter

medo do desconhecido, mas continuar repensando o que significa ser feminista em situações socioculturais, políticas, raciais e de classe radicalmente diferentes. Nossa exposição, portanto, oferece uma definição ampliada da produção artística feminista, uma definição que reconhece as diferenças incalculáveis entre as mulheres em todo o mundo e que reconhece o próprio feminismo como uma prática sempre situada, sem uma definição universal ou fixa⁵² (Reckitt, 2006, p. 37 – tradução nossa).

Hoje, cinquenta anos depois,

[...] assistimos ao que Arfuch aponta como “exercícios de ego-história”: autoficções, testemunhos *on-line* ou o diário em *blogs*, filmes realizados a partir e/ou com “personagens reais”, *reality paintings*, *reality shows* e todo documento que possa ser considerado um fragmento da vida real são incorporados a processos artísticos. A autobiografia, antes circunscrita aos cânones literários e presente em importantes estudos de Arendt, Lejeune, Ricoeur, entre outros, é hoje exaustivamente investigada como fenômeno do mundo globalizado, alicerçada pelas novas formas midiáticas e pelos novos horizontes tecnológicos (Lírio, 2010, p. 117),

ou seja, a performance autobiográfica ou aquilo que Gabriela Lírio (2010) chama de documento cênico

[...] está presente nos mais diversos suportes textuais: nos impressos, nas transposições midiáticas feitas pelo cinema, pela televisão e pela internet e, por fim, nos espaços acadêmicos, que reorientaram sua atenção para as narrativas do eu, parcialmente desprestigiadas no referido cenário, sempre os últimos a reconhecerem as vozes periféricas – quando deveria ser o contrário (Quadros, 2014, p. 11).

A encenação de si não seria mais apenas praticada no palco, “o novo estatuto de visibilidade do sujeito redimensiona o *status* de persona pública *versus* homem comum, invertendo a proposição dos espaços: o espaço da intimidade é partilhado e objeto de interesse público” (Lírio, 2010, p. 117) nas novas redes sociais. A geração mais jovem, a que os sociólogos chamarão de geração Y, geração do milênio, geração da internet, geração Net, Nexters ou milênicos (Gomes, 2016) sabe como navegar neste espaço codificado da hiper-rede através de novas ferramentas confessionais e de identidade, como o Facebook, Instagram, MySpace, LinkedIn, blogs, YouTube, microfilmes, através da visualização e transmissão instantânea em redes, comunicando detalhes diários.

⁵² No original – Here we were, experts hired for our knowledge of feminist practice, but we could not say what feminist art looks like in Sao Paulo or Jakarta, what it means to perform gender in Nigeria, or to be a lesbian in Pakistan. We realized that we had to push ourselves to not be afraid of the unfamiliar, but to keep rethinking what it means to be a feminist in radically different sociocultural, political, racial, and class situations. Our exhibition, therefore, offers an expanded definition of feminist artistic production, one that acknowledges incalculable differences among women globally, and that recognizes feminism itself as an always already situated practice without a universal or fixed definition.

Em matéria à Folha de São Paulo, Raquel Cozer (2013) afirma que a “tendência de autoficção coincide com fase de superexposição de escritores” (Cozer, 2013), ou, na avaliação de Diana Klinger, “essa postura é oportuna hoje em dia, quando a figura do autor é fundamental para o mercado literário, quase tão importante quanto seus livros. Coincidência ou não, essa tendência contemporânea se adapta muito bem a essa necessidade atual de exposição do autor” (Klinger *apud* Cozer, 2013, s/p).

Deirdre Heddon, em *Performing the self*, diz que

[...] desde a década de 1970 (pelo menos), as performances em que os artistas interpretam a si mesmos, apresentando histórias de suas vidas, têm sido onipresentes. Isso é particularmente verdade na arena da ‘arte da performance’, com artistas que vão de Rachel Rosenthal a Annie Sprinkle, Spalding Gray, Ron Athey, Tim Miller, Bobby Baker... Apesar do grande número e da diversidade de performances do ‘eu’, as críticas a esse ‘gênero’ tendem a ser negativas, na maioria das vezes lendo a ‘performance do eu’ como intrínseca, implícita ou essencialmente ‘narcisista’, ‘solipsista’ ou ‘egoísta’⁵³ (Heddon, 2002, p. 1).

Isso significaria concluir que as peças autobiográficas são todas narcisistas? Ou ainda presumir que artistas que se encenam só estão interessados em si próprios? Embora seja mais do que possível testemunhar performances que possam comunicar ou desafiar pouco, e que pareçam ser janelas de exibição para o(s) artista(s), isso seria verdade para toda e qualquer performance, independentemente da ‘forma’ a que possam pertencer?

Em contraste com as impressões acima referidas, em nossa audiência das encenações de si, raramente nos deparamos com aquelas que são meramente narcisistas, pelo contrário, sugerimos que, em sua maioria, esses/essas intérpretes entendem, estrategicamente, seus trabalhos como veículos através dos quais projetam determinadas perspectivas sociais, infletidas por posições de raça, classe, gênero e/ou sexualidade, ou seja, o “eu” é deliberada e talvez paradoxalmente utilizado para ir precisamente para além do “eu” ou do indivíduo.

Em vez de lamentar sobre a cultura de superexposição pós-moderna ou de confissão (Foucault, 2010) preferimos abordar a relevância da inflexão autobiográfica na recepção e prática do teatro contemporâneo, que se encontra em urgente processo de construção, na qual “se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida” (Caballero, 2007, p.

⁵³ No original – since the 1970s (at least), performances in which performers perform themselves, through performing stories from their lives, have been ubiquitous. This is particularly so within the ‘performance art’ arena, with performers ranging from Rachel Rosenthal to Annie Sprinkle to Spalding Gray to Ron Athey to Tim Miller, to Bobby Baker... In spite of the sheer number and diversity of performances of ‘the self’, criticism of this ‘genre’ tends to be negative, most often reading ‘performing the self’ as intrinsically, implicitly or essentially ‘narcissistic’, ‘solipsistic’ or ‘egotistical’.

40) ou, nas palavras de Paulina Sabugal Paz, um “espacio en donde lo público y lo privado conviven sin límites, la ficción y la realidad se desdibujan, y la experiencia personal se vuelve el argumento que valida el espectáculo” (Paz, 2016-2017, p. 112).

Voltando a Heddon (2006), o contexto do segundo decênio do século XXI, período em que escrevemos esse texto, se revela muito diferente do dos anos 70, ou seja, parece apropriado, hoje, refletir sobre a utilização do pessoal e sua relação com o político a partir de Gerry Harris, para quem “nem tudo o que é pessoal é político exatamente da mesma forma e com o mesmo efeito”⁵⁴ (Harris *apud* Heddon, 2006 – tradução nossa). Ao ressaltar que nem todo o 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 Janaína 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 Deirdre Heddon, 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), se afastando do espaço de mero entretenimento ou de empatia irracional e se aproximando 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).

Se por um lado temos sido zelosos em discordar da classificação de *Stabat Mater* enquanto peça-conferência, por outro, ratificamos o potencial político proporcionado pelas atuações de si de Janaína Leite que, desde *Festa da Separação* (2008), se baseia deliberada e

⁵⁴ No Original – not all of the personal is political in exactly the same way and to the same effect.

explicitamente em sua experiência pessoal como espaço privilegiado de experiência humana, em que autora/atriz se fundem em um ato de recuperação, reinvenção, transformação ou mesmo sobrevivência, seja para a mulher, seja indiretamente para toda a multidão *queer* (Preciado, 2011) a quem são negadas as subjetividades vibráteis (Rolnik, 2008), em detrimento da concepção tradicional ocidental, heteropatriarcal, colonial e neonacionalista, que Suely Rolnik designa por “inconsciente colonial-cafetinístico” (Rolnik, 2018, p. 36).

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* Bidaseca, 2018, p. 19) – se justificaria porque colocar o pessoal literalmente no centro do palco definindo a sua realidade, dando forma à sua experiência, dando nome à sua história, 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 una re-semantización de los signos contemporáneos de la agenda femenina” (Bidaseca, 2018, p. 21) e, por outro, uma nova agenda sócio-política no mundo cujas pautas contra as opressões por raça, gênero, sexualidade e 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)político⁵⁵.

Estética da encruzilhada

Se concordarmos com Simas e Rufino (2018) de 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

⁵⁵ 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).

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 Janáina Leite –, através 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:

[...] esses artistas são lésbicas, gays e/ou negros e/ou transgêneros, e seu trabalho também aborda explicitamente seu(s) local(is) específico(s) e as experiências que estão inscritas nele(s). A relação entre os sujeitos marginalizados e o apelo da performance autobiográfica não é casual. As performances autobiográficas podem capitalizar a temporalidade única do teatro, seu aqui e seu agora, e sua capacidade de responder e se envolver com o presente, sempre de olho no futuro. Em particular, a performance autobiográfica pode se envolver com as questões urgentes do presente relacionadas à igualdade, à justiça, à cidadania e aos direitos humanos⁵⁶ (Heddon, 2008, p. 2 – tradução nossa).

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, “esta dobra epistemológica é crucial para um reposicionamento ético e estético [po-ético e estético] das populações e das produções, que historicamente foram vistas, a partir de rigores totalitários, como formas subalternas, não credíveis” (Simas; Rufino, 2018, p. 11).

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” (idem), ou seja, a criação de um espaço

⁵⁶ No original – 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 performance can engage with the pressing matters of the present which relate to equality, to justice, to citizenship, to human rights.

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 uma potência da obra. Aliás, se examinarmos os discursos político-artísticos que, nos últimos dez anos, como sugere Colling (2018), “surgiram na cena político-cultural com variadas produções potentes, criativas e provocadoras, com fortíssimo apelo das dissidências sexuais e de gêneros” (Colling, 2018, p. 154), podemos observar uma urgência em teoria e prática no que diz respeito a novas formas de articulação do político na arte.

O que estamos a chamar aqui de discurso provocado não é apenas aquele que vira-se 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. É, 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 desterritorialização 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, que o usa.

Arquitetado de forma rizomática, aponta para tendência de combinação entre o “pensamento encenado” (Thürler, Woyda, Moreno, 2020, p. 15) e as teorias 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 “auto escrita performativa” (Toledo, 2020, s/p).

Destarte, *Stabat Mater* implica, também, outro aspecto central do teatro: o conceito de presença cênica, técnica que permite a 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), a presença acontece na relação de identificação triangular entre ator, personagem e espectador. Aqui, a presença é definida pelo 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 carácter, 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), nesse 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 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 compreendida 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 *apud* 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.

Importante frisar que a relação da contra-presença na cena contemporânea tem a ver com o político, ligado à igualdade e à justiça, à identidade e à diferença, à barbárie e à civilidade e, não com a política, esta, ligada ao poder e ao direito, ao Estado e à nação. Enquanto a política está dependente das instituições e por isso tem um efeito institucionalizador, legislador e conservador, quer estabelecer e manter a lei, e, portanto, tenta defendê-las; o político questiona continuamente essas estruturas no que diz respeito às suas condições éticas prévias, tendo assim um efeito aterrador e sendo ao mesmo tempo o local em

que a sociedade civil cria o dissenso, o que, por sua vez, é uma condição prévia da política, afinal, “o dissenso está no cerne da política” (Rancière, 2012, p. 59).

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, produz 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 disso, 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* se 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 dissecava 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 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 dramaturgicamente 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, esta “terra livre do pecado onde, ao mesmo tempo, ninguém é santo” (Simas; Rufino, 2018, p. 9), no que pode ser descrito como uma canjira⁵⁷ 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 a metafísica, o racionalismo, o logocentrismo, o falocentrismo, o patriarcalismo, o etnocentrismo, o capitalismo, o imperialismo, a hegemonia burguesa, o arianismo, o racismo, a homofobia, os mitos do Estado, da objetividade, da ciência, do progresso, da tecnologia, a moral judaico-cristã, todos/as alicerces de hierarquias da colonialidade do poder global que, por outro lado, geram “a homofobia, o racismo, o sexismo, o heterossexismo, o classismo, o militarismo, o cristianocentrismo, o eurocentrismo, todas ideologias que nascem dos privilégios do novo poder colonial” (Grosfoguel, 2012, p. 343), que obscureciam a natureza fabricada da sua categoria central de análise.

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 a identidade e subjetividade (via estudos pós-modernos, pós-coloniais e pós-estruturalistas), historiografia, teoria (trans)feminista e *queer*, o estatuto da memória, verdade/ficção, etnografia, direitos e ética, para citar apenas alguns. 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

⁵⁷ Tal como para Rufino (2018), o termo canjira é invocado aqui no sentido de um encontro de formas encantadas que pluralizam o sentido do que é a vida e do que é vivo.

relação a alguns pressupostos dominantes ou normativos que artistas possam ter sobre os seus mundos imediatos.

Pensar e produzir, a partir dessa canjira política, é fazer ouvir essas vozes e as suas línguas, 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.

Mais uma vez citamos nesta tese uma palavra do universo do candomblé – canjira –, impacto da leitura de *Fogo no mato – a ciência encantada das macumbas*, de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino que, para Rafael Haddock-Lobo, se trata do livro que mais invejou nos últimos anos,

[...] aquele que me deu tamanho ressentimento por não tê-lo escrito (o que me leva, sempre ao amor paródico), e que me deu forças para pensar a filosofia encantada, contra o desencantamento da modernidade, e retomar um desejo meu dos últimos dez anos de mostrar que existe, sim, uma filosofia brasileira, que não está na academia nem na universidade, mas que vive nas ruas, em suas leis e seus tempos (Haddock-Lobo, 2020, posição 248).

A “canjira política” citada neste capítulo vai se somar, a partir desse momento, em sentido ecumênico, ou seja, em um claro esforço de busca de harmonia e colaboração, a outras diversas referências teóricas e encantadas, com o intuito de promover a compreensão da nossa pesquisa, porque foi a partir dos autores como os já citados Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino e Rafael Haddock-Lobo, a quem Djalma Thürler reúne sob o título de “estudiosos arruaceiros”, que começamos a “mastigar” a teoria acadêmica, tirando-lha os ossos para que pudéssemos falar sem engasgar⁵⁸.

⁵⁸ Fazemos aqui alusão a uma passagem do texto *Os nomes e a bola: dos apelidos no futebol brasileiro*, de Francisco Bosco: “Gilberto Freyre, numa emocionante passagem de *Casa Grande & Senzala*, fala de como os escravos, notadamente as mucamas, ‘mastigaram’ a língua portuguesa, tirando-lhe os ossos, a fim de que as crianças pudessem falar sem engasgar” (Bosco, 2007, p. 41-50).

COMEÇO 2 – CAPÍTULO 4

A ira do cordeiro – teatro anfíbio de desafio à masculinidade

“Sem poder não há palavra; sem um mínimo de poder, não há nenhum afloramento de alternativas”
(Flávio R. Kothe).

⁵⁹Quando Flávio Kothe⁶⁰ (1997) escreve “o gesto semântico da estrutura profunda” dá a entender que a história tende a consolidar modelos de interpretação segundo interesses de oligarquias, de quem está à frente das estruturas de poder que se inscreveram ao longo da história e que toda interpretação que postule “colocar em xeque os mecanismos de poder a ele subjacentes” (Reis, 1992, p. 68) ou criar contra discursos, especialmente a partir de uma minoria, tende a ser ignorada e excluída, afinal, “na metáfora dessa ideia de valores culturais está a figura da história como instrumento implacável de escrita” (Butler, 2008, p. 187). Ainda bem, ressalta Kothe, que na dinâmica histórica aparecem propostas de leituras alternativas do passado, conforme afluem grupos sociais com algum grau de participação do poder, afinal, como diz a epígrafe que abre este capítulo, “sem poder não há palavra; sem um mínimo de poder, não há nenhum afloramento de alternativas” (Kothe, 1997, p. 11), ou seja, o passado colonial ou qualquer tentativa de “invenção da natureza” (Segato, 2018) ou de instituição do “normal” definem a gramática que determina a ordem do mundo, afinal, vale a pena lembrar que

[...] [a] escrita e o saber, na cultura ocidental, estiveram via de regra de mãos dadas com o poder e funcionaram como forma de dominação. Todo saber é produzido a partir de determinadas condições históricas e ideológicas que constituem o solo do qual esse saber emerge. Toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, de classe, institucional. É muito difícil que um saber esteja desvinculado do poder. Com isso deduzimos que os textos não podem ser dissociados de uma certa configuração ideológica, na proporção em que o que é dito depende de quem fala no texto e de sua inscrição social e histórica. O que equivale a afirmar que todo texto parece estar intimamente sobredeterminado por uma instância de autoridade (Reis, 1992, p. 71).

⁵⁹ Esse texto foi publicado com outro título: “*A ira do cordeiro – dramaturgia queerbocla de desafio à masculinidade*”, como capítulo do livro “*Na literatura, as masculinidades*”, organizado e apresentado por Fábio Figueiredo Camargo, da editora Sexo da Palavra, 2022.

⁶⁰ O livro “*O cânone colonial*”, de 1997, talvez tenha sido minha primeira incursão em estudos de desaprendizagem (Thürler, 2018). Nele, Kothe alertava para o perigo da “imposição da interpretação canonizante como a única válida, a única ciência a que dá espaço e significação, na escola, na mídia, nas editoras” (1997, p. 107-108), semelhante ao que Chimamanda Ngozi Adichie repercute em “*O perigo de uma única história*” (2019), mais de 20 anos depois.

Em outras palavras, o que fica evidenciado é que qualquer ação discursiva (e não discursiva) remete a uma ortopedia comportamental que, em vez de torturar o corpo, o insere em um sistema de normas, se configurando não como “um poder de morte, mas um poder de vida, cuja função já não é matar, mas sim afirmar completamente a vida” (Han, 2018, p. 33) em operações simbólicas incluídas em práticas de um corpo-texto, tatuado pela sua cultura, afinal, “discursos [na verdade,] habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue” (Prins; Meijer, 2002, s/p):

[...] esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem a realidade. [...] Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora (Butler, 2008, p. 194, 195).

Butler, em citação à filósofa e cientista política Iris Young, colabora na discussão, uma vez que “Young mostra como a operação da repulsa pode consolidar ‘identidades’ baseadas na instituição do *outro*, ou de um conjunto de *outros*, por meio da exclusão e dominação” (Butler, 2008, p. 191). Se a lei se escreve historicamente sobre os corpos – não importa quais – e os corpos são historicamente variáveis, mais uma vez se evidencia o caráter arbitrário e contingente da cultura com seus mecanismos sociais de seleção, repressão e exclusão, afinal, “o sexismo, a homofobia e o racismo, o repúdio de corpos em função do seu sexo, sexualidade e/ou cor é uma ‘expulsão’ seguida por uma ‘repulsa’ que fundamenta e consolida identidades culturalmente hegemônicas” (idem, p. 191) e que busca a internalização e reificação de normas heterossexuais.

Nosso código de valores, nossas pautas de conduta, tudo o que fazemos e pensamos, querendo ou não, sempre medimos à luz de abordagens e propostas heteronormativas, procedentes de âmbitos tão homofóbicos como a Igreja, a religião, a filosofia, a escola, a universidade, a política, os partidos, a cultura, o cinema e todos os discursos morais que as instituições proclamam aos quatro ventos para impregnar pouco a pouco as pessoas massivamente desde pequeninhas (Vidarte, 2019, p. 20).

A cultura é, assim, uma forma de ‘poder inteligente’,

[...] aquele que se plasma à psique, em vez de discipliná-la e submetê-la a coações e proibições. Não nos impõe nenhum silêncio. Ao contrário, ele nos convida a compartilhar incessantemente, participando, dando opiniões, comunicando necessidades, desejos e preferências. Contando sobre nossa vida privada. Esse poder *afável* é, por assim dizer, *mais poderoso* que o repressor. Ele escapa a toda visibilidade (Han, 2018, p. 27).

Nos últimos dez anos, segundo Leandro Colling (2018), é possível destacar a emergência de coletivos e artistas que trabalham com a arte como “potentes estratégias para produzir outras subjetividades capazes de atacar a misoginia, o sexismo e o racismo” (Colling, 2018, p. 157), alternativas estéticas para “desmantelar la forma de poder colonial para establecer una democracia basada en la igualdad” (Butler, 2020, s/p), já que o “trauma permanece na produção incessante de desigualdade que nutre os privilégios e prazeres de uma minoria” (Simas, Rufino, 2019, p. 13).

Se concordarmos com Ailton Krenak, que o dano quase irreparável do colonialismo foi o de achar que “somos todos iguais” (Krenak, 2022, p. 42), o ‘trauma colonial’, pensado por Simas, é justamente aquele que “permanece nos ataques aos corpos marcados pelos traços da diferença, na edificação de um modelo de razão monológica e de um modo de linguagem que não comunica, pois tem ânsia de silenciamento” (idem, p. 13), é “ferida aberta, sangria desatada” (idem, p. 17) e se assemelha ao que pensam Mignolo (2007) e Grada Kilomba (2019) sobre a ‘ferida colonial’, uma marca deixada no corpo dos/as condenados/as da terra (Fanon, 1968) “marcando uma diferença e uma inferioridade com respeito a quem classifica” (Mignolo, 2013, p. 39), “uma maquinaria que se fundamenta em uma instância de morte (Simas, Rufino, 2019, p. 19), “um projeto civilizatório étnico-racial excludente de civilizações outras, suas práticas/conhecimentos/modos de vida tradicionais (logo, permeáveis ao tempo, suas mudanças); mantenedor da supremacia econômica, cultural e política de matriz branca, eurocêntrica, heteronormativa, cisgênera” (Nascimento, 2019, p. 11).

E se a história tem sido mal contada, contada exatamente ao contrário (Kilomba, 2019), a teoria *queer* tem sido um importante instrumento estético provocador de respiradouros “por la justicia racial y la desmantelación de las formas explícitas e implícitas de gobierno [y da cultura] colonial” (Butler, 2020, s/p), como a metafísica, o racionalismo, o humanismo, o logocentrismo, o falocentrismo, o patriarcalismo, o etnocentrismo, o capitalismo, o imperialismo, a hegemonia burguesa, o arianismo, o racismo, a homofobia, os mitos do Estado, da objetividade, da ciência, do progresso, da tecnologia, a moral judaico-cristã, todos alicerces de hierarquias da colonialidade do poder global que, por outro lado, geram “a homofobia, o racismo, o sexismo, o heterossexismo, o classismo, o militarismo, o cristianocentrismo, o eurocentrismo, [são] todas ideologias que nascem dos privilégios do novo poder colonial” (Grosfoguel, 2012, p. 343).

Sem querer esvaziar a ideia de teatro anfíbio, nesse momento foi inevitável, ao reunir num mesmo caldeirão antropofágico Simas e Rufino (2019) e Butler (2015; 2018; 2019) e

pensando nas provocações de Berenice Bento (2017), que propõe um “giro *queer* cucaracha”, percebermos uma espécie de “estética cuirbocla” que, forjada na aproximação entre o caboclo e a teoria *queer*, na “emergência da poética e da epistemologia do encanto” (Simas, Rufino, 2019, p. 13) e em torno da capacidade da agência, poderia criar uma cena anfíbia de enfrentamento ao ‘carrego colonial’, esse “desencante perpetrado e mantido pelos efeitos dominantes em relação à diversidade de formas de ser/saber e inscrever sua experiência” (Simas, Rufino, 2019, p. 21). Para Simas e Rufino, é importante nomear de ‘carrego’ porque trata de algo que não é próprio do ser, mas imposto a ele sob condição de violência, algo, portanto, que pode ser despachado, “despachar as obsessões cartesianas e as assentadas em um cristianismo cruzadístico inimigo das diferenças” (idem, p. 23).

Nesse neologismo, assim, vale lembrar que, para Butler, a capacidade de agência refere-se à nossa capacidade de agir, responder e mobilizar para lutar por objetivos comuns, avivar horizontes plurais. Seus livros mais recentes, como “Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?” (2015), “Corpos em aliança e a política das ruas – notas para uma teoria performativa de assembleia” (2018) e “Vida precária: os poderes do luto e da violência” (2019) nos mostram o valor da ação aliada com, de e através do corpo: o corpo é exposto em manifestações, marchas, para tornar visível que o corpo está sendo danificado e que vidas, em suas precariedades, estão se tornando inviáveis, o “corpo material/imaterial daqueles que são alvos do seu sistema de violência/terror” (Simas, Rufino, 2019, p. 20), os corpos que sofrem com a existência de normas que prescrevem certas maneiras de habitar o mundo – uma certa maneira de agir, de expressar afeto, de se vestir, de andar –, em última análise, regras que também distribuem a possibilidade de viver uma vida boa ou, pelo contrário, contribuem para que certos corpos sejam considerados patológicos, humilhados e violados.

Uma estética cuirbocla, então, se insurge em corpos-caboclos, em produções artísticas que inventam a vida para além do desvio, uma inflexão *queer* que pode ser aquilo que quiser ser, se retroalimentando e mesclando autorias provenientes do campo teórico, do ativismo e da arte, às quais, desde várias realidades subjetivas, buscam confrontar um único modo de gerar conhecimento e, ao mesmo tempo, “extrair deste contexto a variabilidade das perspectivas, dos modos de existência e de resistência que ele poderia suscitar” (Pelbart, 2013, p. 13).

Uma estética cuirbocla é a criação de espaços de potência e enfrentamento para corpos que dobraram a morte através do encanto e afirmam a vida sob a civilidade de um mundo morto, que nos concedem “repertórios de cura para dobrar a escassez e os assombros

do desencante” (Simas, Rufino, 2019, p. 23) que, ao mesmo tempo em que estranham e desestabilizam as normalizações – todas elas – potencializam a vida enquanto “complexo de saberes e gramáticas diversas” (Simas, Rufino, 2019, p. 22) em produções que desobedecem os parâmetros coloniais. Simas, em 11 de novembro de 2019⁶¹, na rede social Twitter, amplia esse campo de entendimento a partir da ideia de ‘caboclamento’. Para o historiador,

1 - A raiz etimológica da palavra transe remete ao latim ‘transire’, formada por ‘trans’ (atravessar) mais ‘ire’ (ir). O caboclo se manifesta pelo transe, pela ideia do ir atravessando como sentido de cruzar mundos, perspectivas, possibilidades, práticas.

2 - O intransigente é aquele que se nega ao transe; o transigente é aquele que se dispõe a ele. Todo e qualquer ato criativo é possível a partir do transe como disponibilidade de travessia. A razão intransigente nega a mobilidade e os cruzos das experiências de saber.

3 - O intransigente percebe qualquer possibilidade fora de seu eixo como algo a ser combatido. Por isso, as razões intransigentes são avessas ao transe como também o encaram como possessão, descontrole e irracionalidade.

4 - Contrários às mobilidades, esse modelo de razão intransigente enxerga o transe como uma perda de domínio do ser, que para ser salvo deve expulsar a experiência do movimento em troca da segurança da fixidez.

5 - Partindo dessa problematização acerca da sabedoria do movimento e dos movimentos das sabedorias, podemos firmar o ponto: a diáspora é transe!

6 - Se vista apenas como traslado, como acontece na maioria das vezes, ela se anula como possibilidade de invenção e apenas afirma a redenção do colonizador e de sua economia fundamentada no sequestro, na objetificação e no comércio de seres humanos.

7 - Porém, encruzada a essa perspectiva emerge a percepção macumbeira, que compreende a diáspora como empreendimento inventivo de travessia. Essa perspectiva afronta o desencanto do projeto colonial e o estraçalha quando abre a possibilidade do ser em cruzo contínuo: o caboclo!

8 - O caboclo é o ser-disponível, o ser-no-mundo, o que está aí. O ser indisponível para a caboclição é o que não se dispõe a ir; é o normatizado nas regras da civilidade. O caboclo é o encantado que se viabiliza como tal a partir da mais radical experiência de alteridade.

9 - O encantado vive nele mesmo, vive no elemento da natureza em que se encantou e vive no outro corpo em que, pelo transe, se manifesta. Ele é o múltiplo no uno. Neste sentido, o caboclo escapa do binarismo entre o ser espiritual e o ser demasiadamente humano.

10 - Ao invés de evoluir, no sentido linear e ocidental da expressão, o caboclo se transforma. A evolução, como instância domesticadora, é a impossibilidade do encanto e inimiga da transformação, do cruzo, da disponibilidade da alteridade como fundamento do ser descolonizado (Simas, 2019, sp – grifo nosso).

Em suma, pensar a estÉtica cuírbocla significa, ao assumir um compromisso com a desaprendizagem (Thürler, 2018), assumir também o papel do transigente que atravessa os mundos em busca de transformações ou o papel do viajante pós-moderno, que, como pensou Guacira Lopes Louro, “pode desviar-se da rota, experimentar veredas improváveis, cruzar fronteiras proibidas” (Louro, 2010, p. 205), as possibilidades produtivas e imaginativas do

⁶¹ https://twitter.com/simas_luiz/status/1193998073955016705

queer que, em um sentido mais direto, põem em primeiro plano o mundo dos desejos, das práticas sexuais, as identificações e as corporalidades não normativas.

Nesse caminho, firmamos verso que uma estética cuirbocla deve ser a prática de potências criativas presentes na disponibilidade da travessia, no “deixar-se afetar pelo que está na deriva, à margem, criar atalhos, desconfiar das gramáticas exclusivas do sucesso e abrir os arquivos do fracasso, instalar toda a poética da errância e da diáspora” (Gadelha, 2018, p. 47) na contramão do “resultado do extermínio secular das experiências comunitárias negras, indígenas e das populações empobrecidas, para se pavimentar como projeto civilizatório tacanho, reducionista e celebrador da barbárie” (Simas, Rufino, 2019, p. 25).

Seguindo esse percurso teórico, desembocamos em *A ira do cordeiro*, primeira peça de uma série de três experimentações estéticas sobre a ideia de aula-espetáculo ou peça-conferência que desenvolveremos no interior da ATeliê voadOR⁶². Essa peça aborda questões ligadas às masculinidades, esse “conhecimento histórico interessado, que faz uso do poder institucional por meio da figura masculina” (Thürler; Aragão, 2012).

Em 2019, o ator Talis Castro comandava em Salvador uma série bate-papos que tinha a intenção de combater o machismo e ressignificar a construção da masculinidade. Em outubro daquele ano, procurou a ATeliê voadOR para transformar os bate-papos em um espetáculo de teatro e desse encontro nasce a ideia de produzir a peça *A ira do cordeiro*, com texto e direção de Djalma Thürler.

Dividida em três cenas, o dramaturgo e diretor conduz o ator Talis Castro a enfrentar a experiência primordial, única, insubstituível do exercício do saber compartilhado, do conhecimento como diálogo, a partir de um tema caro à agenda social contemporânea, o fantasma da masculinidade hegemônica a partir de um processo de desaprendizagem (Thürler, 2018), que busca uma revisão alternativa do passado, à contrapelo, e que nos permite, no presente, apreender corpos, desejos e erotismos perdidos ou impensáveis dentro da história normativa, da história dominante.

Essa operação teórica nos leva à noção de “diáspora *queer*” pensada na encruzilhada das ideias de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018; 2019), Richard Miskolci (2009) e Gayatri Gopinath (2020). De Simas, nos interessa a compreensão de diáspora como um “empreendimento inventivo de travessia” (Simas, Rufino, 2019); de Miskolci, como aquela

⁶² Fazem parte desse repertório as peças “Da Filosofia como modo superior de dar o cu”, escrita em 2018, e “A ilusão de uma coisa não é essa coisa”, escrita em 2021, ambas de Djalma Thürler.

que “propõe maneiras de contestar estruturas familiares e de parentesco tradicionais e reorganizar comunidades nacionais ou transnacionais não por origem e genética, antes por destino, afiliação e rede de práticas e interesses sociais comuns” (Miskolci, 2009, p. 161); e de Gopinath, mas, a partir da ideia de “práticas estéticas da diáspora *queer*”, aquelas que

[...] evocan la historia sin una H mayúscula, que está integrada en pequeños actos y gestos cotidianos que se manifiestan no en el escenario de la nación sino en el espacio de la región. Estas historias menores se pueden extraer con cuidado de archivos informales, compuestos por objetos desechados o devaluados, y en viajes hápticos a través del polvo, la suciedad y los residuos. Las prácticas estéticas de la diáspora *queer* evocan estas historias menores y las hacen visibles (Gopinath, 2020, p. 25).

Assim, a “diáspora *queer*” abre o caminho para uma compreensão diferente da história e da memória, que contrasta àquelas que têm sido narradas pela modernidade colonial e seus legados; a “diáspora *queer*” é prática de arquivo que investiga e comemora as histórias menores que estão fora das narrativas oficiais, sutilmente relacionadas ao funcionamento da modernidade colonial que nos leva a questionar “que corpos vemos quando vamos ao teatro? Quais as cores e as linhas de pele preenchem os campos visuais de nossas galerias e museus? Que tipo de arte invade a rua? Que processos criativos permanecem sufocados e ilhados nas preferias do nosso país?” (Gadelha, 2018, p. 47).

Influenciado por René Pollesch⁶³, Thürler incorporou, em *A ira do cordeiro*, fragmentos teóricos extraídos de livros de filosofia e estudos especializados diversos no contexto de uma peça-conferência. Nessa peça reúne de textos de Paul B. Preciado, Guy de Hocquenghem, Richard Miskolci, Tomás Tadeu da Silva e Júnior Ratts, elaborando uma cena política contrassexual a partir da ideia de teatro anfíbio, já apresentada no primeiro capítulo desta tese, que revolta os regimes sexopolíticos implicando necessária transgressão, um “giro decolonial”, que promova

[...] a abertura e a liberdade de pensamentos e de formas de vidas-outras (economias-outras, teorias políticas-outras); a limpeza da colonialidade do ser e do saber; o desprendimento da retórica da modernidade e de seu Imaginário imperial na retórica da democracia. O pensamento decolonial tem como razão de ser e objetivo a decolonialidade do poder (ou seja, da matriz colonial de poder) (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007, p. 30),

expandindo-se para além dos entendimentos binários da sexualidade. Uma contribuição em que o texto teatral é invadido pela teoria e a teoria contagiada pelo teatro.

Talvez daí venham as influências de Pollesch nesse trabalho, primeiro pelo texto, “que envolve a dimensão oral e escrita, mas também, ideias, conceitos, um discurso e

⁶³ René Pollesch nasceu em 1962 em Friedberg/Hessen, na Alemanha ocidental

posicionamentos políticos” (Henckes, 2015, p. 216) mas, especialmente, aquilo que o diretor alemão esperava de um ator, a

[...] importância de que o ator se relacione com o conteúdo concreto do que está dizendo, e não com aquilo que esse conteúdo fala sobre ele próprio, ator, ou sobre a sua personagem. Assim, trata-se, por um lado, de uma presença concreta do corpo e de ser capaz de mostrar esse corpo presente e, por outro lado, desse corpo ser capaz de trazer conteúdos à cena, questões, reflexões – questões essas que não estão ali para expressar nada em relação aos atores e muito menos personagens que estão em cena, mas para trazer conteúdos (teorias) que precisam ser manuseados por esses corpos e mostrados por eles (Martins, 2014, p. 36 – grifo nosso).

O texto, pelo que se percebe de Pollesch, se aproxima também daquele texto pensado por Novarina, o que “torna-se um alimento para o ator, um corpo” (Novarina, 1999, p. 17). E, nesse sentido, “falar não é comunicar, (...) é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder. O mundo é por nós furado, revirado, mudado ao falar” (Novarina, 2003, p. 14). Nesse sentido, como pensa Janaína Leite, “cada vez mais, o artista é convocado a se colocar. Ele assume sua obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu próprio nome, assume a cena para trazer sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e visão” (Leite, 2014, p. 37).

No texto “O diretor de teatro René Pollesch acha que a atriz Sophie Rois também é um milagre – e explica por que não se trata de admiração”⁶⁴, de 2012 (tradução nossa), Pollesch dá uma pista do que espera de um ator, “certa vez eu me expressei da seguinte maneira sobre o fato de você ser um milagre no palco⁶⁵, a qual foi a melhor que encontrei: que eu, quando a assisto, tenho a sensação de que posso seguir cada molécula do seu corpo. Posso vê-las todas” (Pollesch, 2012, s/p). Uma *atriz-molécula* parece ser aquela que “nunca foi pensada como personagem” (Novarina, 1999, p. 12) e, ao invés de representar papéis, se torna uma espécie de agência concreta, física, por meio da qual os textos são levados à cena (Martins, 2014, p. 37), porque o teatro “não é uma antena cultural para a difusão oral das literaturas mas o lugar para se fazer sempre, materialmente, como que a palavra morra nos corpos” (Novarina, 1999, p. 15), “é um corpo capaz de estar presente e uma voz capaz de trazer conteúdos à cena, e de não se expressar a si mesma o tempo todo” (Martins, 2014, p. 37) e que “trabalha de maneira permanente contra a ilusão de uma possível reconstrução da realidade pelo teatro. No lugar disso ele expõe a teatralidade da realidade ou, ao menos, daquilo que pode ser percebido como o mundo” (Engelhardt, 2009, *apud* Kinas, 2010, p. 150).

⁶⁴ No original – Der theaterregisseur René Pollesch findet, dass die Schauspielerin Sophie Rois schon auch ein Wunder ist – und erklärt, warum es aber nicht um Bewunderung geht”.

⁶⁵ Pollesch se refere à homenagem que fez a atriz Sophie Rois, quando ela recebeu o Berliner Theaterpreis 2012.

A ira do Cordeiro, enquanto dramaturgia, também é um exemplo de peça-conferência, como já apontamos no capítulo 2 dessa tese, aquela que se vale do “gosto do fragmento e da citação, da ironia, do artificialismo, da criação de um espaço-tempo antirrealista, da utilização de novas tecnologias, do recurso a colagens de materiais extra-teatrais, da criação de partituras coreográficas, revelando fazedores de teatro que recusam as formas oriundas da matriz dramática” (Kinas, 2010, p. 150), tessitura dramática *feita com a pele*, para o exercício do pensamento decolonial, de práticas que privilegiam os processos de subjetivação e existências sexuais, de gênero, sociais e culturais não-hegemônicos e que se localizam fora do sistema (Vergueiro, 2015) a partir de uma política da diferença, um projeto de transformação social a partir da diferença radicalmente transformador que, articulando igualdade e reconhecimento das diferenças culturais, promova a superação da tolerância com uma inclusão adaptadora dos *losers* dentro do atual modelo de vida em sociedade (Colling, 2013; Miskolci, 2012; Walsh, 2013). Para Colling,

[...] as políticas da diferença, ainda pouco exploradas no Brasil, possuem as seguintes características, entre outras: 1) priorizam as estratégias políticas através do campo da cultura, em especial através de produtos culturais, pois os/as ativistas entendem que os preconceitos nascem na cultura e que a estratégia da sensibilização via manifestações culturais é mais produtiva; 2) criticam a aposta exclusiva nas propostas dos marcos legais, em especial quando essas estratégias e esses marcos reforçam normas ou instituições consideradas disciplinadoras das sexualidades e dos gêneros; 3) explicam a sexualidade e os gêneros para além dos binarismos, com duras críticas às perspectivas biológicas, genéticas e neutralizantes; 4) entendem que as identidades são fluidas e que novas identidades podem ser criadas e recriadas permanentemente; 5) a sua luta política é centrada ‘na crítica aos regimes de normalização’ (Miskolci, 2012: 27), dentro da perspectiva da diferença e não da diversidade (Colling, 2013).

Identidade e diferença, então, guardariam conexão com o regime de heteronormatividade, entendida

[...] como norma que articula as noções de gênero e sexualidade, estabelecendo como natural certa coerência entre sexo (nasceu macho, nasceu fêmea), gênero (tornou-se homem, tornou-se mulher) e orientação sexual (se é um homem, irá manifestar interesse afetivo e sexual por mulheres, e vice-versa). Esse modelo, binário e dicotômico, é entendido como natural e para muitos parece estar na ‘ordem das coisas’, o que faz com que indivíduos que não se reconheçam nele sejam percebidos como doentes, desviantes, perturbados, transtornados, pecadores etc. (Seffner, 2013, p. 150).

Em uma perspectiva não normalizadora, a peça-conferência seria uma ferramenta para *demonstrar* que experiências até hoje invisibilizadas, não-reconhecidas ou, mais comumente, violentadas, passassem a ser incorporadas no cotidiano da arte.

Em *A ira do cordeiro*, podemos dizer que a personagem principal se entende como um “corpolítica”⁶⁶, que descreveria “tecnologias decoloniais ratificadas pelos corpos que perceberam, primeiro, que eram considerados menos humanos e, segundo, que o próprio ato de descrevê-los como menos humanos era uma radical desumanização” (Mignolo, 2011, p. 140), ampliando a tese de Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra*, a de que o racismo seria o principal pilar para o triunfo do capitalismo. O “não-humano” ou “sub-humano” também são produzidos por outros dispositivos. A pedagogia imediata e compulsória da heterossexualidade, por exemplo, impõe a naturalidade dessa organização e faz orbitar em seu entorno um regime de signos sociais, materiais e sexuais, por exemplo, que interdita prazeres fora do sexo pênis-vagina.

A ira do Cordeiro, na perspectiva de Barthes, seria uma dramaturgia terrorista, graças à violência com que excede as leis de uma sociedade e, também, porque provoca o pavor, o medo e o pânico nas convenções normatizantes (Barthes *apud* Preciado, 2014, p. 138), nesse caso, o imperativo heteronormativo da impenetrabilidade masculina. É teatro de provocação, política *queer* que encena certezas provisórias, novas experiências eróticas impensadas ou estigmatizadas e diferentes formas de estar no mundo, potência agenciadora de questionamentos à ordem estabelecida dos discursos de saber-poder que, historicamente, reduzem a heterossexualidade a uma identidade única e essencializadora.

A ira do cordeiro é também um devir erótico, uma pílula de pornografia, porque em sua disponibilidade de travessia quer “causar um incômodo intencional, pronunciar o inominável, apresentar o velado, explicitar o subentendido, exagerar o já visto e, principalmente, testar fronteiras, ou seja, colocar ‘em cena’ o que se espera que esteja ‘fora de cena’” (Leite Júnior, 2011, p. 12).

Especialmente na cena 3, a personagem central, brasileiro, sem nome, espera na antessala de um estúdio de produção de filmes pornográficos para dar a bunda por US\$ 1.500,00, dinheiro suficiente para que pudesse retornar ao Brasil depois de ter exercido algumas subprofissões para sua sobrevivência nos Estados Unidos,

[...] gestos que faziam parte de um ator que deixou seu país, quase passou fome, tentou ser garçom, lixeiro, limpador de bunda de velho e, quando desistiu, não desistiu, começou a malhar oito horas por dia, pintou o cabelo de azul, se bombou como pode e, naquele instante, estava definitivamente preparado para dar a bunda por 500 dólares. E como iam ser três caras a

⁶⁶ Corpolítica, em Mignolo, é algo como o reverso do biopolítico, através do qual Foucault se referia às estratégias estatais de controle populacional que surgiram com a formação dos Estados modernos e que também foram aplicadas aos Estados coloniais.

enrabá-lo, ele sabia que dali haveria de sair com a grana suficiente pra completar a viagem do retorno ao Brasil (Thürler, 2020, p. 8).

Em momento importante, o da revelação de sua orientação sexual, a personagem afirma:

Não sou bicha, viu? Sentei numa vassoura, vou dar o cu daqui a pouco e tudo mais, mas eu não sou bicha, juro! (...) Pois é, moça, não sou bicha não, juro, sério, até um mês atrás, quer dizer, seis meses, enfim antes de chegar aqui eu podia até queimar bicha na rua se visse uma, sério mesmo, mas depois que cheguei por aqui, sei lá, as coisas mudaram, conheci John e John só parece um homem manso, um homem com quem eu posso falar um monte de merda sobre mim sem muita preocupação. Engraçado, se John me visse de pernas cruzadas de cuecas ou aqui de braços abertos sendo pintado ia cair pra trás e, se eu tivesse visto John assim que cheguei aqui, não tinha outra, tinha mandado fogo nele ou pelo menos um murro ou um tiro (Thürler, 2020, p. 11).

Não ser bicha e dar a bunda por US\$ 1.500,00 encerra um paradoxo importante, uma convivência de imaginários antitéticos: a masculinidade e a pornografia passiva, aludindo às diferentes maneiras de “ser homem” em um exercício contrário ao essencialismo identitário que “expressa as expectativas, as demandas e as obrigações sociais que derivam do pressuposto da heterossexualidade como natural” (Miskolci, 2009, p. 157-158), e

[...] especialmente para el hombre, en términos generales, la pederastia pasiva implica dejarse penetrar, abdicar su lugar activo (léase masculino) para ocupar el papel (abyecto) de penetrado (léase femenino), dentro de la constelación de relaciones eróticas basadas en la heteronormatividad patriarcal (Pierce, 2018, p. 26).

No final da peça, a princípio, a personagem entra no estúdio de gravação e conclui: “entrei na oca como um bom índio brasileiro pronto para gemer em inglês” (Thürler, 2020, p. 16).

Durante o processo de encenação, o ator Talis Castro foi encorajado a fazer do espetáculo um ato de parresia, o ato corajoso “do dizer verdadeiro” (Chaves, 2013, p. 16) cujo sujeito, ao dizer a verdade,

[...] marca como sendo sua opinião, seu pensamento, sua crença, tem de assumir certo risco, risco que diz respeito a própria relação que ele tem com a pessoa a quem se dirige. Para que haja parresia é preciso que, dizendo a verdade, se abra, se instaure e se enfrente o risco de ferir o outro, de deixá-lo com raiva e de suscitar de sua parte algumas condutas que podem ir até a mais extrema violência (Foucault, 2014, p. 12).

Essa posição parresista marca a cena contemporânea e convoca o artista a “engajar-se em primeira pessoa e transformar a cena, a obra, num depoimento próprio, afirmado, que não se confunde mais com o discurso de uma personagem ou um autor-dramaturgo que não seja ele próprio” (Leite, 2014, p. 37). Nesse sentido, insistimos que o fato de o ator Talis Castro praticar sexo anal era fundamental para a desconstrução da masculinidade da personagem, já

que as restrições masculinas ao próprio corpo se localizam, principalmente, na castração anal, por isso, o

[...] o cu cumpre um papel primordial na construção contemporânea da sexualidade, na medida em que está carregado de fortes valorizações sobre o que é sobre o que é ser homem e o que é ser mulher, sobre o que é ser um corpo valorizado e um corpo abjeto, um corpo bicha e um corpo hetero, sobre a definição do masculino e do feminino (Sáez; Carrascosa, 2016, p. 180).

Soma-se a isso, o fato de *A ira do cordeiro*, o título, ser uma expressão de Paul B. Preciado, extraída do texto-fonte “Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”, epílogo do livro “El deseo homosexual”, de Guy Hocquenghem (2009), elemento central da construção dramaturgicamente desse espetáculo. Antes de entrar no estúdio, a personagem diz:

Nesse dia, nesse instante, enquanto eu me preparava pra dar a bunda por US\$ 1.500,00, acabei me perguntando se um dia o homem heterossexual teve cu. E aí lembrei de um mito que criaram para explicar como nos tornamos esses hetero-humanos. O mito, eu conto de memória, talvez perca uma ou outra informação, diz que nós não nascemos homens ou mulheres, nem nascemos meninos ou meninas. Ao nascer somos um tecido de líquidos, sólidos e géis revestidos por um estranho órgão cuja extensão e peso supera a de qualquer outro: a pele. É esse tegumento, formado pela pele e seus anexos pêlos, cabelos, unhas e glândulas que é responsável por tudo o que permanece contido, preso, isolado, apresentando uma aparência de unidade instalada a que chamamos de corpo. Enrolada em torno do tubo digestivo, a pele abre em suas extremidades deixando a vista dois orifícios musculares: a boca e o cu. Não haveria então diferenças, todos nós somos um furo de pele que, respondendo às leis da gravidade, começa na boca e acaba no cu. Mas havia muita simetria entre esses dois orifícios, e os corpos – simples tubos pele – assustados com a sua potencialidade indefinida de gozar com tudo (a terra, as rochas, a água, os animais, outros tubos de pele) procuraram formas de se controlarem-se e de fazer controlar. O medo de que toda a pele fosse um órgão sexual sem gênero lhes fez redesenhar os limites do corpo, definindo e marcando zonas de privilégio e zonas de abjeção. Os santos padres, temerosos de que o corpo nascido conhecesse o prazer de não-ser-homem, de não-ser-humano, de rebolar entre os javalis e as flores, tomaram tudo o que tinham à mão (o fogo, a roda, a linguagem, a física nuclear, a biotecnologia...) e colocaram em marcha uma técnica para remover do cu toda capacidade que não fosse a excremental. Depois de tentar muito, de dar muitas voltas, encontraram um método limpo para levar a cabo a castração do cu: meter um dólar no cu da criança, enquanto exclamavam: “não deixe ninguém tocar no seu cu e você será proprietário, terá mulher, filhos, objetos, terá pátria. A partir de agora você será o dono da sua identidade”. O cu castrado tornou-se, então, um mero ponto de expulsão de detritos, orifício em que culmina o duto digestivo e pelo qual se expele bostas. Moça, tem alguém falar comigo? Posto à disposição dos poderes públicos, o cu foi costurado, fechado, selado. Assim nasceu o corpo privado, os corpos castrados de cu, corpos feridos, maltratados e com ele a cidade moderna, com os seus paralelepípedos limpos e as suas chaminés poluentes. No homem hetero, o cu é entendido apenas como orifício excretor, não é um órgão. É a cicatriz, a marca em seu corpo da castração. O cu intocável é o

preço que o corpo paga ao regime heterossexual pelo privilégio da sua masculinidade. O dano teve que ser substituído por uma ideologia de superioridade, para que eles só se lembrassem do cu ao defecar. Como fantoches pensamos que somos melhores, mais importantes, mais fortes... E. nos esquecemos que nossa hegemonia se baseia em nossa castração anal. Os homens-de-cus-castrados construíram uma comunidade a que chamaram cidade, estado, pátria, cujos órgãos de poder excluíram todos aqueles corpos cujos cus permaneceram abertos: mulheres duplamente perfuradas pelos seus cus e suas vaginas, seu corpo inteiro convertido em cavidade uterina capaz de abrigar futuros cidadãos, mas, também corpos viados, que o poder não conseguiu castrar, corpos que negam o que os outros consideram evidência anatômica e que fazem da mutação uma estética de vida. Em torno dessa comunidade de cus castrados, as famílias com seu pai-analmente-castrado e sua mãe-viscera-oca são apoiadas como colunas prontas para trazer ao mundo novos tubos de pele que terão seu cu arrancado em breve. Até o dia da *ira do cordeiro* chegar e os corpos não castrados se rebelarem (Thürler, 2020, p. 15).

O dia da ira do cordeiro havia chegado. Numa conversa franca com o ator, afirmamos que essa experiência seria uma importante operação metonímica particular, individual, mas também coletiva. O cu simbolizaria o uso desviado, perigoso do corpo, um corpo heterossexual dissidente que escapa ao controle patologizante do Estado, enquanto oferece a possibilidade de subversão dos mecanismos de dominação patriarcal (Pierce, 2018). Talis Castro topou a experiência, compreendeu o panorama global de discursos e tecnologias de poder que normalizam as práticas heteroeróticas e que, a partir de uma estética cuirbocla, poderia desestigmatizar esse tipo de prazer, os usos dissidentes do corpo e, em particular, o significado que a cena do “coito contranatural”⁶⁷ representaria para o espetáculo: resistente, desafiante, desejante. A cena, também, foi muito estimulada pelo o que a atriz Janaína Leite havia feito no espetáculo “Stabat Mater”,

[...] filmar uma cena de sexo com um ator pornô, dirigida pela mãe. O ator pornô foi escolhido por testes, cujos registros são, em parte, compartilhados no espetáculo. Esse encontro, longe de ser um recurso polêmico vazio, se dá como um arriscado gesto de cura. Senão de cura, pelo menos de inversão simbólica. A ideia de fazer uma cena de sexo ‘de verdade’ com um ator pornô, com a assistência da mãe, perfura duas condições problematizadas na peça: a ausência e a passividade (Small, 2019, s/p).

O passo seguinte foi pensar no entendimento do que queríamos como pornografia para a realização do filme. Quais configurações regem o olhar pornográfico? A primeira pista parte de Preciado e sua ideia de contrassexualidade,

[...] uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino heterossexualidade/homossexualidade. Ela define a

⁶⁷ Dentro da discussão entre o natural e o cultural, o terreno da condução sexual é amplamente discutido. Em muitas sociedades, era – e segue sendo – frequente considerações que havia uma sexualidade natural, a praticada entre os heterossexuais e a sua prática oposta, a não-heterossexual, ou até mesmo a masturbação ou o coito sem finalidade de reprodução, as “práticas contranaturais”, repudiáveis e abjetas.

sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero [1] denominados ‘homem’, ‘mulher’, ‘homossexual’, ‘heterossexual’, ‘transexual’, bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios [...] (Preciado, 2014, p. 22-23).

Depois, concordando com Rodrigo Gerace, que escreveu sobre o erotismo e suas metáforas na história do cinema, em seu “Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo”, no teatro também “a percepção do que é sexo, bem como daquilo que é tido como ‘explícito’, esbarra nas construções políticas do desejo e suas representações visuais mutáveis de acordo com os níveis de obscenidade e apropriação do real em diferentes contextos” (Gerace, 2015, p. 11). Para nós, portanto, começava a se delinear uma estética pornográfica que se aproximava do que definiu Ana Sofia Semedo Pereira Lopes (2013), em sua dissertação de Mestrado na Universidade Autónoma de Lisboa (PT), “pornografia como qualquer material sexualmente explícito (imagens; fotografias; vídeo; áudio; jogos; textos e narrativas; screensavers; fundos) com exibição dos órgãos genitais e atos sexuais realmente praticados, com o objetivo de criar excitação sexual no espectador” (Lopes, 2013, p. 4).

Outra fonte importante foi o filme francês *Sauvage / Wild*, de 2018, do escritor e diretor francês Camille Vidal-Naquet. O filme “não evita abordar certos perigos da prostituição. Leo é mostrado sendo violado graficamente”⁶⁸ (Kenigsberg, 2019, s/p – tradução nossa).

A noção de que o ator poderia ser “mostrado sendo violado graficamente” concordava com a definição de pornografia proposta por Lopes (2013) e, por isso, a escolha do elenco ficou muito comprometida, porque achamos que atores profissionais não aceitariam, por desconforto, o convite por causa da exposição explícita da nudez e do sexo. Para driblar essa questão, passamos a pensar em alternativas, convidando, primeiramente, garotos de programa, designação utilizada para o prostituto viril que presta serviço, quase sempre, a homens, que atuava em saunas gays na cidade de Salvador. Essa primeira opção veio reforçada pela ideia de era importante para esses “atores” terem

[...] um corpo marcado por insígnias que, convencionalmente, sinalizam a masculinidade: dorsos produzidos em academias de ginásticas remontando aos tipos gregos de outrora; posturas corporais típicas; gestos que retratam modos de ser supostamente viris, copiados de trabalhadores da construção

⁶⁸ No original – doesn’t avoid addressing certain dangers of prostitution. Leo is shown being graphically violated.

civil, estivadores, militares, caminhoneiros, entre outros (Farias, 2013, p. 347).

A busca por esses “atores” em aparelhos que ofertam publicamente esse tipo de serviço foi realizada em duas saunas, a Clube 11, no bairro do Tororó, e o Clube Olympus, no bairro Dois de Julho, ambas no centro da cidade de Salvador (Bahia). Essa busca, realizada por um dos produtores do filme, foi frustrada e a principal razão foi pela dificuldade da performance artística, feita em meio a uma equipe técnica e, em especial, o fato de ser registrada em vídeo. Essa negociação foi muito demorada, envolveu cerca de duas semanas de pré-produção e, por mais que insistíssemos em afirmar que não apareceriam os rostos, todas as tentativas foram frustradas.

A segunda tentativa foi realizada através do site <https://garotocomlocal.com.br/salvador/>. O produtor entrava nos perfis que correspondiam à descrição feita por Farias (2013) e iniciava uma lenta e longa negociação que ia dos papéis sexuais que desempenhariam na filmagem até o valor do cachê. De oito atores selecionados, fechamos com dois⁶⁹ deles. A principal razão para que aceitassem foi, acreditamos, a semelhança do tipo de serviço que prestavam no site: receberiam um cachê negociado anteriormente para visitar um cliente em seu endereço (o da filmagem) para o desempenho de um papel sexual. A garantia de que os seus rostos não apareceriam garantiu, além do sigilo, maior liberdade em suas performances, afinal,

[...] o michê, boy, garoto de programa ou simplesmente GP normalmente não se considera homossexual, porque constrói sua masculinidade (papel do gênero) a partir de um comportamento sexual ativo. Essa construção é válida mesmo que o seu cliente seja um homem e desde que este adote um comportamento sexual passivo. Além do mais, muitos não se consideram profissionais do sexo, encarando a prostituição como uma atividade secundária ou provisória (Andrade; Teixeira, 2004, p. 151).

Assim, Fernando Macedo (Imagem 8) e Gabriel Torquato⁷⁰ (Imagem 9) compareceram às gravações que aconteceram em 09 de março de 2020, na sede da ATeliê VoadOR Teatro, companhia responsável pela encenação da peça, na cidade de Salvador (BA).

⁶⁹ Importante dizer que no roteiro são dois médicos americanos a curar o vírus na tribo indígena na Amazônia

⁷⁰ Os nomes são fictícios e encontrados nos links <https://garotocomlocal.com.br/acompanhante-masculino/fernando-macedo/> e <https://garotocomlocal.com.br/acompanhante-masculino/gabriel-torquato/>.



Imagem 8 – Fotos de Fernando Macedo, extraídas do site: <https://garotocomlocal.com.br/acompanhante-masculino/vini-baiano/>.



Imagem 9 – Fotos de Gabriel Torquato, extraídas do site: <https://garotocomlocal.com.br/acompanhante-masculino/gabriel-torquatto/>.

Com uma equipe reduzida, com cerca de nove pessoas, incluindo seis atores, dois diretores e um auxiliar técnico, a cena foi filmada, mas não sem alguma tensão. Talis Castro, o ator profissional, estava bastante nervoso e precisou conversar com Fernando Macedo e Gabriel Torquato dizendo de sua disponibilidade para aquela cena, mas, também, afirmando sobre os papéis que estavam exercendo profissionalmente. Talis não quis usar, mas tanto Fernando quanto Gabriel tomaram Viagra para a performance sexual dos “médicos ativos”. Vale ressaltar que a “concentração” dos garotos de programa era tamanha que eles não se importavam com nada do que acontecia no *set* de filmagem e, por isso, em alguns momentos,

era possível vê-los *ensaando* a ideia de prostituição viril (Perlongher, 1986) em flagras de controle sobre a virilidade do outro.

Depois disso, começamos a filmagem, mas depois de cerca de cinco minutos, de tapas na bunda, punhetas, dedos no cu, os limites de Talis Castro em entender através de seu corpo o prazer anal como foco de resistência normativa logo vieram à tona, ele não foi capaz de seguir na cena do coito anal, apesar de ter avançado em algumas limitações impostas ao seu próprio corpo. Essa desistência, no entanto, passou a fazer parte da dramaturgia e, por conseguinte, do espetáculo. Uma última cena foi escrita depois das gravações em 09 de março de 2020,

Nessa cena eu deveria ser enrabado, foi essa a proposta do diretor, ele dizia ‘não se acaba com o patriarcado sem fuder o seu cu, tem que subverter esse dispositivo da heterossexualidade’. Durante o processo de ensaio, eu deveria ter entendido isso e teve um momento em que eu fui mesmo convencido, que o cu parece muito democrático, que todo mundo tem um... Mas é uma ilusão achar que todo mundo pode fazer o que quiser com os eu cu. Eu não consegui com o meu. Não consegui deslocar o cu desse imaginário coletivo que o coloca no lugar do insulto, da injúria, do ‘homem cu-castrado, antes morto que penetrado’. Mas eu prossigo lembrando do educador Paulo Freire quando dizia que a escola não muda o mundo, mas muda as pessoas. Nesse sentido eu estou mudado e, para além de tomar consciência da falência desse modelo de masculinidade, é preciso assumir um compromisso ético com a desaprendizagem, a superação do paradigma dos delírios da ultramasculinidade – a violência, a frieza emocional, a força, o dinheiro, o sexo e o poder – é uma utopia necessária, só que quase sempre a utopia é vista como sinônimo de impossibilidade. Mas não, o utópico indica uma direção, requer intencionalidade e ação. Concretizar utopias exige recriar vínculos, rever, reolhar, reelaborar práticas. Esse nosso encontro, então, é assim, uma espécie de interruptor, um dispositivo que desliga a corrente e que, por sua vez, permite que algo novo comece a andar (Thürler, 2020, p. 16).

A ira do cordeiro, em seu *fracasso*, põe em jogo o impossível, o improvável, o imprevisível, o inacabado e o irrelevante e deve ser lida como uma contribuição para o debate, ainda preliminar, sobre uma dramaturgia articulada à emergência de uma (tecno)cena que “funciona como um território poético de heterogeneidade, hibridismo, estranhamentos e subversão” (Thürler, Woyda, Santos, 2019, p. 317). Se, nas palavras de Jack Halberstam, “o sucesso feminino é medido por padrões masculinos e falhas de gênero, muitas vezes, significam o alívio da pressão para atingir ideais patriarcais, não ter sucesso na feminilidade pode oferecer prazeres inesperados” (Halberstam, 2020, p. 4), o fracasso também pode oferecer prazeres inesperados, subjetividades outras e agenciamentos *queer* como respostas à masculinidade hegemônica, essa ficção patriarcal e heteronormativa entrelaçada à “busca de

um outro tempo que não o da mera produção, de uma outra vida que não o do trabalho dissociado da experiência e da vida” (Lopes, 2013, p. 81).

Desse modo, a inclusão da última parte do texto após a filmagem só se justifica porque estamos falando de *A ira do cordeiro* enquanto dramaturgia em estado de disponibilidade para as miudezas do cotidiano, dramaturgia como prática que pode mudar radicalmente as suas perspectivas iniciais, porque o saber precisa ser praticado (Nascimento, 2018, s/p), dramaturgia reconhecida como “um texto-tecido composto por diferentes atos enunciativos: palavra, gesto, corpo, som, público, espaço, e... e... e...” (Conceição, 2016. p. 376) e implicado, dessa maneira, em questões ético-políticas contemporâneas que, em boa medida, marca a produção teatral dos últimos dez anos e que “parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980” (Fernandes, 2013, p. 4), uma estética que “não mais emana de uma enunciação transcendente, de um código de lei ou de um deus único e todo-poderoso” (Guattari, 1992, p. 137) e, uma alternativa contracultural de renúncia, de negação, uma estratégia de perturbação de gênero e a busca pela desordem.

Como quisemos fazer notar, o ator Talis Castro, que estava imerso num processo que valorizava a temporalidade da representação de papéis e a repetição encenada, teve dificuldades em disponibilizar seu corpo a experiências do real, se “abrir” para relações do “presente autêntico”, nas palavras de André Lepecki (2006), menos dicotômicas entre realidade e ficção, o que nos alertou para um dado importante da pesquisa: produções que são notáveis pela sua capacidade de capitalizar o potencial de estranheza do teatro, de rejeição dos seus próprios métodos, como foi, de algum modo, o trabalho de Janaína Leite, no espetáculo *Stabat Mater*, discutido no capítulo 3.

Essa estranheza, supomos, pode ter muitos fatores: o aspeto ensaiado do teatro, como é o caso de *A ira do cordeiro*, passaria a ser visto como uma alegoria da geopolítica colonial da Europa Ocidental e sua estranheza daria espaço à efemeridade transitória do “momento presente”. Por essa ótica, em vez de representar acontecimentos e atos, dramatizando-os radicalmente e transmitindo a transformação da vida do indivíduo, o corpo e o tempo deveriam desaprender esses modos, libertar-se da prática de ensaios repetidos, da disciplina da representação e da encenação teatral para encontrarem um domínio onde possam simplesmente ser – com toda a naturalidade e intimidade de se dissolverem na duração – em vez de realizarem algo. O que importa neste caso é agarrar o belo enquanto ele escapa, a obra é construída como uma série desses momentos “belos”, mas passageiros.

Para André Lepecki (2006), a rejeição de todas as formas de performatividade afinada, ensaiada e fictícia, democratiza tanto o próprio processo performativo como, conseqüentemente, os tipos de presença no espaço público. Se a ficcionalidade dramática fosse abandonada, o teatro poderia concentrar-se não apenas em certas questões políticas, mas poderia ser o próprio local da política, tornando-se uma espécie de parlamento público dentro da instituição teatral.

Foi assim que passamos a refletir sobre o que denominamos “infiltrações da performance no teatro contemporâneo”, sobre a presença direta, viva e não simbólica do artista no processo criativo, a partir de trabalhos de Abel Azcona.

COMEÇO 2 – CAPÍTULO 5

Infiltrações da performance no teatro contemporâneo⁷¹

Erica Fischer-Lichte (2019), nas primeiras páginas do seu “Estética do performativo”, ao analisar a performance de Marina Abramovic na Galeria Krinzinger, em Innsbruck (AT), nomeia *Lips of Thomas* como um “acontecimento simultaneamente curioso e memorável” (idem, p. 9). Para Fischer-Lichte, a performance lançara o público “numa situação confrangedora, de profunda incerteza e, neste sentido, cruel, na qual as normas, regras, as convenções e as convicções até então vigentes e incontestadas pareciam ter sido suprimidas” (idem, p. 11), ou seja, os membros da audiência já não se podem esconder atrás do seu estatuto passivo como observadores, mas são forçados a tomar a decisão de intervir.

Assim como Abramovic, o espanhol Abel Azcona apresenta radicalmente o seu corpo como meio artístico, levando o público “a vacilar entre a adoptar as normas e regras da arte e as normas do dia-a-dia, vacilar entre os postulados estéticos e os postulados éticos (idem, p. 12).

Abel Azcona, artista espanhol, tem revelado seu corpo como uma arma, como ferramenta de extrema densidade política, próximo ao que Barbara Kruger pensou nos anos 1989, com seu pôster-manifesto *Untitled (Your body is a battleground)*, conferindo representação visual ao carácter político do corpo feminino em meio ao sistema (Vergueiro, 2015).

⁷¹ O Capítulo 5 é a junção de dois artigos publicados. O primeiro, “(cu)nhantã tem, (cu)rumim também: políticas de subjetivação em imagens de Abel Azcona”, foi publicado na [Revista LAV – Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais](#), da UFSM (A3). O segundo, “O equilíbrio precário entre arte e realidade: em Abel Azcona”, foi publicado na [Revista Ponto de Interrogação do Programa de Pós-Graduação em Crítica de Cultural](#), da UNEB (A2).

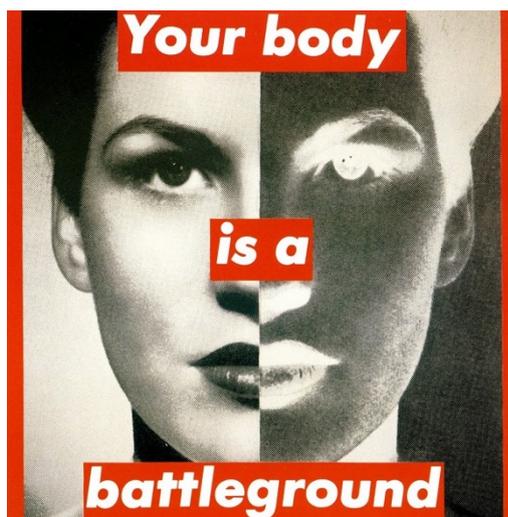


Imagem 10 – *Your body is a battleground*. Obra de Barbara Kruger (1989).

Para Cristina Híjar (2020), diferentes termos foram elencados para tentar capturar esse movimento nas Artes: arte política, arte militante, arte urgente, arte participativa, arte relacional, ativismo, etc., mas considera que cada uma dessas denominações pode ser útil e justificada, aplicada a situações e análises específicas, dependendo da ênfase que se busca. Para a autora, o que importa

[...] es responder a las preguntas de por qué, desde dónde, cómo, con y para quién se produce todo este universo de significación que nos circunda y afecta de muy diversas maneras en un momento histórico en el que compartimos, a escala mundial, los mismos problemas, los mismos agravios, las mismas preocupaciones, sujetos a un orden mundial de despojo en el que todos somos desechables en función de la máxima ganancia económica para una “clase mundial” que no entiende ni le importa la lucha por la vida emprendida por quienes no se conforman y no se resignan a un único y desastroso futuro posible para la mayoría (Híjar, 2020, p. 7).

Nesse sentido, tentamos entender por que, de onde, como, com e para quem Abel Azcona produz suas obras, em especial, o universo de significados em *Make America Great Again* (que pode ser vista aqui: <https://vimeo.com/389074413>), performance em que, em uma severa crítica a Donald Trump, tatua, em um círculo em torno de seu cu, as palavras do *slogan* da campanha do presidente. Ao tatuar essa mensagem, Azcona quis protestar contra o novo presidente dos EUA, a quem chama de xenofóbico e misógino e, claro, contra suas políticas de morte e da morte como política, que é quando o Estado escolhe quem deve viver e quem deve morrer. Essa ideia de necropolítica (Mbembe, 2018), é bom que se diga, não é só

discutida pela Sociologia ou pela Filosofia. O dramaturgo Marcos Barbosa, em sua peça teatral *Necropolítica*⁷², cria um diálogo que ajuda seu entendimento:

DEPUTADO. Esse nome aí, ‘necropolítico’, isso também é uma ‘grande’ novidade do início do século passado, uma rubrica de sociologia aí, de filosofia, coisa de francês, inclusive de conotação negativa. Se a palavra ‘morto’ virou palavrão, tudo bem, a gente chama de outra coisa, mas essas pessoas, me desculpe, deviam ser enterradas ou cremadas, como muitas ainda são, e pronto, ficaria por isso. São quinze bilhões de pessoas no mundo. Veja bem, quinze bilhões, se agora ninguém mais sair do mapa, como é que fica?

ATIVISTA. O senhor fala ‘sair do mapa’, como se pessoas fossem alfinetes. Ser enterrado, ser cremado, continua sendo uma escolha de pessoas em diversos arranjos de vida. Há quem não espere o infarto para ser cremado, ninguém mais se assusta com procedimentos de eutanásia, de transição assistida, por diversos motivos, mas isso tem que ser uma escolha, não uma imposição (Barbosa, 2018 p. 23-24).

Segundo Luis Alberto de Abreu, a anti-peça de Marcos Barbosa é incomum “não quanto à dramaturgia que traça um painel e expõe, por meio de várias cenas independentes, ângulos variados de um mesmo assunto: a morte (...). O incomum na peça de Marcos Barbosa é o tratamento dado. Em *Necropolítica*, a morte não tem um sentido dramático como estamos acostumados a ver, tem um sentido ideológico” (Abreu, 2018, p. 09 *apud* Barbosa, 2018), talvez porque tanto Barbosa quanto Azcona estejam fazendo-nos entender que a necropolítica é uma forma de soberania fundamentada na “instrumentalização generalizada da existência humana e na destruição material de corpos humanos e populações” (Mbembe, 2018, p. 10-11). Na introdução à edição espanhola de *Necropolítica*, Elizabeth Falomir Archambault considera que, ao fazer referência a este conceito se alude

[...] a la cosificación del ser humano propia del capitalismo, que explora las formas mediante las cuales las fuerzas económicas e ideológicas del mundo moderno mercantilizan y reifican el cuerpo: se estudia de qué manera este se convierte en una mercancía más, susceptible de ser desechada, contribuyendo a aniquilar la integridad moral de las poblaciones (Mbembe, 2011, p. 14).

Azcona expõe seu corpo-campo-de-batalha artisticamente contra a necropolítica através da performance. “Nas Artes Visuais, sempre que ouvimos a palavra ‘performance’, é comum nos remetermos de imediato à utilização do corpo como parte constitutiva da obra, e

⁷² A peça, numa montagem da Mundana Companhia, estreou em 2018 no Centro Cultural São Paulo (CCSP/SP) e discorre sobre a morte e a incapacidade de um indivíduo de superar a perda. Dividida em seis quadros independentes, o espetáculo narra histórias como a de um casal de cientistas que confronta valores éticos enquanto espera o nascimento do filho e a guerra entre quem reivindica e quem repudia o direito de demonstrar afeto nas salas de cinema.

nossas principais referências tem sido frequentemente os anos 1960 e 1970” (Melim, 2008, p. 7) como um desdobramento da pintura e da escultura, associada, ainda, à música, ao teatro, à dança e à poesia e, utilizando também conceitos e discussões de outras áreas do conhecimento, como Estudos de Gênero, Estudos *Queer* e a Antropologia, colaborando no engajamento direto com grupos sociais minoritários específicos. Não à toa, a leitura dessas práticas artísticas tem sido frequentemente utilizadas como ferramentas de desaprendizagem (Thürler, 2018; 2019) que, “significa basicamente um movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico à lógica da modernidade/colonialidade e, portanto, de rompimento com projetos globais euronortecêntricos e a implementação de processos de refundação” (Thürler, 2019, p. 13), ou seja, trabalhos como o de Azcona ganham outra dimensão na arte contemporânea com experiências sensoriais a fim de exorcizar traumas pessoais, expondo ao público em uma mistura de exibicionismo, pornografia, sadomasoquismo e, claro, protesto social.

El performance surgió cuando algunos artistas plásticos, hartos de las limitaciones que les imponía su disciplina decidieron pasar del espacio representacional del lienzo al flujo vivo de la presencia. El performance o arte acción nació después de un proceso que pasó por el collage, el *action painting* el ensamblaje; un trayecto que parte de la representación y llega a la presencia. En el siglo XX se dio una ruptura epistemológica en la concepción del arte: el objetivo principal del arte dejaba de ser la creación de un objeto y lo importante pasaba a ser la experiencia, la vivencia; se llegó, así, a un arte donde el comportamiento y la actitud desplazaron al objeto. Y para ello las y los artistas decidieron utilizar su cuerpo como instrumento, como materia prima, como pincel y como plataforma (Alcázar, 2014, p. 07).

As obras de Azcona vão nessa direção e, nas palavras de Kaprow (*apud* Sneed, Oliveira, Mota, 2011, p. 170), são peças do “mundo real” com um enorme desinteresse pela ficção, por isso, buscam romper a fronteira entre arte e vida enfatizando aspectos das práticas artísticas contemporâneas em movimentos que não ignoram as condições políticas atuais. Para Azcona,

[...] el performance debe reivindicar su espacio, disciplina que debe ser dignificada pero siempre manteniendo su rebeldía anti-academicista. La formación o repetición de aprendizajes de manejos de la corporalidad volverían al performance escénico y lo matarían en significado y esencia. La contemporaneidad ha logrado un desinterés general por la ficción, por lo que muchas veces lo escénico bebe de lo performativo, que no al revés, porque en ese caso dejaría de ser *performance art*. Como claro ejemplo de disciplina artística contemporánea el performance es en esencia conceptual antes que estética, siendo mucho más importante el discurso detrás de la creación que la técnica o el desarrollo performativo. Debería ser en el arte contemporáneo esta premisa un fundamental, que la academia teme porque moriría. Los artistas de performance y los contemporáneos en general, tenemos el deber de dinamitar “lo bonito”, la técnica y el arte sin sentido. Somos artistas,

militantes y activistas. La revolución será artística, o no será. Empleamos el cuerpo como elemento de acción, la transgresión como herramienta y la conceptualidad como esencia. Construimos con nuestra experiencia, nuestras heridas y nuestra memoria. Creemos en arte resiliente, un arte de regeneración. Creemos en una regeneración artística (Azcona, 2014, s/p).

Em uma entrevista à Ainocha Piudo, Azcona ratifica a aproximação entre a arte e a vida quando diz: “Eu não quero morrer, mas se amanhã um louco vier e me matar, isso também fará parte da performance” (Piudo, 2013, s/p) e reitera: “Gosto da minha vida, mas a disponibilizo para o trabalho” (idem). Em seu livro *Los pequeños brotes*, afirma: “Mi madre es tan protagonista de mi obra como yo mismo. Mi madre, mi obra y yo somos algo indisoluble” (Azcona, 2019, p. 198).

É nessa hora que aproximamos os trabalhos de Azcona da ideia de *happening*, porque

[...] em contraste com as artes do passado, [o *happening*] não tem um início estruturado, meio ou fim e suas obras ensaiam o limite entre o real e o planejado, assumindo as consequências como parte de seu trabalho. Sua forma é aberta, inacabada e fluida: nada, obviamente, é solicitado e, portanto, nada se ganha, exceto a certeza de um número de ocorrências às quais estamos mais atentos (Kaprow, *apud* Sneed, Oliveira, Mota, 2011, p. 172).

Ainda sobre essa aproximação a partir das contribuições de Kaprow para a teoria da arte contemporânea, Azcona parece dançar num improviso de jazz, sem “nenhum plano, nenhuma ‘filosofia’ óbvia” (Kaprow, *apud* Sneed, Oliveira, Mota, 2011, p. 172), utilizando elementos de surpresa e escândalo, exatamente como aconteceu em *Amém* (Imagem 11), sua obra de 2015, que foi denunciada por blasfêmia por grupos conservadores católicos em Espanha. Nesse trabalho, a palavra pederastia foi escrita com 242 hóstias retiradas em um número igual de missas nas cidades de Pamplona e Madrid. Azcona simulava sua participação da oblação, recebia e coletava as hóstias para executar essa performance.



Imagem 11 – *Amém* – Obra de Abel Azcona (2015). Fonte: Site do autor



Imagem 12 – *Amém* – Obra de Abel Azcona (2015). Fonte: Site do autor

Amém deve ser entendida como arte processual, já que foi desenvolvida em dois anos, em cidades ligadas à sua infância, Pamplona e Madri. A obra, que combina o sagrado (a hóstia) ao crime de pedofilia em correspondência direta à Igreja Católica, foi apresentada de 20 de novembro de 2015 a 17 de janeiro de 2016, em uma sala de exposição em Plaza de la Libertad, em Pamplona (ES), e repudiada pela comunidade conservadora dessa cidade que se mobilizou contra o artista – “blasfemo, enfermo, profanador, anormal, vítima, hereje, mártir, hijo de puta, mentiroso, tímido, embaucador, loco, rebelde, artista, etcétera” (Gómez, 2018, p. 1) – e, através da Associação Espanhola de Advogados Cristãos, apresentou uma queixa contra ele por “profanação”. O documento, AUTO 000429/2016, disponível na internet, datado de 10 de novembro de 2016, afirma que

[...] en ningún lugar de la exposición se indicaba que las formas con las que se había formado la palabra ‘PEDERASTIA’ eran hostias consagradas. Es conveniente hacer constar esto último por cuanto en la querrela interpuesta por la Asociación de Abogados Cristianos se dice que, junto a dichas fotografías, también se exponían fotos y videos de cómo el querrellado sustrajo las formas; hecho que ha quedado acreditado no ser cierto (Auto, 2016, p. 2),

no entanto, “no obstante, el querrellado sí explicó en redes sociales el origen de las formas con las que había formado la palabra ‘PEDERASTIA’, publicando fotos y videos en los que se le veía acudiendo a comulgar” (idem, p. 2).

Como podemos perceber nessa obra, ao declarar, seja através de entrevistas ou pelas redes sociais que as formas arredondadas que formavam a palavra “pederastia” eram, na verdade, hóstias, Azcona visitava em sua própria infância as *sombras da pedofilia*, espaço

pretérito de violências e abusos sexuais e, concomitantemente, mergulhava *Amém* no acaso, seus imprevistos e falhas, tornando a obra mais próxima do real, mais parecida com a vida do que com a arte e, claro, uma vida-arte que não hesita em investigar tabus da sociedade atual, denunciando os abusos e injustiças cometidos pelas instâncias do poder político, econômico, religioso, cultural sobre mulheres, crianças, pobres, imigrantes, minorias raciais ou LGBT+.

Em obras como essas,

[...] se sugiere que la dimensión artística permite entender la visualidad más allá de la discursividad, tornando manifiestas las sensibilidades como potencialidades estéticas de los/as sujetos artistas. Lo que puede llegar a problematizar el estatuto de la identidad de género y/o artística, al estar en juego la identidad del/la propio/a artista que performa. O sea, el/la performer produce potencias, tanto significacionales, cuanto afectivas y libertarias que lo (des)representan (Blanca, 2016, p. 442).

Em 19 de outubro de 2019, a matéria do jornal El País, “Vandalizadas, censuradas y vilipendiadas: ¿qué tienen estas 10 obras de arte para despertar tanto rechazo?” destaca *Amém* como uma obra que provoca sentimentos contraditórios, ao lado de *El origen del mundo*, de Gustave Courbet, *El David*, de Michelangelo, *Olimpia*, de Manet, entre outras.

Em Azcona é sua própria identidade que está em jogo.

Estamos falando de “un chico inteligente, con un pasado terrible y un futuro impredecible”, como testemunhou Bingen Amadoz (2015). Uma pessoa que nasceu em Pamplona, de um pai desconhecido e de uma mãe prostituta e viciada em heroína que não queria que ele nascesse. Desde seu nascimento forçado por lei, viveu na miséria e sofreu inúmeros abusos, também de natureza sexual. A esse respeito, o artista fala sobre seu direito roubado de não nascer e a humilhação sofrida por sua mãe. Aos 7 anos de idade, Abel é adotado por uma família rica e afiliada à organização ultracatólica *Opus Dei*. Sua educação e escolaridade são, a partir de então, rigorosas e de certa qualidade, mas sujeitas aos princípios de sanção e punição (também corporais). Adolescente rebelde, foi expulso de casa e colocado na rua por sua família. Ele teve que viver por um período implorando por comida e se prostituindo. Mais tarde, internado em um hospital psiquiátrico, foi diagnosticado com transtorno de personalidade quando foi pego nu na rua por interromper o trânsito. Pela primeira vez ouviu falar de “performance”, o que o guiou para a Escola de Belas Artes de Madri, onde ele estudou como artista profissional.

Desde então, o artista utiliza seu próprio corpo e vida pessoal como vetores de suas performances e *happenings*, desenvolvendo uma função catártica pessoal: “Cada una de mis obras es una regresión al pasado. De esta forma se vuelve tangible. Al tener la capacidad de

exponerlo y revisitarlo, nos possibilita una actualización, reconstrucción y mirada crítica” (Azcona, 2019, p. 277). O passado que deixou feridas, a busca histórica pela rejeição, as violências pessoais, mas também coletivas, que põem em jogo sua intimidade e, particularmente, sua sexualidade como denúncia das formas de opressão realizadas pelo sistema (Vergueiro, 2015) geram, assim, um circuito de ativismo político dos mais instigantes das Artes na Espanha, estratégia mesmo para sublimar o luto, o terror, as proibições e dizer o impronunciável, bem distante de uma arte terapêutica, apesar das fortes questões autobiográficas em seu trabalho:

No me gusta utilizar la palabra terapia, porque esa palabra define curación. A mí, mi obra, no me cura. Mis heridas son tan profundas que no tienen cura. El desgaje, la sensación de pérdida, la adaptación forzosa a nuevos medios familiares marca mi propio yo, y consecuentemente mi obra artística. Nunca he superado algunos traumas. Siento que tengo dos opciones o ser un delincuente o ser artista. Para mí el performance, mi obra artística, y todo lo que trabajo con mi cuerpo y mi propio proceso creativo me sirve como herramienta de autoconocimiento. Toda mi infancia y mi adolescencia han sido una continua ocultación de mi verdadero yo. Pensaba que, si no pensaba o procuraba olvidar mi propia experiencia de infancia, todos mis yos dolorosos, se quedarían atrás. Pero, al contrario, los fantasmas no desaparecen y si se esconden vuelven con más fuerza. Eso me llevo a una inestabilidad mental, intentos de suicidio y por tanto a ingresos en centros psiquiátricos. Por mi propia necesidad de sobrevivir, el arte y el vínculo con lo creativo siempre ha estado presente, especialmente en los momentos más dolorosos de mi vida, por lo que lo decidí a él (García, 2013, s/p).

Ainda sobre os *happenings*, escreve Kaprow que, ao contrário das peças de teatro de estética tbcista, esses não deveriam ser ensaiados ou encenados por profissionais, deve-se eliminar a ideia de audiência para que “todos os elementos – pessoas, espaço, os materiais particulares e características do ambiente, o tempo – possam ser integrados, fazendo com que o último vestígio da convenção teatral [desapareça]” (Kaprow, *apud* Sneed, Oliveira, Mota, 2011, p. 172).

É assim que vemos a performance *Make America Great Again* (Imagem 13), que ocorreu em 07 de março de 2017, na *Defibrillator Performance Art Gallery*⁷², em Chicago (US). O local escolhido não é acidental, posto que é uma galeria transgressora na qual são realizadas inúmeras performances.

Nessa performance – é assim que Azcona pede que este trabalho seja lido –, memória, corpo e violência se entrelaçam em uma estrutura complexa entre o privado e o público, desde o íntimo, seu cu exposto para fazer a tatuagem, até o público e a participação ativa do

⁷² <https://dfbrl8r.org>.

espectador que, localizado no espaço superior da sala, poderia ver ao vivo a experiência, interrompendo o olhar passivo da contemplação e causando participação ou perturbação. A exposição do cu se torna um ato político, o qual possibilita perturbação, transgressão diante daquilo que se pregam e normatizam a respeito do cu (nojo, repulsa, renegação, abjeção).

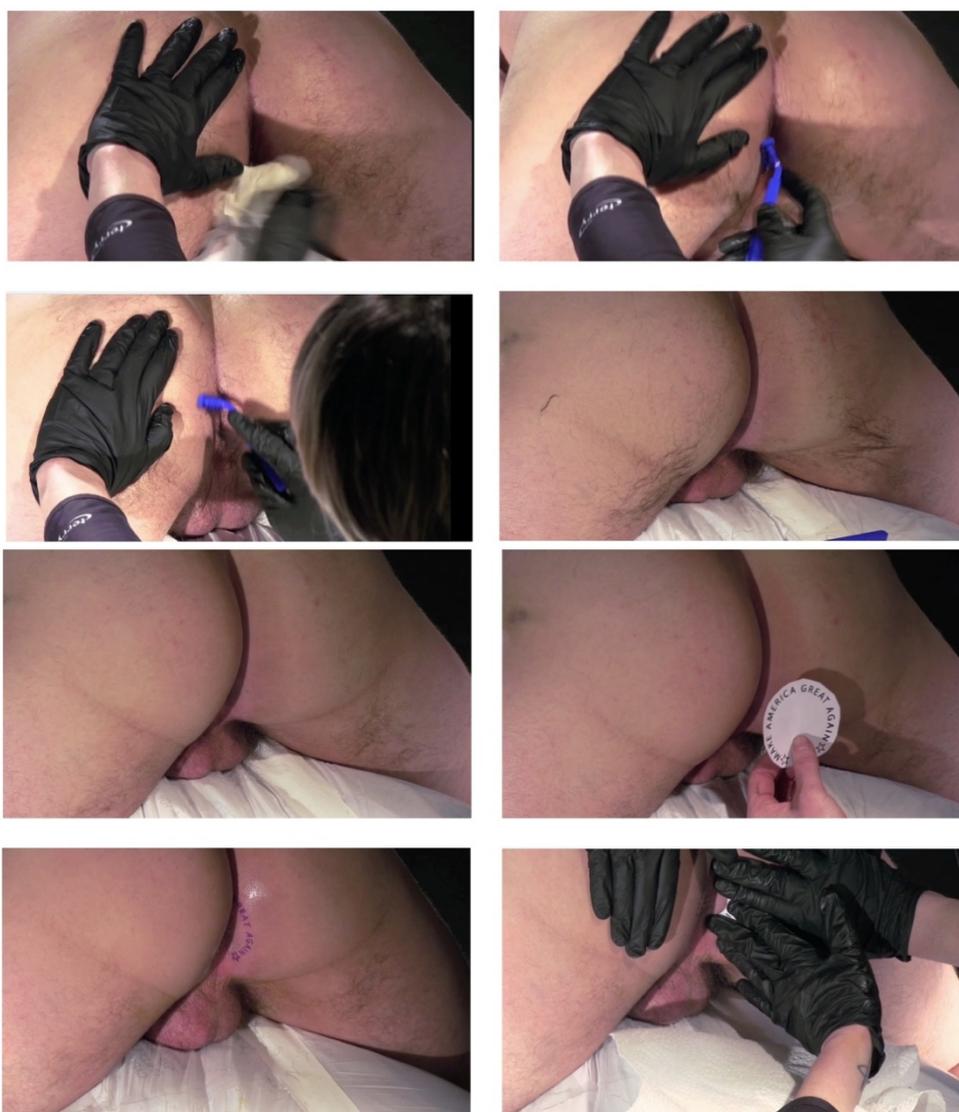




Imagem 13 – *Make America Great Again* – Obra de Abel Azcona, 2017. Sequência/print do autor partir da obra audiovisual.

Em *Los pequeños brotes*, livro em que o artista repassa através de textos breves os acontecimentos que marcaram sua história, Azcona afirma que a vida sem provocação seria resumida em resignação, ceticismo e assepsia mental (Azcona, 2019) e, para ele, quem enfrenta marginalização ou discriminação nas mãos do governo Trump tem a responsabilidade de falar da maneira que achar melhor: “Acredito que todos nós que nos consideramos diferentes nunca devemos ficar calados, nós devemos atacar. Devemos usar nosso corpo como uma arma de poder. Somos bichas, mulheres, mexicanos, negros e diferentes. E nós somos corajosos. A arte é a maior arma crítica, social e política que conheço” (Nichols, 2017, s/p).

Abel Azcona, em *Make America Great Again*, utiliza o corpo como suporte de uma performance *queer*, em um ato de crítica e provocação ao que Felipe Rivas denominou “homosexualidad de Estado”⁷³ (Rivas, 2011, p. 64), gerando uma espécie de “arquivo” disruptivo de memória pessoal que, a partir do presente, configura, narra, encena, desmonta e desarticula seu passado confuso e complexo. Em sua pele está cada ferida, cada abandono, cada lágrima:

Me he orinado en la cama hasta los catorce años. Los últimos años, de forma puntual, pero todavía hoy me ocurre un par de veces al año. Siempre sucede cuando sueño algo relacionado con experiencias de abuso sexual. De los cinco a los diez años era constante. Debido al miedo a mi madre adoptiva, hacía la cama rápidamente con las sábanas sucias. Por la noche, dormía entre

⁷³ Sobre este assunto, sugerimos a leitura de “De la homosexualidad de Estado a la Disidencia Sexual: Políticas sexuales y postdictadura en Chile”, de Felipe Rivas.

el mal olor y la humedad, en muchas ocasiones tiritando. Las sábanas se terminaban secando, pero el hedor me delataba y terminaba en una humillación y ducha de agua fría (Azcona, 2019, p. 271).

Ele literalmente abre sua dor para si mesmo e nos convida a participar dela de algum modo, quer que o espectador se envolva com a obra, chore, vomite, sue ou trema. Acredita na arte como um elemento de ruptura com a colonialidade, com as amarras e com as normas e, por isso, se vê na obrigação de, como um *artista de merda*, provocar o espectador, nunca o deixar impassível:

Soy un artista de mierda, ya que para la mayoría el performance es eso, algo parecido a lo que asoma por mi ano casi todas las mañanas, en un estimable momento de creación. No sorprende a nadie si digo que la pintura y la escultura actual u otras artes decorativas, cuando las veo, únicamente las veo, nunca las siento. El mundo contemporáneo actual ha inventado la decoración, el diseño gráfico y otras disciplinas para que lo que no suponga un revulsivo social, crítico o político, no sea considerado arte (Azcona, 2014, s/p).

A fala de Azcona, sem dúvidas, revela um contexto significativo de artistas que aceitaram o desafio da insurgência, de se posicionarem colocando situações e problemas em cena, explorando soluções e desencadeando novas experiências estéticas que geram conscientização e participação política:

Há mais de 12 anos venho realizando performances e exposições políticas e sociais que me levaram à prisão, detenção ou ameaças de morte. Eu acredito no fortalecimento do corpo e da dor. O ânus é uma zona de prazer para muitas pessoas e uma área de pecado para outras. Acho que desmistificar o que é o ânus e escrever um lema político fascista como esse no meu ânus é uma ação claramente crítica e subversiva⁷⁴ (Nichols, 2017, s/p).

Atualmente, a performance tem assumido o *front* da arte contemporânea, tem sido exemplo vivo, mundo à fora, de arte crítica, social e política, mas, também, irreverente, transgressora e de (des)aprendizado.

Em Azcona, em suas performances, o passado se torna presente, porém, vinculado ao seu corpo como lugar de autoconhecimento e crítica. Seu corpo-texto, “é sempre histórico[a], mas [que] ele[a] não é a história” (Hansen, 2019, p. 119), revela um corpo que é lido, sempre contingente, sujeito e objeto de uma determinada história, “como prática simbólica que põe

⁷⁴ No original – For more than 12 years I have been performing political and social performances and exhibitions that have led me to jail, detention or death threats. I believe in the empowerment of the body and of the pain. The anus is a pleasure zone for many people, and an area of sin for others. I think demystifying what the anus is, and writing a fascist political motto like that in my anus, is a clearly critical and subversive action.

em cena, de maneira verossímil e decorosa, figurações dos discursos tidos como verdadeiros em seu tempo” (idem, p. 119) e que, portanto, lê-los é descobrir como a lei se grava na pele, já que

[...] não há direito que não se escreva sobre os corpos. (...) Do nascimento ao luto, o direito se apodera dos corpos para fazê-los seu texto. Mediante toda sorte de iniciações (ritual, escolar, etc.), ele os transforma em tábuas da lei, em quadros vivos das regras e dos costumes, em atores do teatro organizado por uma ordem social. (...) A lei se escreve sobre os corpos. Ela se grava nos pergaminhos feitos com a pele dos seus súditos (Certeau, 2007, p. 231).

O que é revelado ao espectador através do corpo-texto de Azcona, então, está registrado em seu “arquivo” disruptivo, é dele que se narra, encena, monta e desmonta um passado complexo, que foi ocultado, desfocado, censurado, mas, recuperado em diversos fragmentos: dos arquivos de hospitais, hospícios, lares adotivos, processos de adoção, mandados de busca por sequestros, etc. É diante dessa relação, cuja natureza é contrária à tradição ocidental da domesticação silenciosa e imóvel do espectador solitário, que Azcona se comunica com ele; é diante de seu corpo, rachado, ferido e fraturado que a re[a]presentação desse arquivo disruptivo é feita, onde o tempo, o espaço e o afeto são jogados e misturados ao social e ao político.

É nesse colapso do limite entre o real e o ficcional da arte da performance que Azcona provoca diversas reações no espectador que, não estando mais protegido pela quarta parede do teatro mais tradicional, é perturbado, questionado, confrontado e convocado e, por isso, tem despertado reações múltiplas, desde os críticos de arte, até o público, mas, também, os políticos e a Igreja: abraços, choro, aprovação, indignação, rejeição, questionamento sobre a exibição pública de sua privacidade, vitimização, e até a proibição de entrar em Israel, como mostra o texto abaixo:



Imagem 14 – Reprodução da página do *Twitter* de Abel Azcona

Não à toa, em matéria intitulada *El artista debe desaparecer*, Sergi Doladé compara Azcona ao Deus Dionísio⁷⁵, ao dizer que

[...] la obra de Abel Azcona, es reconocida internacionalmente como un revulsivo en el mundo del arte al poner en el centro de sus propuestas temáticas incómodas y transgresoras, así como una manera de proceder desde lo más abyecto del cuerpo y con una contundencia que fascina a muchos y escandaliza a una minoría. Su afrenta constante al poder y la justicia le acercan a una de esas figuras de las tragedias griegas que siguen siendo referentes para la humanidad. ¿En qué se asemeja Abel Azcona al mito del dios Dionísio? Ambos desvelan aquello que no queremos ver ni aceptar como parte sustancial de nuestra existencia (Doladé, 2020, s/p).

Azcona-Dionísio, símbolo social de resistência combativa, vai assim combinando suas experiências, traumas e processos pessoais relacionando-as a um processo crítico de desaprendizagem para criar uma estética que vai além do fato artístico, não apenas catártica

⁷⁵ Para la cultura griega el dios Dionísio era un catalizador del exceso y el éxtasis constitutivos de la vida. Las celebraciones dedicadas a él incluían ingestas de vino, grandes manjares, cantos y una desinhibición compartida. Se suelen considerar estas fiestas paganas como el origen de las tragedias griegas. ¿No eran estas, acaso, una forma de acercar al público las grandes cuestiones que los dioses planteaban? Ritualizar esas experiencias constituyó la esencia de nuestra civilización conforme a una representación cuyo sentido hoy se nos escapa, pero sigue fascinándonos. Las máscaras, los cantos, la danza, las tragedias, las comedias, las procesiones, la veneración e incluso el sacrificio más despiadado, y sobre todo la catarsis, son algunos de los elementos más característicos del rito dionisiaco (Doladé, 2020, s/p).

consigo mesmo, mas também coletivamente. Seu corpo-texto é catapulta, é pólvora em constante risco de explosão.

Pensando no Brasil e na existência de uma matriz pedagógica de inteligibilidade cultural, que opera por meio da reiteração de normas que estabelecem a coerência dos corpos, talvez as digressões anunciadas aqui que versam sobre o cu possam ser entendidos como exemplos de descontinuidades, uma vez que rompem com a coerência estável entre sexo, gênero, desejo e com a materialidade corpórea, *[já que o cu se revela dispositivo potente para problematizar as práticas sexuais e o binarismo de gênero; já que o cu, todos possuímos.]*

Outras duas obras de Azcona nos interessam aqui. *España os pide perdón* e *Empatía y Prostitución* que, juntas, poderiam funcionar como “um guia de resistência micropolítica em tempos de contrarrevolução” (Preciado, 2018a, p. 12) e desenvolver a ideia de Rancière, que estabelece as coordenadas sobre o regime estético da arte a partir das quais politizar a arte não visa fazer da arte precisamente o que falta à política (“estetização da política”), a fim de criar uma mobilização eficaz em um mundo amplamente desencantado com a política (Rancière, 2009).

Embora concordemos com Augusto Boal, de que “a arte apresenta sempre uma visão de mundo em transformação e, portanto, é inevitavelmente política, ao apresentar os meios de realizar essa transformação” (Boal, 2013, p. 30), na contemporaneidade tem sido difícil entender a relação entre arte e política de forma que ela não se resuma à prática artística como forma inovadora de alcançar certa identidade política, ou “porque mostra os estigmas da dominação, [ou] porque ridiculariza os ícones reinantes ou por que sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc.” (Rancière, 2012, p. 52).

De outro modo, é igualmente difícil perceber a capacidade da arte de interferir em macropolíticas sem pensar na questão da “eficácia de uma distância e de uma neutralização” (idem, p. 56). A distância defendida por pensadores como Rancière não é a de ignorar o político, pelo contrário, consiste em saber que toda crítica precisa de distância e que o que é realidade não é algo dado de antemão, mas sim algo construído de uma forma imanente ao próprio discurso ético-estético-político, espécie de “invenção da natureza” (Segato, 2018). Por outras palavras, cada exercício eficaz de resistência política consiste em mediar outra distância, outra suspensão em que o sujeito/objeto dialético nunca encontraria reconciliação – pois isso seria um sintoma de ter sido subsumido por uma razão utilitária, fetichista e cafetinada (Rolnik, 2008).

Se a realidade é, portanto, uma construção social elaborada de forma crítica, o que estaria em causa seria minar essa realidade disposta de forma consensual e normativa, fracioná-la e multiplicá-la de uma forma controversa. A relação entre arte e política não é, portanto, a de permitir uma passagem da ficção artística à realidade, não se trata de se inserir no real ou de revelar o falso no mundo real, como exemplifica Rancière acerca da clássica cena teatral que “deveria ser um espelho ampliador em que os espectadores eram convidados a ver, nas formas da ficção, os comportamentos, as virtudes e os vícios humanos” (Rancière, 2012, p. 53); muito pelo contrário, trata-se de violar os pressupostos do real a partir de dentro, do exercício, da criação de um dispositivo ético-estético-político destinado a criar dissensos, fratura no campo do já dado, do ontológico, afinal a

[...] ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. E o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação (idem, p. 64).

Dois eixos-chave carregam os parâmetros que definem a abordagem de Rancière à arte. O primeiro eixo é constituído pelo seu conhecido relato da modernidade estética como um “regime das artes” democrático, que rompe com o anterior, “representativo”, ao permitir que todos os sujeitos e todos os gêneros sejam apropriados em gestos expressivos. Esses gestos expressivos já não podem contar com as velhas regras e referências de representação e, por conseguinte, exigem formas criativas constantemente reinventadas. O segundo eixo emerge do dismantelamento do antigo regime de representação. É, portanto, um novo modo de criatividade expressiva inerente à ação individual e coletiva. A combinação desses dois princípios cria as condições estruturais e as contradições do campo estético moderno, dentro do qual os artistas individuais definem as suas tarefas e encontram novos limites e dificuldades.

Abel Azcona é certamente um dos jovens artistas com maior projeção internacional, convidado de inúmeros museus, galerias e festivais internacionais e, também, muito apreciado no contexto da América Latina⁷⁶. Numa época em que as previsões de Guy Debord (1997) foram confirmadas (tudo pode ser transformado em um espetáculo), parte dos críticos tem considerado seu trabalho como exibicionismo livre, embora para muitos outros tenha uma

⁷⁶ Segundo o site <https://desdemisarrugascerebrales.wordpress.com/2014/04/07/abel-azcona-empatia-y-prostitucion/>, Azcona já expôs em seu trabalho em países como Espanha, Portugal, França, Itália, Dinamarca, Reino Unido, Alemanha, Grécia, Polónia, México, Venezuela, Equador, Peru, Argentina, Estados Unidos, Colômbia, China, Filipinas e Japão.

base introspectiva importante, uma vez que o artista usa a história da sua vida para se libertar das correntes do passado que o marcam até aos dias de hoje, como a prostituição da sua mãe, um pai desconhecido, a violência e a discriminação sexual, dias passados numa clínica psiquiátrica e várias tentativas de suicídio. A verdade é que, além de um contínuo exercício de autoconhecimento, todos os seus projetos autobiográficos tornam-se metadiscursos críticos a explorar alguns temas como abuso infantil, feminismo, sexualidade, desigualdades, política ou religião. Esses elementos são reunidos naquilo que para Azcona é o que acredita ser a função da arte, uma “prática política de subjetivação dissidente” (Preciado, 2018a, p. 16), de denúncia social e de exploração de *outras* subjetividades.

Por acreditar que poucas armas são mais políticas que o próprio corpo, é o seu corpo que, na maior parte das vezes, é utilizado como o principal instrumento para suas performances, sempre estimulantes, desafiantes e excitantes, um corpo-manifesto intencionalmente provocativo, causador de alguma modificação, alguma transformação no espectador. Aliás, Azcona prefere o que ele chama de *visitante ativo* – aquele espectador que se irrita, que grita, que vomita ao vê-lo, que se escandaliza, que sai da galeria aos gritos, que denuncia – ao espectador que o aplauda. Essas reações que Azcona espera do seu *visitante ativo* não são difíceis de serem alcançadas, basta pensar nas provocações causadas por *Amém*, performance na qual formou a palavra pederastia com hóstias consagradas.

Em resposta à repercussão conservadora e midiática de algumas de suas ações, Azcona teorizou sobre a capacidade catártica e discursiva de suas performances no manifesto artístico *La Teoría Involuntaria de la Muerte Confrontada*⁷⁷ (TIMC), assinado e apresentado em março de 2013, no Círculo de Bellas Artes, em Madrid (ES). O manifesto é uma declaração sobre a elevação do conceito, a preeminência da ideia que impulsiona a ação e expõe a luta individual contra certas situações sociais, uma forma de denúncia sobre o regime “heteropatriarcal, colonial e neonacionalista” (Preciado, 2018a, p. 11). Todo o manifesto é abordado em uma perspectiva muito humana, uma vez que, como mostra um de seus fundamentos, o número VI, o instinto de sobrevivência que nos acompanha pelo simples fato de sermos humanos, deve prevalecer.

⁷⁷ O manifesto original foi produzido conjuntamente com o artista Omar Jerez e pode ser consultado em: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/presentacion-internacional-del-manifiesto-artistico-teoria-involuntaria-de-una-muerte-confrontada/>

A Espanha e os traumas coloniais

Enquanto continua a pensar em trabalhos políticos e polêmicos, como é o caso de *España os pide perdón* (Imagem 15), Abel Azcona planeja seu projeto mais importante, sua própria morte: “Minha morte virá em breve e será um processo artístico” (Pardo, 2020, s/d).

Em *España os pide perdón*, obra criada e iniciada em Bogotá em novembro de 2018 e que ainda avançará por cidades da América Latina, o que se busca é abrir um debate, uma reflexão sobre a posição da Espanha diante do colonialismo atual, ação que coaduna com um movimento internacional, uma vez que obras e ações contra o colonialismo ganham força na academia e nas artes em todo o mundo, problematizando estruturas eurocêntricas, entre elas a colonialidade triangular do ser, do saber e do poder. Sobre a diferença entre colonialismo e colonialidade, Castro-Gómez e Grosfoguel, explicam:

Nosotros partimos, en cambio, del supuesto de que la división internacional del trabajo entre centros y periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones, formada durante varios siglos de expansión colonial europea, no se transformó significativamente con el fin del colonialismo y la formación de los Estados-nación en la periferia. Asistimos, más bien, a una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007, p. 13).

Por colonialidade, então, nos referimos “ao vínculo entre o passado e o presente, no qual emerge um padrão de poder resultante da experiência moderna colonial, que se moldura no conhecimento, na autoridade, no trabalho e nas relações sociais intersubjetivas (Streva, 2016, p. 21), na continuação do exercício atemporal de poder articulado de forma binária e hierárquicas na construção de nossas subjetividades, desde o encobrimento do outro (Dussel, 1993) até a contemporaneidade, “logo, este conceito não se limita ao período de colonização, mas implica na continuidade de formas coloniais de dominação após o fim da colonização” (Streva, 2016, p. 21), se refere ao processo contínuo e intensivo de dominação e exploração geográfica, política, econômica, cultural e epistemológica.

Seguindo esse pensamento, Azcona compreende que a Espanha deve pedir desculpas às suas colônias pelos *traumas coloniais* (Simas; Rufino, 2019, p. 13), pelos crimes contra a sua cultura, tais como genocídio, tráfico de escravos, exploração dos recursos naturais, doenças e destruição do seu patrimônio. Foi com essa intenção, a de compreender o “colonialismo como espectro do terror, política de morte e desencanto que se concretiza na bestialidade, no abuso, na produção incessante de trauma e humilhação” (idem, p. 12) que, em

junho de 2020, a estátua do escravocrata britânico Edward Colston foi jogada nas águas do porto de Bristol, na Inglaterra. É preciso lembrar que após o assassinato de George Floyd, nos Estados Unidos, e das inúmeras manifestações do *Black Lives Matter*, o movimento contra as estátuas ligadas ao colonialismo/colonialidade e à escravidão cresceu nos EUA e se expandiu pelo mundo.

A ação, segundo reportagens como “Derrubar estátuas, reescrever a História”, da Mídia Ninja, inspirou e segue inspirando outras derrubadas de monumentos de figuras coloniais em vários países:

Derrubar uma estátua é também uma maneira de incentivar debates sobre o tema e divulgar o movimento. O próprio vídeo se torna um documento histórico com seu valor próprio e a queda da estátua acrescenta detalhes tanto na história da escravidão quanto na história contemporânea (Mídia Ninja, 2020, s/p).

Ainda segundo a matéria da Mídia Ninja, “ao longo da história, existiram três maneiras de se lidar com os chamados ‘monumentos polêmicos’: retirar completamente os monumentos, retirar as estátuas e deixar os pedestais, ou simplesmente mantê-los” (idem). Concordando com a matéria da Mídia Ninja, a jornalista Waafa Albadry, em sua coluna *Let's topple statues to decolonize*, o derrubamento de estátuas não apaga a história, “é antes um protesto político contra a celebração de uma história ou presente comuns, em que um lado ainda sofre as consequências daquela história”⁷⁸ (Albadry, 2020, s/p – tradução nossa).

Na contramão desse entendimento, uma carta assinada por mais de 150 escritores, acadêmicos e intelectuais, publicada em 07 de julho de 2020, reconhece a legitimidade dos protestos em prol da justiça racial e social, bem como os apelos mais amplos para discutirmos a igualdade e a inclusão em nossa sociedade. No entanto, destacam que esse reconhecimento também intensificou um novo conjunto de atitudes morais e compromissos políticos que tendem a enfraquecer e restringir o debate⁷⁹.

Abel Azcona acredita que algumas obras de arte existem para lembrar, precisamente, aquilo que se quer esquecer e, por isso, não acha que derrubar estátuas seja a ação decolonial mais potente e encontra outras brechas de engendrar um discurso, um debate com base decolonial, como tem feito em toda a sua obra, seja

⁷⁸ No original – rather, it is a political protest against the celebration of a common history or present, where one side is still suffering the consequences of that history.

⁷⁹ A matéria na íntegra pode ser lida em <https://harpers.org/a-letter-on-justice-and-open-debate/>. Acesso em 08 jul. 2020. Antes do fechamento deste artigo, a escultura de Edward Colston fora substituída em 15 julho de 2020 pela estátua de uma mulher negra com o punho erguido no ar em homenagem a Jen Reid, manifestante fotografada sobre o pedestal onde ficava a estátua de Colston.

[...] através do uso de manifestos, de uma gama de estratégias políticas e de novas tecnologias de representação, utopistas radicais continuam a procurar diferentes maneiras de ser no mundo e de ser em relação um com o outro do que aquelas prescritas para o sujeito liberal e consumidor (Halberstam, 2020, p. 20).

Em maio de 2020, portanto, não derrubara literalmente nenhuma estátua, mas entrou no debate decolonial quando Havana acordou com seu último trabalho. A mensagem *España os pide perdón* pode ser lida em uma multidão de cartazes que encheram a capital de Cuba e devem ser levadas, ainda, para cerca de 20 cidades onde a Espanha deixou sua marca colonial.

A arte inadequada (Halberstam, 2020) de Azcona é múltipla e variada, vai desde a performance até instalações, esculturas, arte em vídeo, pintura ou escrita, com obras literárias que vão desde ensaios a textos literários ou memoriais, como foi o caso de *Los pequeños brotes* (Azcona, 2019), mas todos com um agudo caráter crítico, político e social e, certamente, nenhum deles deixará o espectador indiferente.



Imagem 15 – Estudio Abel Azcona – Twitter

España os pide perdón por exemplo, gera um debate atual sobre a violência cometida pelos países europeus durante a invasão colonial e nos permite, ao menos, duas indagações: qual o papel que a Espanha tem desempenhado na América Latina enquanto instância colonizadora em disputas políticas pelo imaginário social? E, uma segunda, decolonialmente, como e de que maneira escancaramos as consequências do colonialismo eurocêntrico e resgatamos uma identidade silenciada?

España os pide perdón é uma intervenção urbana, um trabalho de instalação em que essa frase é inserida no dia a dia do cidadão, seja através de cartazes, instalações, banners, anúncios e pinturas nas próprias fachadas dos museus mais importantes de cada capital latino-americana, uma modalidade da arte contemporânea que acredita na capacidade crítica e reflexiva do público,

[...] pois pede uma interpretação ativa, pode unir diversos meios de pensamento, relacionar-se a vários contextos e é suscetível a múltiplas interpretações, promovendo o tipo de entendimento exigido por uma sociedade pluralista, nas quais grupos podem coexistir com diferentes histórias, valores e pontos de vista (Fonseca, 2007, p. 40).

Azcona, com *España os pide perdón*, opta pela convergência entre a arte e o ativismo como uma ferramenta de catarse e empoderamento numa obra crítica, irônica e provocadora que acredita na reparação, na reconstrução da história:

A veces hay que reabrir la historia, reconstruirla y repararla en común... Desde luego, la palabra 'perdón' tiene esa parte irónica de que el perdón muy cristiano y muy católico, y justamente esa herencia de esta invasión que fue patriarcal, evangelizadora, católica... Utilizar esta palabra que ellos mismos usan con un afán católico, me parecía que tenía ese punto de doble sentido. Me parece una metáfora bella (DDC, 2020, s/p).

Para o artista, este debate deveria ter sido encerrado a mais de 500 anos, pois o perigo de uma única história (Adichie, 2019) impediu que a América Latina pudesse reconhecer o *carrego colonial* (Simas; Rufino, 2019, p. 22) e que nunca houve glória alguma a ser comemorada, mas, ao contrário, violência/terror, despossessão, extrativismo, “assassinato, cárcere, tortura, desmantelo cognitivo e domesticação dos corpos, (...) desarranjo das memórias e saberes ancestrais” (idem, p. 20) e, mais, que esse investimento na “produção do esquecimento” (idem, p. 20) tem sido parte importante do terror do colonialidade até hoje. É por isso que *España os pide perdón* tem papel importante enquanto uma obra que cria diálogos entre a cidade e a história, analisando os discursos hegemônicos como dispositivos para apoiar seus preconceitos que identificam a fé católica com a civilização e, ainda, fazendo a sociedade pensar criticamente essa relação, em por que ainda existem avenidas em cidades como Madri e Barcelona com os nomes de Pizarro e Colón? E por que o dia 12 de outubro é a data em que se comemora o Dia Nacional da Espanha? Azcona acredita que é um assunto atual “y que hay que revisar para que la gente cuando camine por las calles de La Habana, Bogotá o Lima reflexione por qué todavía en España el 12 de octubre, Día de la Hispanidad, sigue siendo de celebración, cuando debería ser de pedir perdón por ese acto genocida que fue todo el colonialismo” (Huerga, 2020, s/p).

Para Azcona, a Espanha, que nunca condenou o franquismo, por exemplo, tem pouca memória histórica. A provocação de Azcona sobre civilização e barbarismo segue avançando por outros países, como podemos notar na imagem *Monumento a Cristóvão Colombo* (Imagem 16), no centro da cidade de Bogotá.



Imagem 16 – Estudio Abel Azcona – *Twitter*

Evidentemente a reação a *España os pide perdón* foi como Azcona esperava, uma vez que o artista “se alinha àqueles que procuraram sentimentos diversos do orgulho e da autoafirmação tão em voga partir dos anos 1960 nos movimentos minoritários” (Lopes, 2020, p. 14) e opiniões cheias de raiva e repugnância lotaram o *twitter* do artista, como podemos perceber nessa postagem abaixo:

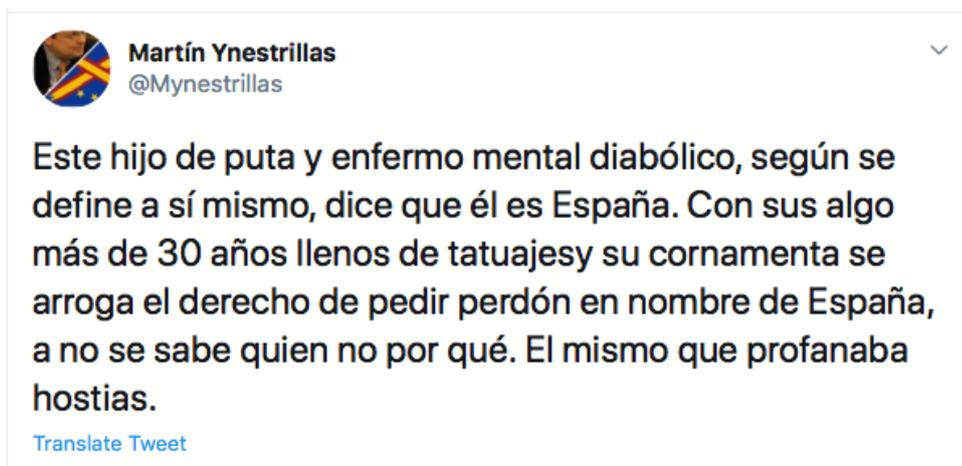


Imagem 17 – *Twitter* de Abel Azcona.

O leitor, nota-se, conhece a obra de Azcona, haja vista a referência que faz a *Amém*, a obra que “profanaba hostias” e, também, a própria vida do artista, já que se utiliza da sua biografia para desqualificar sua obra. Mas o que mais chama a atenção nos comentários é o debate sobre o *status* da arte contemporânea, originalmente iniciado por Marcel Duchamp e amparado pelas experiências dos seus *ready-mades* *Fontaine* (1917) e *Porte-bouteille* (1914), por exemplo. A assinatura do artista, que em boa hora sublinha que “isto é arte”, coloca em perspectiva a famosa fórmula de Duchamp de que “é o espectador que faz a obra”, por outras palavras, o artista reconhece o poder do espectador para dar sentido ao que lhe é dado ver. É o que acontece com Azcona quando utiliza do próprio corpo como suporte estético, ou mesmo como uma mercadoria, como veremos em sua próxima obra.

Empatia e prostituição – um corpo que obriga o espanto

Empatía y Prostitución (Imagem 18) é uma ação performática concebida, desenvolvida e executada por Azcona nas cidades de Bogotá (CO), Madrid (ES) e Houston (US), em três ciclos claramente diferenciados realizados durante os anos 2013 e 2014. O primeiro ciclo do projeto foi concebido e realizado na Galeria Santa Fé, em Bogotá, em fevereiro de 2013. O segundo ciclo em Madrid pela Galería Factoría de Arte y Desarrollo, por ocasião da Salão de Arte de Madrid, no mesmo ano, e a terceira e última fase foi realizada em fevereiro de 2014 como peça de abertura da Bienal Internacional de Arte Performativa de Houston. A documentação, arquivo e instalações físicas de cada uma das três fases de *Empatía y Prostitución*, ao longo de 2013 e 2014, geraram diferentes exposições e instalações

em cidades como Pamplona, Madrid, Paris, Tirana, Bogotá, Cidade do México, Nova Iorque e Houston.

Néstor Llopis, curador e historiador da arte, da Universidade de Valência, apresentou desta forma o trabalho de Azcona:

Cien pesos colombianos, un euro o un dólar por tres minutos, con esta premisa encontramos al artista desnudo y tendido sobre una cama. Tres minutos en los que su cuerpo será propiedad de quien lo quiera y pague por él, tres minutos en los que crear un vínculo forzado es la única posibilidad de vínculo. Desarrollarse en un vientre propiedad del mejor postor, ser el resultado de un encuentro entre desconocidos cuyo nexo parte de una billetera, convierte un puñado de monedas y un cuerpo ofrecido como objeto (a)sexual en el medio de conexión. Un cuerpo atrofiado que no es capaz de encontrar vínculo alguno si no es mediante imposiciones, que desconoce el proceso de unión y empatía natural al ser educado como catalizador de deseos ajenos. La reproducción de su proceso de concepción, de las circunstancias y emociones que en él intervinieron, son el modo en el que Azcona establece esa conexión empática con su madre biológica (Llopis, 2020, s/p).

Artista hiperativo, que cria continuamente projetos que denunciam o sistema (Vergueiro, 2015), em especial o fundamentalismo religioso, Abel Azcona assume, a cada novo trabalho, novos riscos. Nesse trabalho, o seu corpo se transforma em uma instalação viva. O público o encontrava completamente nu e deitado em posição fetal no centro do que seria o seu quarto e numa cama, onde os *spectadores* (Corrons, 2020) são convidados para uma experiência do espanto que

[...] requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Larrosa, 2015: 25).

Dessa cama, com lençóis brancos, ele desafia o espectador a deixar de ser um estranho voyeurista e a tornar-se parte da obra de arte com ele, podendo fazer com seu corpo o que quisessem, enquanto o resto da audiência assistia. Talvez seja importante frisar que a opção pela cor branca nos lençóis tenha servido para dar à ação performativa uma atmosfera particular, que representasse o estado psicológico, o seu mundo psíquico e, também, a criação de *outros* espaços, de heterotopias, ou seja, lugares onde uma utopia é realmente realizada⁸⁰,

⁸⁰ Heterotopia (do grego topos, “lugar”, e heterotopia, “outro”: “outro lugar”) é um conceito forjado por Michel Foucault numa conferência de 1967 intitulada “Des espaces autres”. Foucault explicou então que as heterotopias são “tipos de utopias realmente realizadas”.

espaços *em branco* que permitem qualquer escritura, a janela aberta para a realização da imaginação sexual e suas das fantasias e prazeres.

O corpo de Azcona transforma o espectador em verdadeiro *performer* e, com essa mudança de papéis, procura empatia, a construção de algum vínculo, não apenas com a sua mãe, mas também com o próprio espectador:

Nací de la compra del cuerpo de mi madre, y la venta del mío hace que mi piel se sienta como ella aquella noche. A lo largo de mi vida no me he dejado lastimar. He intentado no vincularme para no sufrir. Abandonos de los que no soy culpable, a lo largo de mi infancia y mi adolescencia han hecho que tenga terror a sentir. Y el terror a sentir por su lado, ha conseguido eliminar de mi esa capacidad, un paso adelante, o atrás según se mire, en la evolución. En mi evolución. Que sin querer se encontró lo peor de la evolución de otros siendo tan solo un niño. Nací siendo un hijo de puta. Siempre dicen que heredamos cosas de nuestras madres, en mi caso, este es uno de los pocos datos que tengo de la mía. Es mi herencia. Ciento treinta y nueve personas han pasado por mi cuerpo desnudo y herido en esta experiencia, marcada por el dolor, el aprendizaje y la denuncia. Mientras me lamían, me dañaban o me escupían, las lágrimas permanecían en mis ojos, dispuestas a aparecer (Azcona, 2014a, s/p).



Imagem 18 – Estudio Abel Azcona – *Twitter*

Segundo Azcona, a abordagem foi extremamente simples:

Expus una cama con o meu corpo nu, e convidei o espectador a ficar comigo na cama durante três minutos por um euro, um dólar ou cem pesos colombianos, dependendo do país. Após o pagamento, o espectador estava livre para exercer ou ‘atuar’ comigo como desejasse. Foi fascinante e

surpreendente ver como o espectador estava totalmente ligado, no sexo ou com outros comportamentos... Alguns já estavam à espera da sua vez, sem roupa, para que pudessem aproveitar melhor o tempo. Foi um desafio que ainda hoje me surpreende quando vejo algum vídeo das reações da audiência (Lapidario, 2020, s/p).

Foi assim que, na Bienal Internacional de Performance de Houston, Texas (US), onde *Empatía y Prostitución* foi apresentada em 2014, os *visitantes ativos*⁸¹, os *sexpectadores*, pagaram pelo corpo de Azcona, ora para sufocá-lo, ora para espancá-lo, mas, também, para acariciá-lo, pular seminus em cima de um colchão, tomar água ou comer um sanduíche (fragmentos da performance podem ser vistas aqui: <https://bit.ly/3ukCSEk>), sem dúvidas ações nas quais o espectador deixa seu papel passivo para trás e desencadeia a ação sobre o artista, agora um objeto, em busca de um curto circuito em processos históricos de normalização daqueles corpos, já que

[...] a normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é ‘natural’, desejável, única (Silva, 2014, p. 82).

Azcona é conhecedor de Foucault e reconhece que “o poder ganha impulso pelo seu próprio exercício” (Foucault, 2014, p. 50). Nesse sentido, *cultivando a arte do encontro* como espanto, seu *sexpectador* – diferentemente do espectador aristotélico (que delegava poderes ao personagem para que este atuasse e pensasse em seu lugar), e igualmente diferente do espectador brechtiano (que delegava poderes ao personagem para que este atuasse em seu lugar, mas se reservava o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem) – age de forma semelhante ao que pensou Augusto Boal sobre o espectador da *Poética do Oprimido*, ele “assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis” (Boal, 2013, p. 124). Desse modo, a performance de Azcona enquanto *políticas performativas*, concordando com Preciado, “muito além da ressignificação ou da resistência à normatização, se transformarão em um campo de experimentação, um lugar de produção de novas subjetividades e, portanto, uma verdadeira alternativa às formas tradicionais de fazer política” (Preciado, 2018b, p. 387).

Tal como para Rancière, é “um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos” (Rancière, 2012, p. 9).

⁸¹ A participação do público é um dado importante que permeia a prática artística contemporânea.

Nessa ação performática, o *sexpectador* transforma sua intimidade em *extimidade* e contribui para a criação de novo material, reformulando o papel de “olhar sem ser visto” para o de “olhar e ser visto”, numa nova dinâmica de voyeurismo, a exemplo de Bogotá (CO), onde mais de 50 pessoas passaram pela cama de Azcona e 500 pessoas o assistiram fazendo sexo. Sem dúvida, uma viagem “para pensar o desenraizamento e o trânsito, para pensar um percurso e também um viajante que, necessariamente, se apresentam mais difuso, confuso e plural do que aquele das antigas novelas de formação” (Louro, 2010, p. 204); uma experiência que revela os desejos reprimidos, carentes e a empatia daqueles que compram um corpo esperando que isso os ajudasse a encontrar seus próprios laços. O corpo prostituído de Azcona e o seu uso com propósitos sexuais e de prazer, mas sempre crítico é, além de reflexão sobre a sua/nossa própria experiência pessoal, uma provocação sobre “o sistema de sexo/gênero [que] deve ser reorganizado por meio da ação política” (Rubin, 2017, p. 55).

Perguntado por Josep Lapidario se, em sua cama houve mais quem o abusasse ou o consolasse, Azcona respondeu:

Había más gente con ganas de ejercer sobre mí violencia, abuso e incluso golpes, pero la verdad es que al final se llegó a un equilibrio... Muchas personas que nunca hubieran tomado parte en ese proyecto vieron esa violencia que se ejercía contra mí y les motivó a participar de otros modos: sentándose para hacerme el bien, cantarme, acunarme. Una especie de yin y yang, una alternancia: un cliente bueno y otro malo, uno bueno y otro malo. Había buena gente que se levantaba e intentaba apartar de mí a los que me hacían daño, y no les dejaban volver a sentarse a mi lado. Se creaba de alguna manera un debate alrededor de qué estaba haciendo, los límites del arte... La sala estaba rebosante de energía (Lapidario, 2020, s/p).

Entendemos que, tanto o *sexpectador* – por razões óbvias –, quanto o voyeurista são colocados em cena enquanto *corpos estranhos*, ou seja, não só o (sex)pectador que tem relações sexuais com Azcona, mas também o lugar ocupado pelo espectador em *Empatía y Prostitución* atua como um ato de sublimação (Imagem 19). Ao tomar o que pertence à pornografia e associá-la à empatia que nunca teve da mãe prostituta, Azcona transgride, transforma, sequestra a imagem sexual, que deixa de ser exclusivamente pornográfica, excitante e masturbatória e convida o espectador a apreender imagens pornográficas de uma forma cognitiva, afetiva e intelectual.



Imagem 19 – Estudio Abel Azcona *Twitter*

A ação performática de *Empatía y Prostitución* enquanto performance artística, esta “arte viva implementada por artistas” (Goldberg, 2001, p. 9), equilibrada precariamente entre arte e realidade, é uma instalação que assume a forma de uma improvisação, porque não se trata de interpretar ou representar um papel, não é um ato de imitação, um saber-fazer técnico como fazem o atores no cinema e no teatro realistas, mas um verdadeiro acontecimento, único, o que José A. Sanchez (2007) denominara como “Prácticas de lo real en la escena contemporánea”, que ocorre com:

La superposición de historia y memoria, paralela a la superposición de lo público y lo privado, constituye un punto de partida recurrente en el trabajo escénico de numerosos colectivos latinoamericanos (...) para quienes la restitución de lo acontecido constituye en sí mismo un instrumento de intervención social. La voluntad de dar voz a los otros tiene continuidad en la obra de quienes pretendieron directamente hacer actuar a los otros, por medio de prácticas participativas de carácter revolucionario, o por medio de juegos subversivos, concebidos como ejercicios de afirmación o resistencia (Sanchez, 2007 p. 6).

Ter nascido do ventre de uma prostituta, tendo sido concebido por engano e a um preço, ter sido rejeitado durante a gravidez e abandonado subsequentemente torna impossível o exercício de empatia com o seu passado. Por isso, Azcona usa a arte como catarse, “seja qual for o canal de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossas vidas nos força a fazê-lo para dar conta daquilo que está pedindo passagem em nosso dia a dia – nada a ver com

a noção de ‘tendência’, própria da lógica midiática e seu princípio mercadológico” (Rolnik, 2006, p. 2).

Neste projeto, o *enfant terrible* da arte contemporânea espanhola, que tem transformado o seu próprio corpo e a sua presença em território indispensável para a experimentação, se aproxima da *eficácia estética*, pensada por Rancière (2012), mesmo que se utilize da sua autobiografia para contar uma história marcada pela dor física e emocional.

Suas ações performáticas mais pessoais e reflexivas parecem criadas por necessidade, formulam narrações corporais em torno da auto exploração e da experiência de vida para a busca de um equilíbrio entre a catarse e a saúde mental. Mais tarde, trabalhos com conteúdo mais sócio histórico e político juntaram-se às obras iniciais, com temas facilmente reconhecíveis, como os direitos civis, aborto, abuso colonial, liberdade de expressão e religião, que o afetam diretamente.

Tanto *España os pide perdón* quanto *Empatía y Prostitución* concordam quando Azcona pensa, que

[...] los artistas de performance y los contemporáneos en general, tenemos el deber de dinamitar ‘lo bonito’, la técnica y el arte sin sentido. Somos artistas, militantes y activistas. La revolución será artística, o no será. Empleamos el cuerpo como elemento de acción, la transgresión como herramienta y la conceptualidad como esencia. Construimos con nuestra experiencia, nuestras heridas y nuestra memoria. Creemos en arte resiliente, un arte de regeneración. Creemos en una regeneración artística (Azcona, 2014b, s/p)

que torne toda injustiça visível através do rito performativo, que suas radicalidades críticas envolvam e comprometam o espectador em repreender e denunciar moralmente uma sociedade colonial, misógina e hipócrita.

É possível dizer que as obras abordadas aqui neste capítulo são atos de desobediência e possuem marcadores de caráter autobiográfico e político que expressam uma profunda rebelião contra a sociedade. Azcona, como artista contemporâneo, como um criador de arte política acredita na arte como um instrumento transformador, útil para a revolução micropolítica pensada por Preciado (2018a) anunciada no início deste capítulo. Ainda podemos concluir mais, que acreditar que sua arte é narcisista e exibicionista, que não tem nenhuma carga ou reivindicação política, é saber pouco sobre arte contemporânea.

A intenção desse capítulo não foi criar comparações entre a performance na arte com o teatro contemporâneo, até porque este nunca se comprometeu com sua auto-abolição total, apesar de, nos últimos anos, propor algumas experiências de renovação (algumas radicais que podem ser difíceis de digerir): experimenta a ausência de ação a partir do corpo anti-

acrobático; elimina construções miméticas, esforçando-se por naturalizar o espaço e o tempo e os modos de existir dentro deles; revela ao espectador o próprio processo de construção; tenta ser imersivo; tenta livrar-se do ator e do autor; de outras epistemes teatrais disciplinares; mas não sofre, apesar das infiltrações da performance, a erradicação completa da sua substância.

Ao contrário, o que quisemos aqui expor é que o teatro contemporâneo e suas variantes do político, ao colocarem em diálogo as componentes do teatro tradicional e as teorias da performance, podem ganhar uma dimensão ainda mais política ao aderirem às componentes performativas mais radicais, como as experiências extraídas de Abel Azcona.

COMEÇO 3 – CAPÍTULO 6

teatroestendido e a revolta dos corpos em luta em *Escorpião*⁸²

Je crois qu'il faut essayer de créer une machine de poésie. Une machine à construire des perceptions, à créer des sentiments loin de la logique. (...) J'ai toujours aimé définir les spectacles comme des machines à produire des perceptions. (...) Et transformer finalement mon existence quotidienne et triviale en une vraie machine de poésie. (...) Et la partager. Mais la partager vraiment.
(Daniel Veronese, 2001)

Notre préoccupation est de créer une machine autonome de production de théâtralité, où les limites du jeu ne sont délimitées par aucun rôle. Il n'y a pas un rôle à jouer, il y a une force, une énergie et une quête du langage du comédien qui permettra que celui-ci puisse s'exprimer à travers toute sa puissance poétique dans une structure donnée.
(Ricardo Bartís, 2000)

La scène n'est pas l'illustration d'une idée. Elle est une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable.
(Jacques Rancière, 2011)

Essas três epígrafes tratam do palco teatral como uma máquina poética para construir percepções, criar sentimentos, compartilhar sobre a vida, os fatos e o prazer com os espectadores; um palco onde podemos ler poeticamente a experiência de vida cotidiana e trivial através da linguagem dos atores; um palco, finalmente, no qual a política não é desvinculada da estética, mas, ao contrário, fundada sobre o mundo sensível. O teatro, como arte múltipla, é tudo isso, ele se arrasta em um leque de possibilidades que o torna uma potente ferramenta de reflexão, de análise científica ou um espelho social ou, ainda, pode servir como simples entretenimento. Alternando entre ficção e realidade, o teatro é, parafraseando Nelly Wolf, “um foco de experimentos éticos e ideológicos” (Wolf, 2003, p. 77) que nos permite pensar a realidade através da ficção.

Essas são algumas das reflexões que tem acompanhado os artistas do teatro de grupo da Bahia numa renovação das formas teatrais desde o primeiro decênio dos anos 2000. Aqui, especialmente, debruçamo-nos sobre a encenação da peça *Escorpião*, com direção de Marcus Lobo, idealizada e concebida pela ATeliê voadOR Teatro. Se nos primeiros capítulos, tratamos sobre teatro anfíbio, a peça-conferência e o ator-epistemólogo, foi ao longo da

⁸² Artigo publicado no nº 36, 2021, da [Revista Repertório do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas](#), da UFBA (A2).

encenação do espetáculo *Escorpião*, estreada em 2019 no Teatro Vila Velha, em Salvador, que o conceito de *teatroestendido*, desenvolvido no decurso de sua produção, estivesse relacionado com as novas relações entre o teatro e a política.

Quando o espetáculo *Escorpião* estreou os jornais noticiavam:

Teatro Estendido. Este é o conceito que ATeliê voadOR está criando para a nova montagem, *Escorpião*, que estreia dia 30 de maio, às 20h, no Teatro Vila Velha, e fica em cartaz até o dia 09 de junho. Ultrapassando o audiovisual como elemento de composição cênica, ao final de cada sessão o público é convidado a seguir conhecendo outros elementos da história, fazendo com que o espetáculo se estenda para outros espaços (Secult, 2019, s/p).

Nossa intenção, neste capítulo, pois, é tentar dizer sobre o que de novo existe na criação, não de um teatro estendido, mas de um *teatroestendido*, que pode ser encarado, primeiramente, como uma corruptela do conceito de dramaturgia em campo expandido, para usar uma expressão que a norte-americana Rosalind Krauss popularizou nos anos 80 para o contexto das artes plásticas e visuais, e que pesquisadores como José A. Sánchez (2011) ou Ileana Diéguez Caballero (2010) disseminaram e aprofundaram em relação ao campo que nos diz respeito e às práticas latino-americanas e hispânicas. Enquanto Krauss, uma das referências para o debate cultural da atualidade, acerca da experiência estendida, em texto de 1981, dizia ser

[...] incontestável que um grande número de escultores europeus e americanos do pós-guerra se interessaram tanto pelo teatro quanto pela experiência temporal estendida que parecia constituinte das convenções do palco. A partir desse interesse, surgiram algumas esculturas usadas como adereços em apresentações de dança e teatro, algumas atuando enquanto performers substitutos, e outras gerando efeitos cênicos sobre o palco. E, mesmo que não funcionando em um contexto especificamente teatral, algumas esculturas destinavam-se a teatralizar o espaço em que eram expostas – projetando um jogo cambiante de luzes em torno desse espaço ou usando dispositivos como alto-falantes ou monitores de vídeo para conectar partes separadas do espaço em uma arena contrapontisticamente moldada pela performance. No caso de o trabalho não tentar transformar todo o seu espaço em um contexto teatral ou dramático, muitas vezes ele internalizaria um senso de teatralidade – projetando, enquanto sua razão de ser, um sentido de si mesmo como um ator, como um agente de movimento. Nesse sentido, toda a vasta gama da escultura cinética pode ser vista como vinculada ao conceito de teatralidade (Krauss, 1981, p. 204),

Sánchez (2011) a compreende como dramaturgia para além do texto escrito que articula, no interior da cena teatral, elementos sintagmáticos e paradigmáticos (Pavis, 1999, p. 228) constitutivos de modo ampliado e complexo como produtores de sentidos, ou seja, a iluminação, trilha sonora, direção de arte e movimentos são potencialmente portadoras de

significado. Ileana Diéguez Caballero (2010), reconhece a expansão das artes no mesmo diapasão de Sánchez, mas, defende a

[...] a problematização da própria categoria de arte, considerando os fluxos entre arte e vida num duplo sentido: não apenas a partir das transformações que a arte veio colocando em nossa vida contemporânea, como também incluindo, muito especialmente, as mutações e contaminações que o espaço do real e as práticas cidadãs introduziram no campo cada vez mais expandido da arte e de todos os sistemas de representação (Caballero, 2010, p. 136).

Diríamos, então, que o *teatroestendido* é uma operação que reconhece a incompletude da forma dramática, uma vez que

[...] é retirada do texto – matriz em potência traduzida para a cena – a centralidade, convertendo-se num material paritário e transformável, tal como todos os outros materiais cênicos. Simultaneamente, o questionamento da figura do encenador enquanto visionário e autor maior do espetáculo teve consequências claras tanto na amplitude dos processos criativos (criação coletiva, colaborações) como na própria organização interna dos mesmos (distribuição de funções, fixação de escolhas) (Pais, 2016 p. 33),

e porque a encenação não é mais uma simples arte do espetáculo, mas sim, um dado de criação que “procura a autonomia completa [da encenação] em relação à literatura” (Sarrazac, 2012, p. 179).

Em termos (anti)hegelianos, a encenação traz para uma obra dramática fundada na ‘totalidade do movimento’ esta ‘totalidade de objetos’, esta dimensão épica, que a torna defeituosa (Sarrazac, 2010), “é o ato de colocar à vista, sincronicamente, todos os sistemas significantes cuja interação é produtora de sentido para o espectador” (Pavis, 1999, p. 21), ou nas palavras de Márcio Abreu,

[...] o texto é um aspecto muito importante, mas não é tudo. Há um campo complexo de articulação de linguagem que, bem entendido, pode incluir a palavra, mas que leva em consideração, muitas vezes sem hierarquia, todos os outros elementos que compõem a obra. E é aí que dramaturgia e encenação tornam-se indissociáveis. Esta indissociabilidade existe quando os dois campos se permeiam e, em alguns casos, se confundem, se misturam. Nos meus processos criativos há uma parcela considerável da experiência que se localiza nesse ‘entre’, nessa fissura (Abreu, 2016, s/p).

Depois, na esteira do trabalho de Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (2016), procuramos entender o *teatroestendido* de *Escorpião* através do delineamento que a autora fez a partir da expressão expandida associada a outras manifestações da arte, notadamente, o cinema, a literatura e as artes visuais. Por esse viés, a cena expandida é

[...] aquela que não se circunscreve apenas ao fazer teatral, como aquele associado aos modos de produção e recepção teatrais convencionais, mas também se articula diretamente a áreas artísticas distintas, em uma espécie

de convergência que tangencia conhecimentos oriundos das artes cênicas, visuais, das mídias audiovisuais, da performance, da dança, da literatura, da fotografia (Monteiro, 2016, p. 40),

ou seja, todas essas características demonstram que as teatralidades contemporâneas tendem a enfraquecer ou fazer distinções estereis entre áreas que muitas vezes não são mais pensadas ou exercidas como separadas ou autônomas e apontam, pelo menos, para outras duas importantes marcas do *teatroestendido*, a presença diferenciada do espectador e a teatralidade.

Sobre o primeiro, a presença diferenciada do espectador, desde o momento em que o termo espectador nasceu, ele nunca deixou de evoluir. Às vezes público, às vezes espectador, às vezes *spectator*, como vimos no capítulo 5 sobre as infiltrações da performance no teatro contemporâneo – mas, raramente ouvinte –. O termo é confuso, “não é fácil apreender todas as implicações pelo fato de que não se poderia separar o espectador, enquanto indivíduo, do público, enquanto agente coletivo” (Pavis, 1999, p. 140). Com a evolução da cenografia, no entanto, passou de *homme assis* (Vilar, 1986, p. 341) que se contentava em assistir passivamente a uma cena, para o espectador *actif* que vai compartilhar a cena com o ator ou, ainda, participar na criação da peça. Isso supõe a ideia de se desligar do lugar habitual como simples espectador de teatro, desses “sentados” para se tornar plenamente o “espectador emancipado”, do qual fala Jacques Rancière (2012).

Sobre a segunda marca do *teatroestendido* que caracteriza *Escorpião*, a teatralidade, esta está diretamente ligada à primeira, já que o espectador, diante do ator desmistificado, se torna um parceiro lúdico no jogo e na criação cênica, em um “juego de ilusiones y de apariencias para el espectador que es llamado a centrar su atención sobre la relación sujeto/objeto, sobre el desplazamiento de los signos que tal relación presupone” (Féral, 2003, p. 35), participando de uma teatralidade que, paradoxalmente, o desestabiliza e excita sua percepção criativa. Essa busca pela teatralidade, marcada na peça por inúmeras estratégias da encenação, permitirá ao elenco e à equipe de operadores que está em cena desafiar os hábitos da plateia, assim, cada cena e cada silêncio, cada movimentação, é um convite à participação, afinal,

este silêncio e esta expectativa estão lá apenas para atrair a atenção do público e para lhes mostrar que também terão o seu papel a desempenhar: não serão incomodados pela vista e pelos ouvidos, haverá espaços em branco, silêncios, ‘trous’, e caberá a eles completar, terminar, como quiserem, o quadro... Na verdade, tudo isto está neste silêncio e nesta expectativa⁸³ (Dort, 1979, p. 90 – tradução nossa).

⁸³ No Original – ce silence et cette attente ne sont-ils là que pour nouer l’attention du public et signifier à celui-ci qu’il va aussi avoir son rôle à jouer: on ne lui en mettra pas plein la vue et les oreilles, il y aura des blancs, des

Escorpião, enquanto *teatroestendido*, acompanha o que pensa Josette Féral sobre a teatralidade, que só é viável “se o conceito escapar de uma visão que só o torna o *locus* do significado”⁸⁴ (Féral, 2012, p. 11 – tradução nossa), o que significa que a teatralidade é definida pelo espectador ao completar a cena, definir o seu significado, afinal,

[...] necesitamos una mínima brecha para construir la teatralidad entre la realidad y la ilusión. Esta división es fundamental. Donde quiera que la encontremos, cualquiera sea su dimensión y su importancia, es un principio básico del teatro y de la teatralidad. Ahora podemos plantearnos una pregunta: ¿se debe a que existe esa brecha que existe el teatro, y entonces la teatralidad? ¿O es que porque existe la brecha es que existe la teatralidad y luego el teatro? El espectáculo mismo es que crea la división entre la realidad y la no realidad. Esto me lleva a una idea de la cual todavía no hemos hablado: la teatralidad presupone un acuerdo entre el actor y el espectador (Féral, 2003, p. 34),

e supõe, então, a busca por essa teatralidade através de alguns aspectos: a) a exploração de novos espaços performativos, de práticas artísticas que evocam o ato teatral para além das paredes e para além do tempo-espaço da representação, “a teatralidade é extra cênica; seu fim e origem é o espectador como constituído pelo dispositivo teatral, determinando o escopo e a modalidade de seu olhar”⁸⁵ (Declercq, 2013, p. 2 – tradução nossa); b) a progressiva inclusão das artes visuais na cena.

Nesse sentido, *Escorpião* surge duplamente perturbadora, porque, ao mesmo tempo em que retira o espectador de sua relação tradicional do teatro convencional, também, subverte uma função clássica da dramaturgia, suspendendo o final da peça para ser vista em qualquer outro lugar, remotamente, através de um QR Code. É importante destacar que o público recebia no programa do espetáculo um QR Code, um código de acesso rápido, que conduzia o espectador ao site com as imagens projetadas durante a encenação, como também, o filme que finaliza a peça, que poderia ser acessado em quaisquer lugar e tempo, ou seja, concorda e atualiza Sánchez, buscando novo alojamento, não em “circos, iglesias, cabarets, escenarios deportivos, antiguas ruinas, o bien en la radio, en el cine o en los museos”, mas em *nuvens* (Sánchez, 2011, p. 20). E concorda, também, com Cleise Mendes, para quem o século XX “trouxe conquistas técnicas que vieram desestabilizar o casamento monogâmico entre o drama e o palco” (Mendes, 2011, p. 9), vinculando a teatralidade contemporânea à dissolução dos gêneros (Féral, 2003), impactando mesmo o próprio campo da dramaturgia, que “foi expandido, redimensionado e desafiado pelas possibilidades de criação e veiculação de

silences, des ‘trous’, et ce sera à lui de compléter, de terminer, à son gré, le tableau? En fait, il y a de tout cela dans ce silence et cette attente.

⁸⁴ No Original – si le concept échappe à une vision qui n’en fait que le lieu du sens”.

⁸⁵ No original – la théâtralité est d’ordre extra scénique; elle a pour fin et origine le spectateur tel que le dispositif théâtral le constitue en déterminant l’étendue et la modalité de son regard.

narrativas ficcionais oferecidas pelas novas mídias, sobretudo o rádio, o cinema e a televisão” (Mendes, idem, p. 9). Ao aludir sobre a dissolução dos gêneros a partir das conquistas técnicas, Mendes e Féral dialogam com outras duas teóricas, que ratificam que

[...] a migração do teatro para além dos paradigmas tradicionais é uma constante na cena contemporânea, em que proliferam experiências híbridas, descentradas, cujo traço dominante é furtar-se a padrões de criação e leitura convencionais. Seja quando se expande para além dos limites do que se considera uma manifestação teatral, seja quando invade a vida e dela se apropria por mecanismos de anexação do real, parece evidente que o campo de ação do teatro é amplo e informe (Fernandes; Isaacsson, 2008, p. i).

Essas características agitarão a prática teatral contemporânea e colaborarão para romper com a posição estática do espectador e a frontalidade a que ele ou ela se acostumou. No entanto, se as apresentações fora das paredes oferecem uma nova abordagem teatral e uma nova relação com o espectador, a frontalidade e a separação ‘palco/sala’ permanecem palpáveis. Certamente são diferentes da posição oferecida por um teatro de estilo italiano em que o espectador está sentado frente a um palco; mas nesse novo estilo de representação, a separação permanece simbólica. Tanto o espectador quanto o ator se encontram em um sistema contraditório. Cada um reconhece o papel do outro sem o negar.

Escorpião anuncia, através desse pacto, uma viagem que, segundo Guacira Lopes Louro (2004), transforma o corpo, o “caráter”, a identidade, o modo de ser e de estar do sujeito. Se numa viagem, ainda com Louro, o que importa não é a partida ou a chegada, mas o deslocamento, a travessia, o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto, as personagens de *Escorpião*, Boris e Edu, viajantes pós-modernos, empurram seu espectador para outro lado, porque, parafraseando Proust (1988), a única viagem possível não seria ir para novas paisagens, mas ter outros olhos, ver o universo com os olhos de *outro*, de uma centena de *outros*, ver os cem universos que cada um deles vê, que cada um deles é. Nesse sentido, a mesma viagem que visita paisagens externas também visita a interna e a essa altura o espectador-viajante “já não está confinado ao único espetáculo sensível do mundo, mas reflete sobre a qualidade abstrata dos espaços por onde viaja; estabelece uma verdadeira reflexão sobre a natureza dos espaços humanos” (Westphal, 2007, p. 46) em um processo que provoca desarranjos e desajustes.

Se até aqui falamos de *teatroestendido* como a expansão da dramaturgia por dois vetores principais: o espectador emancipado e a teatralidade, falta-nos falar sobre outra importante característica, já marcada na opção linguística de grafá-la de forma minúscula e sem separação.

A ATeliê voadOR e seus espetáculos, ao longo de mais de 20 anos, vem sustentando sua estÉtica como resistÉncia, cenas de fissuras, um teatro menor na cena contemporânea que nos convida a um processo de desaprendizagem (Thürler, 2018), lições imprescindíveis sobre arte, política e a própria sociedade. Já dissemos em outra ocasião que entendemos por estÉtica as produções artísticas que contribuem para a produção de novas políticas de subjetivação e na politização da identidade subalterna (Thürler, 2019); ações artísticas *queer* e decoloniais que subvertem modos de vida tido como naturais (Segato, 2018) e noções de verdade consagradas pela colonialidade, já que

[...] cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade: isto é, os tipos de discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (Foucault, 2004, p. 12).

Todas essas características, pensamos, tratam de uma cena contemporânea da diferença, que se afasta do campo estrito e formal do teatro diegético para se vincular a outras formas sociais de intervenção política, uma “(tecno)cena” (Thürler, Woyda, Santos, 2019) que, também escrita em letras minúsculas, se pretende uma escrita-menor, que aspira à literatura menor, pensada em

[...] um processo artístico híbrido entre arte, política e estética que promove novas políticas de subjetivação e trata das constituições dos sujeitos cambiantes e fragmentados da pós-modernidade, da captura das ‘vidas minúsculas’ evidenciadas por seus corpos trágicos não sujeitados, ínfimos, insignificantes, infames, ‘vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos’, ‘vidas singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas’ cuja principal estratégia está pautada nos processos criativos que remetem a potências do devir e às heterotopias (Thürler, Woyda, Santos, 2019, p. 325-326).

Nesse sentido, o *teatroestendido* é também teatro minoritário, escrito em letras minúsculas e em aliança, que reivindica o *espaço de aparecimento* (Butler, 2018) dos corpos marcados, dos corpos tolerados, silenciados e reivindica o palco como o espaço político do aparecimento do corpo, afinal quando

[...] ocupantes reivindicam prédios na Argentina como uma maneira de exercer o direito a uma moradia habitável; quando populações reclamam para si uma praça pública que pertenceu aos militares; quando refugiados participam de revoltas coletivas por habitação, alimento e direito a asilo; quando populações se unem, sem a proteção da lei e sem permissão para se manifestar, com o objetivo de derrubar um regime legal injusto ou criminoso, ou para protestar contra medidas de austeridade que destroem a possibilidade de emprego e de educação para muitos. Ou quando aqueles

cujo aparecimento público é criminoso – pessoas transgênero na Turquia ou mulheres que usam véu na França – aparecem para contestar esse estatuto criminoso e reafirmar o seu direito de aparecer (Butler, 2018, p. 90).

Se para Butler o espaço público é tomado, entre outros, por corpos que pesam, ou seja, corpos que correspondem a sujeitos não referendados pela lógica binária homem/mulher, portanto alvo de discursos desqualificadores e da vigilância constante (Butler, 2010), o *teatroestendido* entende que a presença explícita de corpos *queers* caracteriza um novo “terreno de experimentação estética por meio da politização do corpo como instância (arma) revolucionária” (Palmeiro, 2017, p. 203) e traz uma instabilidade necessária à cena contemporânea e, se

[...] a instabilidade é perturbadora, mais ainda nos parecerá a existência daqueles sujeitos que ousam assumi-la abertamente, ao escolherem a mobilidade e a posição de trânsito como o seu ‘lugar’. Para alguns grupos culturais, ser excêntrico significa abandonar qualquer referência à posição central” (Louro, 2012, p. 49).

Um *teatroestendido*, na esteira do que pensa Josefina Ludmer no instigante texto sobre as literaturas pós-autônomas (2010), atravessa a fronteira do teatro, mas também a da “ficção” e estabelece o dentro-fora nas duas fronteiras. Para Ludmer,

[...] en algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria [y que llamamos post autónomas] puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la ‘literatura pura’ o la ‘literatura social’ o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad [histórica] y ficción. No se pueden leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las des diferencian. Y con esas clasificaciones ‘formales’ parecen terminarse los enfrentamientos entre escritores y corrientes; es el fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura. El fin del ‘campo’ de Bourdieu, que supone la autonomía de la esfera [o el pensamiento de las esferas]. Porque se borran, formalmente y en ‘la realidad’, las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras solo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura (Ludmer, 2010, s/p).

Ou seja, assim como a pós-autonomia da literatura, o *teatroestendido*, fruto das profundas transformações do teatro contemporâneo, significaria a implosão de fronteiras entre o real e o ficcional, entre o teatro e a política. Ao contrário, essas dicotomias se potencializam mutuamente, o teatro – nas liminaridades múltiplas com a vida e com outras artes e

disciplinas – como imaginação de modos de vida possíveis e a política “como arte da transformação da existência coletiva” (Palmeiro, 2017, p. 208) “tem a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (Rancière, 2012, p. 63).

Escorpião, texto de Felipe Greco, inspirada na região da Boca do Lixo, região central da cidade de São Paulo (SP), em sua revolução molecular, não esconde as particularidades da noite marginal e excitante da capital comercial do Brasil, outrossim, revela as figuras que andam pela noite e que performam uma vida que vai de encontro aos padrões cisnormativos: corpos transgressores, corpos conectados, corpos minúsculos que reclamam o reconhecimento, o direito de cada indivíduo em dispor de seu próprio corpo e de sua própria vida, que compreendem que cada revolução é, antes de tudo, molecular, afinal

[...] una micropolítica minoritaria pretenderá, en vez de congelar las diferencias en paradigmas identitarios estancos, entrelazarlas hacia la mutación de la subjetividad serializada. Si la crisis no es sólo política y económica, sino también una crisis de los modos de subjetivación, el estallido del orden ha de implotar la propia sujeción del sujeto que lo soporta y garante. Tal la pragmática de la revolución molecular (Perlongher, 1997, p. 73).

Pensar o *teatroestendido*, então, a partir dessas perspectivas, é pensar em um teatro que gera uma torção nas práticas artísticas de então, deslocando a noção de valor *estético* para enfatizar o que nos espetáculos afeta o espectador de maneira *estética*, com “el atrevimiento de la singularización” (Guattari; Rolnik, 2006, p. 60), já que “lo que caracteriza a los nuevos movimientos sociales no es sólo una resistencia contra ese proceso general de serialización de la subjetividad, sino la tentativa de producir modos de subjetivación originales y singulares, procesos de singularización subjetiva (idem). Assim, para entender a singularidade desse movimento do teatro contemporâneo, é preciso fazê-lo a partir de outros referenciais, de outros campos do conhecimento, o que poderia, em parte, justificar seu intenso diálogo interdisciplinar com a Filosofia, com a Antropologia, com a Sociologia, como uma maneira de expandir a cena ou mesmo de expandir o campo teórico das Artes Cênicas.

E aqui chegamos a outro eixo importante deste *teatroestendido*, que é sua relação dialógica e interdisciplinar – ou seria in-disciplinar, como sugeriu Ileana Diéguez Caballero (2010) – com outras áreas do conhecimento e, em especial, com os “saberes de desaprendizagem” (Thürler, 2018). Não se trata do teatro baseado em teorias subalternas, decoloniais e *queer*, mas o teatro usado por essas teorias que está no centro das pesquisas da ATeliê voadOR – não a “desaprendizagem” através dos estudos teatrais, mas o que o teatro

pode “fazer” à “desaprendizagem”, quando este renuncia a um ideal de sistematização para se tornar a prática da invenção, da revolução, mesmo onde as expressões de liberdade parecem estar silenciadas, mesmo onde o pensamento crítico é mais atacado e esclerótico.

Nesse eixo, a noção de teatro foi deliberadamente utilizada em toda a sua ambiguidade semântica e, nesse sentido, temos tocado nas bordas, nos limites, nas dobras, nas aberturas filosóficas e políticas da dimensão teatral. É o teatro em sentido amplo e metafórico, o palco como dimensão da visibilidade e do questionamento do público; a teatralidade como virtualidade do pensamento que contraria o quadro legal, voluntarista e normativo pelo qual o mundo ocidental tendeu a conceber a questão do poder – que emerge como a espinha dorsal da pesquisa da ATeliê VoadOR –, ou seja, teatro é aqui um instrumento extremamente importante para o desenvolvimento da crítica social, o teatro enquanto força de experiência que expressa o poder crítico da teatralidade contemporânea como gesto concreto de pensamento e, também, como dinâmica de transformação de si mesmo, dos outros e de todo o sistema (Vergueiro, 2015).

Portanto, é como *teatroestendido* que *Escorpião*, ao encenar o poder dramático da revolta dos corpos em luta, tornou-se o motivo deste estudo, um estudo que se propôs a revelar, através do teatro, a força política efetiva do pensamento das “minúsculas vidas”, lugar crítico onde se *joga* a verdadeira resistência política. *Escorpião* é a encenação das batalhas políticas, das lutas dramatizadas de corpos disruptivos pela verdade, por *outra* verdade, porque a verdade é uma questão política e dramática que nos envolve a todos diretamente e é, sem dúvida, um dos ensinamentos mais importantes que sua encenação nos deixa como legado. O teatro, assim, nos ajuda então a conceber um contra discurso que não se constrói na adequação às normas sociais, mas na luta e no gesto (público) de romper limites, evidências, posições pré-estabelecidas. É um caminho aberto para reflexão e ação: uma forma de transformar o pensamento em performance política.

Foi compreendendo a complexidade da encenação de *Escorpião*, enquanto *teatroestendido*, que a direção do espetáculo optou durante os ensaios pela presença da figura do dramaturgista, “tirando partido dele como um colaborador ativo na criação, cúmplice direto da construção de novas lógicas e de relações de sentido entre os materiais na cena” (Pais, 2016, p. 33). Ana Pais, ratificando a importância do dramaturgista para a criação da dramaturgia para a dança, expõe no quadro abaixo, mesmo que de forma incompleta, o que seriam suas tarefas e funções na atualidade:

TRABALHOS COM MATERIAIS	ENSAIOS
Desenvolver uma análise ou descrição crítica do texto dramático (no caso de se tratar de uma tarefa vinculada ao texto), da temática ou da abordagem a que se propõe o espetáculo;	Tomar notas para debater com o encenador ou coreógrafo;
Pesquisar o contexto histórico e cultural do texto, do autor e do tema;	Colaborar com o encenador (ou coreógrafo), confrontando-o com o seu ponto de vista;
Pesquisar temáticas ou tópicos que possam relacionar-se com o espetáculo e inspirar o processo criativo recorrendo a qualquer tipo de material (literatura, filosofia, cinema, música, imagens, mitos, história, ciência, artes plásticas, artigos de jornais, programas de televisão, novas tecnologias etc.), de modo a ampliar as possibilidades das escolhas;	Colocar de modo sistemático as perguntas (por quê? quando? onde? como?);
Fundamentar as opções da encenação ou coreografia, constituindo as relações de sentido entre os materiais cênicos;	Manter-se alerta, numa atitude de observador/participante que recorda as motivações do espetáculo, tendo em vista a sua concepção global, comentando o desenrolar do processo;
Assessorar o dramaturgo no processo de escrita ou adaptação (cortar, reescrever, determinar uma linha interna de coerência entre as personagens, história etc.), caso haja um;	Contribuir para a estruturação de sentidos do espetáculo, opinando, questionando, refazendo, problematizando as escolhas que envolvem todo o discurso da cena;
Adaptar e/ou traduzir textos dramáticos, poéticos ou narrativos, concebendo um roteiro do espetáculo;	Servir o processo como uma consciência crítica;
Escrever e editar textos para o programa.	Ampliar o universo de materiais e escolhas e, posteriormente, ajudar a reduzi-las ao essencial;
-	Atender à coerência das relações internas dos materiais cênicos utilizados em função dos objetivos e implicações da concepção geral do espetáculo;
-	Ter presente a ideia da totalidade do espetáculo e dos efeitos que as opções da encenação pressupõem;
-	Observar o processo e gerir o momento e a forma adequados para expressar as suas opiniões;
-	Trazer materiais (imagens, registros de áudio e vídeo, artigos de jornal, entrevistas, filmes, livros e frases) e fazer propostas de idas a lugares, exposições ou espetáculos passíveis de estimular a criatividade do encenador (ou coreógrafo) e de toda a equipe; e
-	Considerar a sua função de 'olhar exterior' ou de 'primeiro espectador', mediando a relação entre espetáculo e público.

Escorpião, então, ao expandir o alcance dos objetos referenciais que integram o infinitamente grande e o infinitamente pequeno na encenação, avança para novas relações profissionais e novas funções no interior do fazer teatral reconfigurando, assim, limites que afetam o *modus operandi* da produção teatral contemporânea, descentralizando e, até questionando, por exemplo, a autoria do texto dramático, mas, também, genericamente, deslegitimando, perturbando, deslocando, ou mesmo anulando qualquer autoridade ou garantia de. Poder-se-ia dizer que, ao alargar os limites da encenação, o *teatroestendido* expande, também, internamente, a função de cada colaborador, que é enriquecida e intensificada a partir das complexas interdependências entre essas categorias.

Nessa *représentation étendue* que é *Escorpião*, os efeitos da explosão visual, a linguagem cênica extremamente heterogênea, a estética polítécnica, difratada, fragmentada e ultra conectada desenvolvem em toda a equipe de criação, uma capacidade referencial ampliada, que permite entender cada contribuição como fundamental para a realização do espetáculo, este teatro deliberadamente falso, esse *groove* cênico envolto em suas complexidades e interdependências.

O trabalho de encenação de *Escorpião*, denominado pelo diretor da obra como “teatro-filme” mostra bem a expansão de seus limites. Explica o diretor: “Quando os corpos dos atores são atravessados pelo passado virtual das personagens em tempo real”, estamos estendendo o termo ‘aqui e agora’, relativos ao fazer teatral para algo parecido com, ‘aqui/agora/antes/depois’” (Lobo, 2019, s/p), e conclui: “É uma experiência visual com formato cinematográfico dentro da linguagem do teatro” (idem).

Com tamanha especificidade, Marcus Lobo, além de inovar e convidar para a equipe um dramaturgista, fez parceria também com o Coletivo SALVA! (Coletivo Soteropolitano de Audiovisual), em especial nomes como os de Douglas Oliveira (roteiro e direção visual) e Giovane Rufino (fotografia e captação de imagem), e com o COATO Coletivo, na figura de Danilo Lima, responsável pela preparação corporal dos atores. Seu interesse na hibridização da linguagem teatral e audiovisual, com a colaboração técnica dos dois Coletivos, levou o diretor a pensar na ideia de “corpos performando em pixels” (Lobo, 2019, s/p).

Nesse momento, cabe-nos, junto com Evando Nascimento, pensar:

Basta dialogar com outra linguagem para se considerar uma obra qualquer como expandida em sentido atual? Em que reside o valor de expansão: no simples fato de atravessar a fronteira imaginária entre dois campos igualmente imaginários; ou, mais radicalmente, num questionamento fundamental da noção de campo a partir da abertura simultânea dos ‘campos’ nomeados (artes visuais, literatura, cinema, fotografia etc.)? Em

suma, quais artistas e em que circunstâncias estão de fato expandindo os limites de seu campo de atuação, revirando a metáfora geográfico-espacial de ‘campo’ de ponta-cabeça, e não simplesmente repetindo as prescrições de um manual de transgressão, com fórmulas para lá de desgastadas? (Nascimento, 2016, p. 4).

Nascimento nos obriga a uma franca avaliação sobre o perigo de encenações *prêt-à-porter*, aquelas que não passam de “mera manipulação de um adereço de moda” (idem, p. 5) “que se formam e se desfazem ao sabor das novas órbitas do mercado” (Rolnik, 1997, p. 24), o que não parece ser o caso da ATeliê voadOR que, focada na dimensão política da arte e no que ela pode contribuir para a construção de novas políticas de subjetivação, há quase duas décadas vai levando aos palcos um repertório que tem contribuído para quebrar a “anestesia da vulnerabilidade ao outro” (Rolnik, 2008, p. 32).

Outras produções anteriores da ATeliê voadOR, como *O outro lado de todas as coisas* (2016) e *Uma mulher impossível* (2017), como já apresentado no Capítulo 1 (1.2), tinham a ideia de experimentar alguma expansão, em especial, pelo uso da tecnologia audiovisual, mas, de fato, *Escorpião* é a experiência que radicaliza seu uso, é um ponto de viragem, um giro, mais do que uma superação.

Nesse diapasão, entendemos o *teatroestendido* como “o teatro que dialoga com as questões trazidas pela Era Digital, e se realiza mediante a utilização de recursos tecnológicos disponibilizados a partir da revolução ocorrida nas últimas duas décadas” (Vázquez, 2016, p. 35), como denominou Rodolfo García Vázques, sobre o tipo de teatro que praticam n’Os Satyros, mas também, o teatro que concorda com Deleuze, à medida que defende que o teatro não é menos pensamento que a Filosofia, que o teatro faz pensar, que é também um espaço para a colaboração e a transformação social, principalmente, em tempos onde a nostalgia pelas ditaduras, a violência, a irracionalidade e o fascismo estão ganhando terreno.

A encenação de *Escorpião* e sua compreensão enquanto *teatroestendido* oferece ao leitor/a leitora arranjos e operações variados acerca das articulações entre o teatro e a política, em verdade, mostrando como o teatro pode ser espaço privilegiado para a emergência de políticas de subjetivação que confrontam modos de ser, de ver e de dizer normativos, que contestam o modo como a partilha do mundo é feita e distribuída – hierárquica e desigual – violando a dignidade e o reconhecimento do valor de todas as formas de vida.

No próximo capítulo nos debruçaremos sobre como a peça de teatro *Maráia Quéri* sustenta a ideia de política de subjetivação que desestabiliza e desmantela racionalidades heteronormativas.

COMEÇO 3 – CAPÍTULO 7

Marália Quéri e o futuro queer da cena contemporânea⁸⁶

“A minha vergonha não cabe numa reposta”
(Raquel S.)

Marália Quéri – escrita assim, em português fonético –, peça teatral com dramaturgia de Raquel S., é a base para o espetáculo estreado em 2022 no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, interpretado e dirigido pelo ator aveirense Romeu Costa. Nosso objetivo neste capítulo é destacar elementos da encenação que a justifiquem como uma peça-conferência e, ainda enquanto peça-conferência, como sua implicação com questões de gênero e sexualidade, através de políticas de subjetivação e sob a ótica da temporalidade *queer*, tornam a peça um terreiro de politização, de encenação anfíbia.

Quando Anzaldúa afirma em *La conciencia de la mestiza* que “nada acontece no mundo ‘real’ a não ser que aconteça primeiro nas imagens das nossas cabeças” (Anzaldúa, 1987, p. 87), está a mencionar o poder que as políticas de subjetivação exercem sobre nosso imaginário. Quando criam as narrativas sociais normativas sobre raça, gênero e sexualidade, por exemplos, determinando a forma como as pessoas subalternizadas são representadas e concebidas nas produções culturais contemporâneas, podem reforçar a maneira como tais pessoas são tratadas e compreendidas no mundo “real” e, também, como podem comentar o nosso mundo e fazer-nos imaginar aquilo que pode ser bom ou ruim, ambivalente ou absolutamente aterrador, digno de audiência ou abjeto.

A máxima de que “onde há subjetivação, não há sujeito”⁸⁷ (Tassin, 2014, p. 158 – tradução nossa) revela a novidade conceitual da ideia de subjetivação em relação ao entendimento clássico da noção de sujeito. Nesse sentido, o conceito de políticas de subjetivação, ao contrário da noção de sujeito – “chose, moi ou vassal” – (idem), designa um processo e não um princípio, estado ou resultado. Esse processo não é o de um devir sujeito, ou da produção de um sujeito em si (ou o que se sabe o que é sujeito ou como se tornar um). Mais do que um acontecer de si, de uma apropriação de si, de uma ‘rememoração’ de si mesmo identificando um ser com o que é suposto ser ou com o que é exigido dele para ser, as

⁸⁶ Artigo publicado em 2024, na Revista Brasileira de Estudos da Presença, do Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance, da UFRGS (A1)
<https://www.scielo.br/j/rbep/a/gnXqFX5MNLbvhQjXw6SSZwr/?format=pdf&lang=pt>.

⁸⁷ No Original – là où il y a subjectivation, il n’y a pas de sujet.

políticas de subjetivação servem para a produção de um desvio de si, de uma desidentificação, de uma saída de si.

Assim, se por um lado, políticas de identificação nos permitem imaginar a produção de uma subjetividade determinada, uma “identidade notável”, estabelecida pelo normal, natural, aceitável ou verdadeiro, “que é a mentira muitas vezes repetida” (Andrade, 2022, p. 512), por outro, as políticas de subjetivação, concordando com Tassin (2014), não são uma autodeterminação do sujeito por si mesmo, pois o sujeito não está na origem do processo, ele não é o motor ou o operador.

Por estarem ligadas a uma forma de indefinição ou errância – o que a torna uma aventura – as políticas de subjetivação nos permitem o contrário, visualizar um mundo ou futuro alternativo já que o ser está exposto apesar de si mesmo. Concretamente, isso significa que “quem acontece” com e pelos processos de subjetivação não é o herdeiro testamentário de “o que ele é” alhures. Ou ainda, significa que o que sou segundo meu nascimento ou minhas filiações sócio-históricas não decidem, de antemão, quem me descubro segundo esse processo de subjetivação. Isso é pelo menos o que poderíamos entender quando se diz que a subjetivação é política.

Para as pessoas subalternizadas, sobretudo, descobrir-se outro por causa das articulações entre o individual e o coletivo pode significar imaginar um futuro ou um espaço alternativo longe da opressão ou no qual as relações entre os grupos atualmente empoderados e os que não têm poder são alteradas ou melhoradas. É nesse sentido, nos fazendo indagar sobre os nossos prazeres culpados, os nossos *guilty pleasures*, que *Maráia Quéri* põe em xeque a suposta naturalidade do sujeito (social, político, racial, sexual) como se dá na evidência das afirmações dominantes.

A política de subjetivação, como aqui a entendemos, é a experiência de uma desidentificação, designa uma pluralidade de processos de desterritorialização (Guattari, 1990), de desancoramento, de despertencimento, cujos desdobramentos são diversos, mas que abre o acesso à política, quer esse acesso se manifeste na forma de uma construção identitária coletiva ou não, de uma ação coletiva organizada ou não.

Para Sami Schalk (2019), a associação de culpa com prazer tem muitas vezes a ver com grupos marginalizados ou menos poderosos a quem muitas vezes é negado o prazer. Romeu Costa, em vídeo de divulgação da temporada de *Maráia Quéri* no Centro Cultural da Mapaposta, que ocorreu entre 23 a 26 de março de 2023, disse:

Se eu ocupo o palco e digo que tenho vergonha de gostar de Mariah Carey, isso é um convite para que as pessoas, também, expurguem de alguma forma as próprias vergonhas que tem, sempre associadas com o prazer. O fato de um homem dizer que gosta de uma cantora, cantora norte-americana, não te valoriza na maior parte dos círculos que nós nos inserimos. E eu acho que a minha vergonha de gostar de Mariah Carey era um ponto de partida suficientemente forte para criar empatia com o público (Costa, 2023, s/p).

Sami Schalk, professora de estudos de gênero e mulheres da Universidade de Wisconsin-Madison (EUA), no texto “Cultura de baixo calção e prazeres culpados? O desempenho e os danos do elitismo acadêmico”⁸⁸ (tradução nossa), responde a um *twitter* que tinha o seguinte teor: “Olá, Twitter acadêmico. Estou procurando alguns acadêmicos que queiram escrever para o ‘*THE*’ sobre seus prazeres culturais culpados/amor não envergonhado por assuntos/atividades supostamente ‘pouco cultos’. Escolhas duvidosas de TV e literatura são muito bem-vindas. Envie-me uma mensagem se você tiver ideias criativas”⁸⁹ (Schalk, 2019, s/p – tradução nossa).

Importa dizer que o termo *lowbrow*, também trazido por Romeu Costa em *Maráia Quéri*, em português, pode ser traduzido por algo que não é complicado ou que não exige muita inteligência para ser compreendido, não intelectual ou culto, de qualidade duvidosa que, relacionadas a coisas consideradas suspeitas ou não confiáveis, acaba por estabelecer uma divisão entre alta/baixa cultura, o que reforça a fronteira elitista entre uma e outra. Para Schalk, essa percepção pode ser destacada nas respostas ao *tweet* original de Grove:

Mas, em vez disso, o enquadramento pareceu reforçar esse limite elitista. A dinâmica que estou destacando ocorreu nas respostas ao *tweet* original de Grove. Uma pessoa perguntou se tocar em uma banda, ir a jogos de futebol e assistir à televisão nerd contava. Grove disse que não. Isso é ‘mais uma atividade geral de lazer fora do trabalho’, explicou ele. Outra pessoa perguntou se a leitura de cartas de tarô e a astrologia contavam. Sim, disse Grove. Essa categorização desdenhosa e aleatória é algo que enfureceria meus muitos amigos bruxos *queer* e curandeiros de cor que trabalharam para resistir à desvalorização desses mesmos assuntos e usaram a astrologia e a leitura de cartas de tarô como práticas feministas antirracistas e *queer-friendly*⁹⁰ (Schalk, 2019, s/p – tradução nossa).

⁸⁸ No Original – Lowbrow Culture and Guilty Pleasures? The Performance and Harm of Academic Elitism.

⁸⁹ No Original – Hi academic Twitter. I'm looking for some scholars who would write for THE about their guilty cultural pleasures/unashamed love for supposedly “lowbrow” subjects/activities. Dubious TV & literature choices are most welcome. DM me if you have some creative ideas.

⁹⁰ No original – But instead, the framing seemed to reinforce this elitist boundary. The dynamic I’m highlighting played out in the replies to Grove’s original *tweet*. One person asked if playing in a band, going to football games and watching geeky television counted. Grove said it did not. That’s “more just general leisure activity outside of work,” he explained. Another person asked if tarot-card reading and astrology counted. Yes, Grove said. This dismissive and random categorizing is something that would infuriate my many *queer* witch friends and healers of color who have worked to resist the devaluing of these very subjects and have used astrology and tarot-card reading as antiracist, *queer-friendly*, feminist practices.

Como sugeriu em seus *tweets*, muito do que é considerado baixa cultura, objetos supostamente menos cultos e de menor qualidade, para Schalk, está associado a pessoas pobres e da classe trabalhadora, mulheres e grupos racializados, embora haja exceções, como a ficção-científica que é frequentemente associada a homens brancos *nerds*. Em artigo que escreveu para o *Inside Higher Education*, que expõe nos seus comentários no *twitter*, Schalk argumentou que o termo “prazer culpado” está ligado a uma descrença de que as pessoas inteligentes ou sérias só devem desfrutar de coisas que são altamente elitistas. Ela disse que são frequentemente as pessoas com mais poder – tradicionalmente, os homens brancos ricos – que determinam o que é valioso para desfrutar, *versus* o que é um “prazer culpado”.

Schalk, que se autodeclara como mulher *queer* de cor, amante da cultura *pop* e estudiosa da literatura contemporânea, incluindo ficção científica e literatura infantil passou a pensar, então, em como esses “prazeres culpados” se baseiam no classismo, racismo e sexismo:

[...] respondi dizendo que muitas dessas coisas que as pessoas diziam ser seus prazeres culpados são, na verdade, coisas que têm muita importância para as pessoas, têm muita profundidade real quando você dedica um tempo para aprender sobre elas e, muitas vezes, são coisas associadas a mulheres e pessoas de cor, pessoas marginalizadas⁹¹ (Schalk, 2019, s/p – tradução nossa).

Nesse sentido, *Maráia Quéri*, ciente de que a vida social é atravessada por múltiplas relações de dominação, subordinação e subjugação, procura melhorar a vida humana e reduzir o nosso impacto negativo uns sobre os outros – e sobre a sociedade – quando encoraja o público a colocar a questão do porquê. Em outras palavras, qual é o problema em gostar da Mariah Carey? E mais, qual é o problema em continuar gostando de Mariah Carey depois dos quarenta anos? O prazer, distante dos marcos heteronormativos como o casamento e a reprodução, fere alguém? A forma como se vive o mundo com alegria é ruim porque é diferente da forma como se vive a alegria no mundo pautado pelas convenções heteronormativas?

Ao responder essas indagações, *Maráia Quéri*, peça teatral escrita na encruzilhada entre o ficcional e o autobiográfico, atenua marcadores tradicionais da idade adulta, assinala que as vidas *queer* seguem sua própria lógica temporal (Halberstam, 2022 [2005]) e que não progridem da mesma forma que as vidas não-*queer*.

⁹¹ No Original – I responded to say that a lot of these things that people were saying were their guilty pleasures are actually things that have a lot of importance for people, have a lot of real depth to them when you take time to learn about them, and are often things that are associated with women and people of color, marginalized folks

Para Mariela Solana, não há consenso sobre a noção de temporalidade *queer* e, como qualquer expressão relacionada ao *queer*, seu sentido não é claramente definido. O sujeito da “temporalidade *queer*”, na literatura analisada pela filósofa, pode ser indivíduos que, não apenas não se enquadrem às narrativas e convenções socialmente legitimadas, como gays, lésbicas, bissexuais e transvestigêneres, mas, especialmente que se oponham a elas. De modo geral tem sido utilizada

[...] para referirse a toda una serie relatos, metáforas y figuras sobre prácticas, experiencias y sensaciones genérico-sexuales que entran en tensión con la normativa temporal socialmente legitimada. La noción de temporalidad *queer* permite conectar tres ideas – el tiempo, lo genérico-sexual y las normas – que no necesariamente son pensadas en conjunto (Solana, 2016-2017, p. 39).

Portanto, trata o tempo *queer* – que de nenhum modo quer fazer “referência a uma metafísica do tempo – o tempo objetivo, quantitativo ou natural do universo –” (Solana, 2016-2017, p. 43) de uma vida ambígua, em oposição aos cinco *objective life events*, ainda frequentemente utilizados no discurso dominante para medir a entrada na vida adulta – “concluir os estudos, ingressar na força de trabalho, tornar-se financeiramente independente, casar-se e tornar-se pai” (Aronson, s/p *apud* Jaffe, 2018, s/p)⁹².

É essa ambivalência com a temporalidade linear, essa “dislocación esquelética” (Freeman, 2010, s/p *apud* Solana, 2016-2017, p. 44), essa “organização específica da temporalidade que nos indica como devemos sentir, desejar, imaginar e a nos enxergar como sujeitos de um gênero e uma orientação sexual” (Kveller, 2021, p. 14), que tornam *Maráia Quéri* uma encenação anfíbia, um terreiro de politização, o teatro utilizado enquanto política de subjetivação para a recriação crítica do imaginário do “hetero-planeta” (Despentes, Preciado, 2021, p. 10), terreiro de resposta afetivo-moral, de recuperação criativa e inteligente da potência de certas emoções presumivelmente negativas, que não apenas desafiam as gramáticas afetivas e discursivas heteronormativas, mas todos seus dispositivos de governamentalidade neoliberal.

Romeu Costa, “aprisionado em um jogo de vergonha” (Hocquenghem, s/p *apud* Bréville, s/d) faz da peça um exemplo de como a temporalidade heterolinar age sobre os sujeitos *queer* tornando-os anacrônicos, não “sincronizado[a]s a las medidas lineales ordinarias de todos los días” (Dinshaw, 2002, p. 4, *apud* Solana, 2016-2017, p. 44). Ao assumir Mariah Carey como seu *guilty pleasures*, fala de todas as nossas vergonhas e, assim,

⁹² Kveller (2021), citando Freeman (2010), vai chamar esse processo de *crononormatividade* (p. 14).

chega a uma discussão mais complexa: de como conseguimos sobreviver socialmente aos esquemas cruéis a que somos obrigados a compactuar de alguma forma. E assim, anacronicamente aos 42 anos de idade, quando constrói coragem para confessar sua homossexualidade, dá sinais de um futuro *queer* disponível no próprio presente da cena contemporânea.

Assim, através da confissão da sua vergonha (primeiro o fato de gostar da cantora norte americana, depois o fato de ser homossexual), o ator-investigador social assume um tom professoral e, sozinho no palco, perante alunos imaginários, usa o plural majestático para vestir de veracidade a palestra e procurará “entendê-la” e entender-se. Nesse momento, o didatismo vai-se transformando e o “professor” dá lugar ao ator Romeu Costa, que partilha a sua história individual, os seus gostos, as suas emoções, traçando, neste processo, um retrato de Portugal e da relação do país com o mundo e consigo, numa tentativa de “conseguir sobreviver” (Costa, 2022, 38:36min).

Maráia Quéri, enquanto peça-conferência, convida seu espectador a perceber que, frequentemente, é a sociedade cisheterocristã quem estabelece o que é bom e o que é ruim baseado em normas racistas, sexistas e classistas, afinal,

[...] ao instrumentalizar a ideia de culpa, a Igreja dilui as barreiras entre a experiência íntima e o comportamento social, o comportamento público. Pensemos na onipresença: Deus tudo vê. E as nossas escolhas são eleitas como boas ou más e nos habilitam para ir para o céu ou para sermos enfiados no inferno. Há comportamentos aceitáveis e não aceitáveis, bons e maus, certos e errados. (...) Com essa lógica, excluem-se outras formas de vida diferentes das do Ocidente, diferentes das do Hemisfério Norte e, ao definirmos normas de harmonia social, círculos de pertença a um clube, um grupo, uma sociedade, desenhamos, ao mesmo tempo, margens, espaços de exclusão, espaços fora de consonância e identificamos experiências que devem ser categorizadas como erradas (S., 2022, s/p).

Ao constatar que o “horizonte judaico-cristão”, através do dispositivo da culpa como mecanismo para organizar a sociedade, atravessa nossas experiências, filtra nossos gostos, Romeu Costa quer que, cada vez mais, nos interroguemos, que criemos dissonâncias em vez de deixar essas normas inquestionáveis. A certa altura da peça, o palestrante filosofa:

É importante criar abertura para a dissonância. Tendemos a pensar essa dissonância como falha, como falta e associamos a isso o valor de culpa, vergonha que atribuímos a certos filmes, a certas músicas. A culpa, tal como a vergonha, implica uma avaliação exterior de nosso comportamento. A culpa coloca o problema no ato: (escreve no chão do palco) ‘Eu fiz uma coisa horrível!’ A culpa dá ênfase ao sujeito. (escreve novamente no chão do palco) ‘Eu sou uma pessoa horrível!’ Eu sou uma pessoa horrível porque fiz isso. Quando caímos em nós – ‘Quando caímos em nós’ é uma expressão em si problemática, é como se saíssemos do eu para fazer asneiras, ou como se o

eu fosse uma entidade definida, cívica e restrita da qual saímos quando não correspondemos às expectativas –, quando voltamos ao que identificamos como nós (...) – depois de ouvirmos *Hero*, da Mariah Carey e cantarmos ao espelho, talvez com uma escova na mão e, com certeza, imaginando um concerto (...), nesse reino de fantasias, cantamos no palco do nosso próprio imaginário, mas ao cairmos em nós, ficamos envergonhados, como se mesmo dentro de casa, no nosso quarto, no nosso carro, houvesse um olhar público, como se cantar ‘Hero’ revelasse sobre nós verdades terríveis. No *guilty pleasures*, privado e público cruzam-se na arena de imaginários. É uma batalha entre o que nos dá prazer e o que cremos não tem qualidade suficiente (S., 2020, s/p).

Ao nos fazer pensar, através de uma epistemologia binária (Preciado, 2022), sobre as relações prazer-vergonha, privado-público, masculino-feminino, *Maráia Quéri* dá ação e voz a um conflito sobre as atribuições sociais que regem a sociedade e aponta, mais uma vez, para os efeitos críticos que podem ser causados pelas políticas de subjetivação em nós.

Se entendermos que as políticas de subjetivação ocorrem em uma esfera de existência social, a partir de uma multiplicidade de relações de poder, em um domínio específico de práticas (práticas culturais, inclusive) que designam processos de auto-invenção, a arte teria papel importante de, ao “incorporar una nueva crítica al esencialismo” (Solana, 2016-2017, p. 49), transbordar as forças de rememoração e performatividade impostas pela sociedade, alargar tudo o que o prende ao mundo social normativo e de temporalidade nomotética que, ao valorizar determinados objetos culturais, diferencia as pessoas como sendo humanos especiais. Por isso,

[...] como es sabido, desde los albores de los estudios *queer*, el esencialismo genérico-sexual emergió como un enemigo conceptual y político. Frente a representaciones fijas, inmutables y ahistóricas de la sexualidad, los autores *queer* proponen una concepción ontológica alternativa que pone en primer plano su carácter mutable, contingente, incoherente y situado. En estas nuevas incursiones teóricas, lo que se critica es principalmente el esencialismo temporal (Solana, 2016-2017, p. 49).

A aposta, portanto, das políticas de subjetivação tem sido, não apenas a de dialetizar a explicação dos fenômenos sociais, os níveis do “social” e do “individual”, do “público” e do “privado”, mas redefinir certa interpretação do estrutural-funcionalismo social. É assim, em outras palavras, que *Maráia Quéri*, enquanto teatro anfíbio, ao remeter as lógicas de produção subjetiva às lógicas do mundo social em que opera o processo, colabora com a produção de um novo sujeito político que, ao denunciar que o prazer é político, “problematiza os processos socioculturais que geram corpos heteronormativos que acabam por limitar nossa compreensão sobre a provisoriedade e instabilidade da categorização de sexo e gênero” (Thürler, 2022, p. 250). Parafraseando a própria Schalk (2019), o prazer não deve fazer-nos sentir culpados.



Imagem 20 – Divulgação. Fotógrafo: Felipe Ferreira. In: <https://www.tndm.pt/pt/calendario/maraia-queri/>

Em entrevista a Leandro Tavares para o Podcast *I don't know her – Cultura e Tendências* (Costa, 2022), Romeu Costa afirma que poderia ter realizado uma peça convencional, um espetáculo

[...] com uma história, um cenário, uma família fictícia e escalar um adolescente que seria uma espécie de alter ego meu, que andava a ouvir Mariah Carey pela casa e a família toda, que representaria um pouco a sociedade, dizia: ‘Para de ouvir Mariah Carey! Tu não vais poder ser um bom profissional se continuar a ouvir Mariah Carey! Ela não vai de trazer nada de bom para a vida!’ Poderia ter pegado por essa perspectiva da ficção, mas achei que um investigador tentar analisar teoricamente, analiticamente, cientificamente, pragmaticamente a Mariah Carey, seria suficientemente estranho, mas muito interessante a mesmo tempo (Costa, 2022, 37:11 min).

Ao optar pela peça-conferência, Romeu Costa está ciente que o seu papel em cena é o de atenuar a personagem, diluir seus contornos, questionar o procedimento fabular. Distante do ator que representa, agora ele é o ator-epistemólogo (Thürler; Woyda; Moreno, 2020) e, como tal, conduz “uma reflexão encenada” (idem, p. 6), “um modo de performar o texto; de justapor o conceito e a ação (Rocha, 2014, s/p *apud* Lordelo, 2020, p. 306), sempre em constante negociação com o público.

A peça-conferência (Thürler; Woyda; Moreno, 2020; Sanches, 2020; Lordelo, 2020) é um subgênero da performance, uma espécie de prática artística expandida que ultrapassa o formato de uma conferência acadêmica e impulsiona o “embaralhamento das fronteiras entre

artes e ciências” (Lordelo, 2020, p. 304), ou seja, as peças-conferências incorporam “elementos tanto da palestra acadêmica quanto da performance artística, funcionam simultaneamente como meta-leitoras e como meta-performativas e, como tal, desafiam ideias estabelecidas sobre a produção de conhecimento e significado em cada uma das formas a que se referem” (Thürler; Woyda; Moreno, 2020, p. 5). Nesse tipo de cena, “as personagens, os atores e/ou performers falam diretamente para/com o público, utilizando variadas estratégias discursivas que misturam gêneros próximos como palestra, bate-papo, depoimento, confissão, relato de experiência, entre outros” (Sanches, 2020, p. 302).

O fato de Romeu Costa trabalhar regularmente com cientistas e desenvolver projetos artísticos dentro das várias áreas de investigação científica, como a direção da peça *De que falamos quando falamos de cientistas?*, da qual também é coautor, da criação do grupo de teatro de Stand-up Comedy *Cientistas de Pé*, integrado ao projeto *Noite Europeia dos Investigadores*, iniciativa da União Europeia que pretende celebrar a ciência e aproximar o público dos cientistas, coordenado pelo Instituto Gulbenkian de Ciência; e Raquel S. em projetos autorais como a *Noitarder – Associação Cultural*, que cria estrutura de cruzamento entre teatro, literatura e filosofia, dão pistas seguras da aproximação de *Maráia Quéri* a uma peça-conferência.

A peça-conferência “ao abandonar o ilusionismo teatral burguês se propõe em tom de conversa a uma espécie de pensamento encenado com claro posicionamento à esquerda” (Thürler; Woyda; Moreno, 2020, p. 15) e abre espaço para o protagonismo dos movimentos do pensamento.



Imagem 21 – Divulgação. Fotógrafo: Felipe Ferreira. In: <https://www.tndm.pt/pt/calendario/maraia-queri/>

O figurino da peça-conferência é, quase sempre, a roupa do palestrante e vai de encontro ao que Thürler, Woyda e Moreno (2020, p. 10) denominaram como “desespetacularização”. Em *Eu subloco meu próprio desejo*, por exemplo, Lordelo (2020, p. 308) descreve: “No palco, sob luz branca, vestindo camisa listrada, calça jeans e tênis, Osório começa sua ‘palestra’ apresentando-se, no meio de duas cadeiras, um notebook, uma impressora e o celular sempre à vista”.

É assim, também, que Romeu Costa se apresenta, em uma sala de conferência, uma tela para projeções, o projetor no chão, de forma que todos possam vê-lo e uma mesa com alguns objetos que são utilizados durante a conferência, como um aparelho de fitas K7 e um teclado, como podemos notar na foto acima.

A peça é carregada se signos que se aproximam de uma conferência, mesmo os linguísticos. A pesquisa sobre a liberdade com que nos permitimos gostar de algo, anuncia o palestrante, é realizada com 1.700 pessoas

[...] e nos gráficos que vamos ver, apresentamos alguns desses resultados. Das pessoas que responderam ao nosso inquérito, 40% se identificam como mulheres, 30% como homens, 30% como outros; 5% não definem sua orientação sexual, 10% são homossexuais, 20% heterossexuais e 65% bissexuais. As profissões variam muito, professores, cabelereiros, enfermeiros, reformados, engenheiros, atores, drag queens, empregados de limpeza, investigadores e, para além de recolhermos dados de ordem demográfica, ou seja, relativo à composição da população que respondeu ao nosso inquérito, nós também perguntamos às pessoas, quais são as músicas da tua adolescência (S., 2022, s/p).

Em *Maráia Quéri*, Romeu Costa é o cientista social que tem a cantora norte-americana como objeto de estudo: “A obra de Mariah Carey está [classificada] como *pop* dançável – é sempre muito difícil definir o que é *pop* –. O termo refere-se a uma música mais comercial, mais acessível, normalmente com a juventude como público alvo” (S., 2022, s/p), diz em certo momento da peça-conferência.

O desenvolvimento da palestra parte de um estudo realizado sobre música.

Mas por que música? Por que a música como objeto de estudo? A música acompanha-nos em momentos íntimos. Quando estamos sós ou em momentos compartilhados. Em casa, no carro, na rua com auriculares. Mas, também, ouvimos músicas em grandes celebrações, em festas, na escola. A música é a banda sonora de memórias, de momentos. A música pode ser uma forma de escolher quem faz parte do nosso grupo, de criar laços, de escolher nossa tribo na escola, por exemplo. De fazermos parte de um coro, cantos de claquete de futebol, as *playlists*, listas de reprodução compartilhadas com pessoas do mundo inteiro. Formamos um grupo efêmero quando ouvimos juntos um concerto na plateia. E a música permite a instalação desses círculos de pertença e exclusão através, por exemplo, desse empurrar de

algumas canções para o terreno do *guilty pleasures*, para o terreno do prazer que nos dá a sensação que somos culpados (S., 2022, s/p).

Uma das características dos *guilty pleasures* é serem quase sempre da ordem do que se pode chamar de popular ou de gosto comum, diz o palestrante:

Para um mar inominável de gente não há nenhum problema em gostar da cantora norte-americana, mas em outros contextos, ela é um *guilty pleasures*. Há algo que dá prazer em ouvir, mas que não está empoderado o suficiente, seja pela simplicidade lírica e musical, pela exibição constante do seu virtuosismo vocal, pela larga aceitação e sucesso comercial, seja pelo o que for, a obra de Mariah Carey tende enquadrar-se como cultura de massas, como vimos antes, como baixa cultura. E isso configura um possível *guilty pleasures* (S., 2022, s/p).

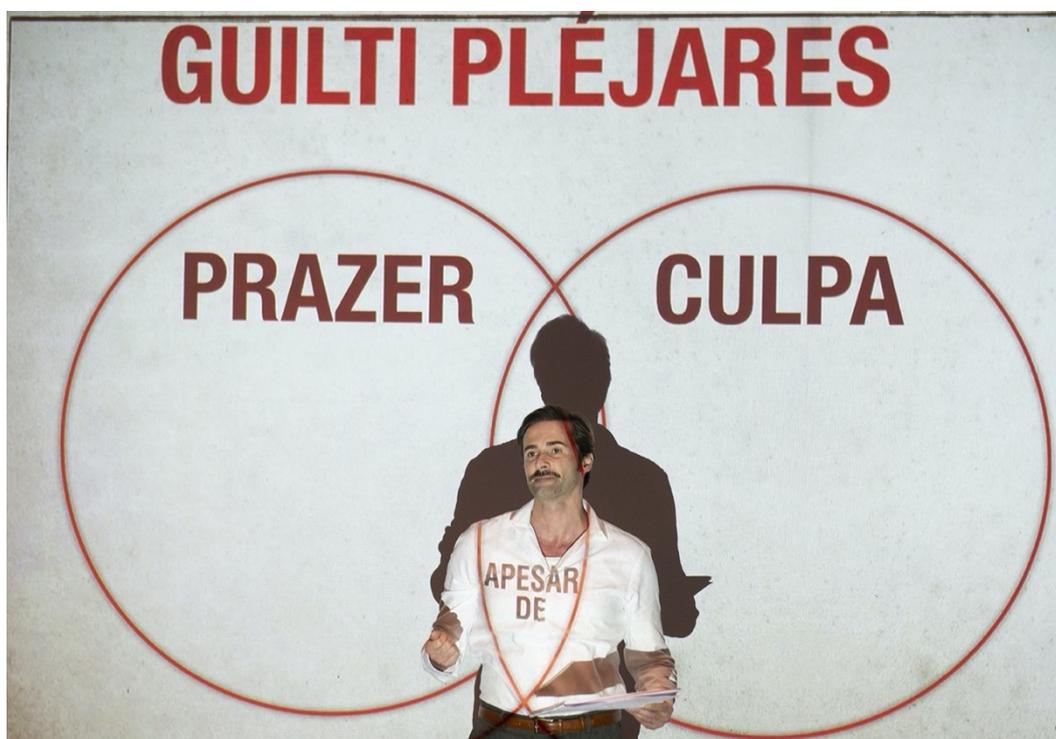


Imagem 22 – Divulgação. Fotógrafo: Felipe Ferreira. In: <https://www.tndm.pt/pt/calendario/maraia-queri/>

Nesse momento, o palestrante afirma que o tema que o traz ali, não se trata de qualquer música, mas, muito especificamente as canções que ouvimos em privado e que, muito provavelmente, não teríamos coragem de ouvir em público ou porque nos envergonham ou porque nos embaraçam:

As perguntas aqui projetadas fazem parte desse estudo. Nós fizemos um questionário que temos feito circular, principalmente através das redes sociais, da internet e que procuram nos dar algumas respostas acerca da nossa relação com a música, em geral, e com as canções que temos vergonha de ouvir em público, na língua inglesa, a associação entre prazer e culpa chamamos de *guilti pléjares (sic)*, mas já falaremos sobre isso (S., 2022, s/p).

A partir dessa referência inusitada, desenvolve ideias sobre o medo da desonra ou do ridículo, sobre nossos prazeres culpados como dispositivo hetero-erótico capaz de nos distanciarmos do prazer para, de modo geral, investigar sobre os modos, os mecanismos das coisas, saber como funcionam para depois desmontá-las, afinal, saber como funciona o mundo das pessoas e seus comportamentos – por que fazemos o que fazemos?” perguntará o ator palestrante ainda no início de sua fala – é fundamental para a criação de contradiscursos.

Maráia Quéri, ao reconhecer que há um “[...] estrangulamento biopolítico que pede brechas por minúsculas que sejam, para reativar nossa imaginação política, teórica, afetiva, corporal, existencial” (Pelbart, 2013, p. 13), produz um contra discurso que leva o indivíduo a criar para si um suplemento de ser, prepara o espectador para sua transformação potencialmente ética e política. Em sua estÉtica, portanto, parte do individual micropolítico, do particular, do pessoal, apenas como recurso metonímico para o verdadeiro confronto com as práticas coloniais e suas normas e regras impostas “a nossas trajetórias / existências / simbologias pré-atlânticas” (Nascimento, 2019, p. 10), reconhecidas na peça, pelo estabelecimento do cânone e sua capacidade de exclusão de memórias e experiências desviantes ou divergentes. As histórias de mulheres, migrantes, pessoas racializadas e LGBTQ+, por exemplos, muitas vezes estiveram ausentes dos cânones nacionais.

Romeu Costa deixa para o clímax da peça essa discussão, quando conclui que

[...] o cânone foi estabelecendo o que são grandes autores e autores menores e esta definição depende da ideia de alta e baixa cultura, ou seja, da valorização de algumas culturas sobre outras, de pertença e exclusão e, sempre ligado à Academia, o cânone é uma forma de valorizarmos certos estudos, certos meios, certas técnicas, certos discursos em detrimento de outros. Apoia-se de sofisticação ou de erudição, como se a Academia fosse uma peneira que separa o farelo precioso que só a elite pode compreender e distingue radicalmente da farinha, que sedimenta a cultura de massas: alta cultura/baixa cultura, cultura erudita/cultura de massas, *high brow / low brow* são conceitos que afetam a forma como nos relacionamos com as nossas escolhas musicais, literárias, cinematográficas. E esses conceitos têm resistido ao longo dos séculos porque são, ainda, sintomas de uma herança cultural que é ocidental, eurocêntrica, de classe alta, branca, machista, nacionalista. O cânone exclui por exemplo, as mulheres escritoras. A literatura escrita por mulheres, por pessoas racializadas, por pessoas *queer*, dissidentes de gênero, foi sendo excluída, como um nicho, um campo menor que se joga fora da história da grande literatura. O *guilty pleasures* deixa de ser só o objeto e passa a ser a proteção desses grupos: ser mulher é *guilty pleasures*, ser *queer* é *guilty pleasures*, ser negro é *guilty pleasures* (S., 2022, s/p).



Imagem 23 – Divulgação. Fotografia: Felipe Ferreira. In: <https://www.tndm.pt/pt/calendario/maraia-queri/>

Ao concluir que algumas vivências são *guilty pleasures*, inscritas por relações de poder que tanto produzem quanto contêm narrativas canônicas de estado, *Maráia Quéri* alerta a para os silêncios “oficiais”, a “violência arquivada – o apagamento da história de pessoas que viveram às margens da sociedade” (Felitti, 2022, p. 9) – de corpos

[...] considerados como pura anatomía, carne comestible, músculos que trabajaban, úteros reproductivos, piel dentro de la que eyacular. Eso fueron y son todavía los que se denominan ‘animales’, los cuerpos colonizados, esclavizados y racializados, pero también, de otro modo, las mujeres, aquellos que son considerados como enfermos o discapacitados, los niños, los homosexuales y aquellos cuya alma, decía la medicina del siglo XIX, pretendía salir del cuerpo en el que estaba y viajar a otro cuerpo que entonces era considerado de otro sexo (Preciado, 2022, s/p).

Ou seja, se arquivar supõe a organização, classificação, avaliação e interpretação de arquivos, as vidas das mulheres, as experiências transnacionais dos migrantes, corpos LGBT+, transvestigêneres, aleijados, racializados, eram consideradas experiências menores, privadas, domésticas ou marginais demais e, portanto, irrelevantes para um cânone nacional definido pela formação do estado e construção da nação.

Sem citar Foucault, o cientista social diz que seu foco é pensar sobre as tecnologias de poder na modernidade, seu sistema de normalização e suas formas de coerção que funcionam como disciplina social, pois, fabrica, observa, cria saberes, instituições, indivíduos etc., que permitem invadir, cercar, administrar, prolongar e “melhorar” a vida. A sociedade disciplinar

se afirma, então, como forma de exercício do poder normalizador que acaba por naturalizar certas formas peculiares de organização de tempos e ritmos (Solana, 2016-2017).

Por tudo o que expomos, *Marália Quéri*, ao revisar conceitos canônicos de certo-errado, erudito-popular, se torna, ela mesma, antítese do cânone à medida em que, ao evidenciar seu forte caráter interdisciplinar e sua implicação nas discussões, valores e visões do mundo contemporâneo, se torna um importante terreiro de politização, componente instrumental de desengajamento e desprogramação da síndrome colonial que, híbrido entre a Arte e a Ciência, anti-durkheimiano – porque não precisa evitar as armadilhas “subjetivistas” – se esmera em recuperar identidades e economias afetivas que o sistema heteroerótico ameaça obliterar.

CONCLUSÃO

Discussão Integradora: a arte e a construção de imaginários críticos e de oposição normativa

Chegamos ao início do fim e à dúvida de como não acabar já tendo terminado.

A tese que aqui quisemos desenvolver, as novas articulações interdisciplinares entre o teatro, as artes e os ativismos com questões sociais e humanas caras a uma agenda comprometida com a reconstrução das sociedades plurais, passa como uma agulha sem linha pelos vários capítulos que compõem esse material doutoral.

Material doutoral produzido enquanto um *ebó epistemológico*, conceito emprestado de Luiz Rufino, professor e pesquisador trazido por nós ao longo dessas páginas. Para ele, é preciso desmitificar a ideia de ebó como um rito de sacrifício na relação vida/morte. Vida e morte, em sua acepção, não devem ser vistas como categorias em estado de oposição, mas antes, enquanto concepções de potência e perda de potência, vivo e não vivo.

Nesse sentido, o ser em estado de potência é o ser encarnado de vivacidade, de força, de axé. O contrário disso, a ideia da perda de potência, é o ser em desencanto e imobilidade. A partir daí, podemos falar de uma política monorracial de conhecimento que investiu fortemente ao longo dos séculos nessa perda de potência, nos impedindo de pensar em outros caminhos de conhecimento, outras formas de pensar e de criar, nos fixando e nos mantendo a um estado estático, de perda de potência e movimento.

Um *ebó epistemológico* visa operar ações de força, de impressão de axé, de energia vital que cruzem diferentes ordens de saber, diferentes esferas de experiência social, de orientação política para produzir, assim, outras rotas possíveis, ou seja, o *ebó epistêmico* opera na perspectiva de uma encruzilhada, onde não há um único caminho, ao contrário, há inúmeros caminhos de possibilidades e um, não necessariamente, exclui o outro. Essa política de conhecimento propõe um cruzo, que engula as referências ocidentais que se colocaram como a única possibilidade, mastigue, regurgite, desaque e vomite de maneira transformada.

Cada um dos capítulos dessa tese pode ser lido como uma tentativa desse cruzo, imantado de vivacidade.

Como já antecipamos, podem ser lidos independentes, na ordem que desejar o leitor/a leitora, mas, quando agregados, devem ser percebidos através de um fio integrador, considerados como uma variação do mesmo tema: as artes da cena, entrelaçadas com o

cenário político atual, desempenham um papel fundamental na construção de imaginários críticos e de oposição normativa, desafiando convenções e hierarquias estabelecidas. Ainda assim – de uma ou de outra forma – a questão da política e das artes da cena da atualidade aparece repetidamente, sob diferentes máscaras, ao longo dos seus começos, como uma agulha perfurando todas as suas páginas.

Nos começos que se seguiram, pretendemos criar um rastro, observar como questões acerca da política e das artes da cena da atualidade se camuflaram, se transformaram e se espalharam. Convidamos o leitor/a leitora a participar de reflexões históricas/teóricas sobre os diferentes processos de politização da arte, suas particularidades de acordo com os contextos, os legados e genealogias do teatro político: o teatro anfíbio e o ativismo – ou “arte ativista”, ou “ativismo artístico” (Capítulo 1; 1.2 e 1.3); e as inflexões que esses processos podem adotar, tais como as imbricações entre a ciência e as artes, traduzidas na concepção do ator-epistemólogo (Capítulo 2).

As apostas em empreendimentos coletivos e colaborativos, como a ATeliê voadOR que, ao longo de 22 anos, aposta que a política não é um domínio reservado a especialistas e vem criando um teatro de “dissensão”, que desafia o *status quo*, questiona o que é considerado normal, a autoridade e desafia as normas estabelecidas, como expusemos ao atribuir palavras a experiências humanas e sociais, muitas vezes negligenciadas ou invisíveis nas peças reunidas sob o título de trilogia em solos menores: *Três Cigarros & A Última Lasanha*, *O outro lado de todas as coisas* e *Uma mulher impossível*, cujas histórias de resistência e de confronto às normas sociais, ao oferecer ao público a oportunidade de refletir sobre temas como discriminação por capacitação, homofobia e machismo, desempenharam um papel fundamental na criação de novas formas de pensar e de se relacionar com o mundo (Capítulo 2); os cruzamentos entre ficção e o testemunho em gêneros híbridos como a *outrabiografia* (Capítulo 3); as canjiras políticas (Capítulo 3); a estética *cuírbocla* (Capítulo 4); a infiltração da performance no teatro (Capítulo 5) e o *teatroestendido* (Capítulo 6), como uma nova forma de entender os espaços de intercâmbio entre diversas práticas artísticas ou/e com mídias tecnológicas ou digitais;

E, finalmente, a imbricação entre arte, política e estética, que nos autoriza a pensar na dimensão política da subjetivação da arte, como quisemos fazer crer com a análise da peça *Maráia Quéri* (Capítulo 7) e o seu poder de afetar e ampliar a subjetividade do público, desafiando noções preconcebidas sobre identidade, gênero, sexualidade e tempo, que na perspectiva por nós apresentada, na esteira Halberstam, denominada “temporalidade *queer*”, pode ser entendida como um conceito-chave que desconstrói noções convencionais e lineares

de tempo e cronologia social em relação à identidade de gênero e sexualidade. É assim que Romeu Costa desafia a noção de progressão temporal e questiona como as narrativas culturais tradicionais frequentemente moldam e restringem a experiência de gênero e sexualidade.

Se a “temporalidade *queer*” oferece uma lente através da qual se pode entender melhor a diversidade de experiências das pessoas LGBTQ+ e a maneira como suas identidades e vivências desafiam as noções convencionais de tempo, progressão e desenvolvimento; se ela convida a uma reflexão crítica sobre como as narrativas culturais moldam a compreensão da identidade de gênero e sexualidade; se ela destaca a importância de dar espaço para uma ampla gama de experiências e histórias *queer*, ela também é responsável por esta tese estar sendo defendida agora aos 40 anos.

Mas, acima de tudo, a “temporalidade *queer*” é fundamentalmente entendida como resistência, e que no seu cerne é a criação de novas possibilidades temporais. Não à toa, optamos por terminar a tese com *Maráia Quéri*, peça em que as fronteiras entre o político e o estético se fundem para criar experiência profundamente transformadora.

Nas discussões aqui mencionadas, que giraram em torno das novas articulações do político nas artes da cena entre 2016 e 2022, elaboramos um inventário de produções artísticas, entre elas, peças teatrais, poemas e performances que, ao descompartmentar os imaginários coloniais nas suas múltiplas formas e dimensões, trazem para si a função de serem um espaço de produção de resistência, de ressignificação de novos imaginários críticos (imagens, situações recorrentes, visão do mundo, etc.).

Se a agenda colonial produz o não-humano, “a descridibilidade de inúmeras formas de existência e de saber, como também produz a morte, seja ela física, através do extermínio, ou simbólica, através do desvio existencial” (Simas; Rufino, 2018, p. 11), então, a decolonização pode ser pensada como um regresso aos múltiplos seres vivos, sublinhando a importância das suas ecologias, imaginários e práticas, o que significa, particularmente, repovoar o mundo com diferentes experiências de vida.

O inventário de produções artísticas aqui levantado também desperta interesse nas ligações e solidariedades que existem entre elas e devem ser percebidas pelo/a leitor/leitora, porque pensamos que a decolonização está profundamente marcada pela interseccionalidade, como nos ensinou Sylvia Wynter, intelectual, artista e ativista jamaicana, autora do texto *No Humans Involved: An Open Letter To My Colleagues* (1994). Wynter faz lembrar que a palavra conspiração vem do latim *conspirare*, que significa respirar em conjunto. A conspiração, a ideia de se organizar contra o rei, de subir ao poder, de derrubar ditadores em África, é um projeto político essencial. Mas a ideia de solidariedade baseia-se inteiramente na

ideia de alinhar a nossa respiração com a dos nossos vizinhos. Pensamos que, nas nossas lutas decoloniais de hoje, a solidariedade tem de ser vista como parte de um todo que vai muito para além da questão dos papéis de gênero e sexuais. Estamos realmente a falar da escala humana: não consegues respirar? Vamos fazer um exercício em conjunto para que consigas e, juntas, vamos **olhar para o futuro e para as utopias.**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABREU, Márcio. O teatro expandido e a arte permeável de Marcio Abreu. Conversa com Marcio Abreu, Marco Vasques e Rubens da Cunha. *Revista Questão de Crítica*, Campinas, v. 9, n. 67, 2016. Disponível em: <https://11nq.com/plnWK>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- ACKERMAN, Marianne. *Robert Lepage's controversial Kanata opens in Paris as a rehearsal*. Fonte: Montreal Gazette: <https://11nq.com/G0YyF>. 20 dez. 2018.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Trad. Julia Romeu. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.
- ALBADRY, Wafaa. *Opinion: Let's topple statues to decolonize*. 17 jun. 2020. In: <https://11nq.com/HJVWO>. Acesso em: 8 jul. 2020.
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ALCÁZAR, Josefina. *Performance: un arte de yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI Editores. México, DF: 2014.
- ALEIXO, Ricardo. *Entrelugares, entretempos*. [A. do livro] Alex Simões. trans formas são. Salvador: Organismo Editora, 2018.
- AMADOZ, Bingen. Ferminico. *Kazeta Nabarralde*, n. 103, 2015. Disponível em: <https://nabarralde.eus/ferminico/>. Acesso em: 06 abr. 2020.
- AMBIEL, Rodolfo Augusto Matteo; NORONHA, Ana Paula Porto; CARVALHO, Lucas de Francisco. Qual a finalidade de uma publicação científica? *Psico-USF*, vol. 23, n. 2, p. iii-iv, 2018.
- ANDRADE, Icaro. A boiada da B3: uma análise estético-política. *Le Monde Diplomatique*. 22 nov. 2021. Disponível em: <https://11nq.com/RoUbr>. Acesso em 07 out. 2023.
- ANDRADE, Luciana T. de; TEIXEIRA, Antônio E. A territorialidade da prostituição em Belo Horizonte. *Cadernos Metrópole*, São Paulo, n. 11, p. 137-157, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. A antropofagia como visão do mundo (1930). In: ANDRADE, Oswald de. *Diário Confessional*. Org. Manuel da Costa Pinto. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 511-552.
- ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: towards a new consciousness. In: ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: the new mestiza = La frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987, p. 77-101.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas de subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- ARRIGONI, Mathilde. Théâtre contestataire, théâtre militant. Dans: M. Arrigoni, *Le théâtre contestataire*, Paris: Presses de Sciences Po, 2017, p. 41-74.
- ASNAKE, Mengistu. A importância da publicação científica para o desenvolvimento da saúde pública. *Ciência e Saúde Coletiva* 20 (7), Jul, 2015.
- ASSIS, Dayane N. Conceição de. *Interseccionalidade*. Salvador: EdUFBA, 2019.

- AUTO. 000429/2016. Jdo. Instrucción N° 2 c/ San Roque, 4 - 3ª Planta Pamplona/Iruña. Disponível em: <https://laicismo.org/wp-content/uploads/2016/12/Auto-sobeseimiento-delito-contra-sentimientos-religiosos-Abel-Azcona-2016.pdf>.
- AUTORES, Vários. *Bash Back! Ultraviolência queer: antologia de ensaios*. Trad. Beatriz Regina Barboza, Emanuela Carla Siqueira, Julia do Nascimento. São Paulo, SP: crocodilo; n-1 edições, 2020.
- AZCONA, Abel. Artistas de mierda. *Plataforma de Arte Contemporáneo*. Disponível em: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/artistas-de-mierda/>. 04 dez. 2014a. Acesso em: 22 jul. 2020.
- AZCONA, Abel. Empatía y Prostitución em Madrid. In: <https://abelazcona.art/obras1988-2014#/empatiayprostitucion/>. 2014b.
- AZCONA, Abel. *Los pequeños brotes*. España: Ed. Dos Bigotes: Edição do Kindle, 2019.
- AZEVEDO, Amilton. A mãe ainda estará lá após uma noite sem sonhos. *Medium*. 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.
- BAKER, Bobby. Disponível em: <https://www.bobbyartistbaker.co.uk>. Sem ano. Acesso em 22 set 2020.
- BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição: morte e vida na palavra severina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- BARBOSA, Marcos. *Necropolítica*. São Paulo: CCSP Edições, 2018.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHOLO, Gilberto. 3 Maneiras de Tocar no Assunto – E muito mais que três motivos para se assistir ao espetáculo. Disponível em: <https://rioencena.com/3-maneiras-de-tocar-no-assunto-e-muito-mais-que-tres-motivos-para-se-assistir-ao-espetaculo/>. Acesso em: 12/04/2020.
- BARTÍS, Ricardo. *El leer en el habla y sus bordes*. Buenos Aires: Altamira, 2000.
- BENTO, Berenice. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador: EDUFBA, 2017.
- BHABHA, Homi K. O entrelugar das culturas. In: COUTINHO, Eduardo F (org). *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 80- 94.
- BIDASECA, Karina Andrea. *La revolución será feminista o no será: la piel del arte feminista decolonial*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- BIDASECA, Karina Andrea. *Perturbando el texto colonial: los estudios (pos)coloniales en América Latina*. Buenos Aires: SB, 2010.
- BIPOC. (08 de jun de 2020). *We See You, White American Theater*. Fonte: <https://www.weseeyouwat.com/>.
- BLANCA, Rosa Maria. Performance: entre el arte, la identidad, la vida y la muerte. *Cadernos Pagu*, n.46, jan. /abr., 2016.
- BLANCO, Sergio. *As flores do mal ou a celebração da violência*. Trad. Celso Curi: mimeo, 2018
- BLANCO, Sergio. *Autoficción*. Una ingeniería del yo. Madrid: Punto de Vista Editores, 2018.

- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOAS, Alexandre Gomes Vilas. *A(r)tivismo: Arte + Política + Ativismo – Sistemas Híbridos em Ação*. São Paulo: Dissertação Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Estadual Paulista, 2015.
- BORRILLO, Daniel. Homofobia. In: LIONÇO, Tatiana e DINIZ, Debora (org.) *Homofobia & Educação: um desafio ao silêncio*. Brasília: LetrasLivres: EdUnB, 2009.
- BOSCO, Francisco. *Banalogias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p. 41-50.
- BOSI, A. *Entre a Literatura e a História*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- BOTTICCI, Chiara. *Imaginal Politics: Images. Beyond. Imagination and the Imaginary*. New York: Columbia University Press. 2014.
- BOURCIER, Sam. Entrevista a Pedro Paulo Gomes Pereira. *Revista Cult*, São Paulo, Editora Bregantini, n.205, setembro 2015. p.11-15.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção – como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes. 2009.
- BRANDÃO, Fabrício. Diversos afins: entre caminhos e palavras. Disponível em: <http://diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-44/>. 2016. Último acesso em: 20/08/2020.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Brasileira, 1967.
- BRÉVILLE, Benoît. *Relatório contra a normalidade*. Frente Homossexual de Ação Revolucionária, 1971. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/262475/ofereçoabunda.pdf>. Acessado em 05 de abr. de 2023.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Trad. de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BROOK, Peter. Em busca de uma fome. *Cadernos de Teatro*, pp. 4-9. dez.1962, n. 20.
- BRUN, Annie Le. *Ce qui n'a pas de prix*. Beauté, laideur et politique. Paris: Stock, coll. Les essais, 2018.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Trad. Fernanda Siqueira Miguens – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, G. (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 151-172.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 2. ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra*. Quando a vida é passível de luto? Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *Vida precária*. Os poderes do luto e da violência. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários expandidos. (Re)apresentações, teatralidades e performatividades. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 135-148, 2010. Disponível em: <https://encr.pw/fKaKG>. Acesso em: 12 abr. 2020.

- CABALLERO, Ileana Dieguez. *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- CAMARA, Victor Hugo. Em casa, Paulo Betti abre o álbum de família e fala sobre peça autobiográfica. *O Globo*, 04 ago. 2017.
- CAPES. Documento de Área: *Artes*. Ministério da Educação. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) Diretoria de Avaliação (DAV), 2019.
- CARREIRA, André. Teatro de grupo: um território multifacético. In: ARAÚJO, A.; AZEVEDO, J. F.; TENDLAU, M. *Próximo Ato: Teatro de grupo*. São Paulo: Itáu Cultural. 2011, p. 42-47
- CARVALHO, Chico. Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/profile/1130533400/search/?q=direitos%20básicos&locale=pt_BR. 22 jan. 2023a. Acesso em 23 abr. 2023.
- CARVALHO, Chico. Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/profile/1130533400/search/?q=direitos%20básicos&locale=pt_BR. 22 jan. 2023b. Acesso em 23 abr. 2023.
- CARVALHO, Chico. Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/profile/1130533400/search/?q=vazar%20frustrações%20e%20recalques%20íntimos&locale=pt_BR. 05 jan. 2023c. Acesso em 23 abr. 2023.
- CARVALHO, Chico. Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/profile/1130533400/search/?q=repararam%20o%20quão%20sensacional%20é%20aquele%20ator&locale=pt_BR. 01 fev. 2023d. Acesso em 23 abr. 2023.
- CARVALHO, Sérgio de. Facebook. Disponível em: <https://web.facebook.com/sergio.decarvalho.777/posts/2796737503902831>. 19 ago. 2020. Acesso em: 20 ago. 2020.
- carvalho, vina di. *Composições cartografia das bicha*. Belo Horizonte, 2023.
- CASTELLANO, Carlos Garrido; RAPOSO, Paulo. *Textos para uma História da Arte socialmente comprometida*. Lisboa: Documenta, 2019.
- CASTRO-GÓMES, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (ed.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores. 2007.
- CATALÃO, Marco. Uma genealogia para a palestra-performance. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.1, nº 28, 2017, p. 4-14.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2007.
- CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CHAD, Ken. *_Aggregate and amplify: enhancing the value and use of theses and dissertations*, jul. 2020. Disponível em: <https://11nq.com/k1FFk>. Acesso: 05 nov. 2023.
- CHALFUM, Milene Brizen; BELMIRO, Celia Abicalil. Entre a literatura e as artes visuais: a intermedialidade inerente aos livros de artista para crianças. In: *Anais do XII Jogo do Livro e II Seminário Latino-Americano: Palavras em Deriva*, Belo Horizonte, 2018. p. 1-13.

- CHAVES, Ernani. *Michel Foucault e a verdade cínica*. Campinas: Editora PHI, 2013.
- COLETIVO 28 DE MAIO. *Vazantes*. volume 01, n. 01, 2017.
- COLLING, Leandro. 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.
- COLLING, Leandro. A igualdade não faz o meu gênero: Em defesa das políticas das diferenças para o respeito à diversidade sexual e de gênero no Brasil. *Contemporânea*, 3 (36), jul./dez. 2013. pp. 405-427. Disponível em:
<https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/149>.
- COLLING, Leandro. *Gênero e sexualidade na atualidade*. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.
- CONCEIÇÃO, Jorge Wilson da. *Distinções polifônicas na dramaturgia contemporânea: em cena a escrita colaborativa do Grupo XIX de Teatro*. 2016. Tese (Doutorado) – São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016. Disponível em:
<http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25144>
- COPEAU, Jacques. A educação do ator. *Cadernos de teatro*, n. 13, 1960, p. 12-14.
- CORREIO NAGÔ. Poeta e performer Alex Simões lança livro 18 deste mês. 7/08/2018
<https://correionago.com.br/portal/poeta-e-performer-alex-simoes-lan-ca-livro-18-deste-mes>. Último acesso em 10/08/2020.
- CORRONS, Fabrice. Deseo y actuación del sexpectador en el acontecimiento performativo de la era digital. *Bulletin of Spanish Studies*, 97:1, 51-68, 2020.
- COSTA, Romeu. *Divulgação*. YouTube: Centro Cultural da Malaposta. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=R9YooW5nu8c&t=94s>, 2023. Acesso em 05 abr. 2023.
- COSTA, Romeu. Entrevista. *I don't know her – Cultura e Tendências*. Entrevistador: Leandro Tavares, mar. 2022.
- COUSI, Christophe. *La thèse par articles (ou par publications) est-elle une thèse “au rabais”?* Disponível em: <https://methodorecherche.com/these-par-articles-au-rabais/>. Acesso 05 nov. 2023.
- COZER, Raquel. Tendência de autoficção coincide com fase de superexposição de escritores. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 07 dez. 2013.
- DANNER, Leno Francisco. O sujeito-grupo trans como ficção estético-política viva: da lógica da identidade à relacionalidade e à politicidade fundantes. *Aufklärung*, João Pessoa, v.7, n. esp., dez., 2020, p.93-124.
- DDC. ¿Por qué 'España os pide perdón'? Abel Azcona responde sobre su obra reciente en Cuba. 2 jun. 2020. In: <https://11nq.com/3r27r>. Acesso em: 8 jul. 2020.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DECLERCQ, G. L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne. *Exercices de rhétorique*, [s. l.], 2013, p. 1-16.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Paul Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

- DELEUZE, Gilles. *O que é ser de esquerda*. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=597980610341794>. 1988-1989. Acesso em: 08 mai. 2020.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto a menos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2010.
- DESPENTES, Virgínia; PRECIADO, Paul B. Prólogo. In: ZIGA, Itiziar. *Devir Cachorra*. São Paulo: Crocodilo; n-1, 2021, p. 9-12.
- DIAS, Marcos. *Alex Simões: “Em períodos de crises, a poesia passa a ter alguma relevância social”*. 4 dez. 2018. <https://11nk.dev/QynO1>.
- DOLADÉ, Sergi. El artista debe desaparecer. *Revista Metal*, n. 42, 2020. Disponível em: <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/abel-azcona>. Acesso em: 13 abr. 2020.
- DORT, Bernard. À la recherche de “Germinal”. In: *Théâtre en jeu: Essais de critique (1970-1978)*, Paris: Le Seuil, 1979, p. 179-186,
- DUSSEL, Enrique. 1492: *O encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade*. Conferências de Frankfurt. Trad. Jaime A. Clasen. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 1993.
- EPPS, Philomena. Xavier Le Roy, Product of Circumstances 2009. Case study, Performance At Tate: Into the Space of Art, *Tate Research Publication*, 2016. Disponível em: <https://acesse.dev/TqDqt>. Acesso em: 9 jun. 2020.
- FADEL, Georgette. Georgette Fadel Estreia Afinação-Ajuste. *Flertai*, 2017a. Disponível em <https://encr.pw/15o49>. Acesso em: 08 jun. 2020.
- FADEL, Georgette. Georgette Fadel invoca clima de sala de aula em ‘Afinação I’. *Reviste Isto é*, 13/01/17. 2017b. Disponível em: <https://encr.pw/73ro8>. Acesso em: 08/06/2020.
- FADEL, Georgette. Peça com Georgette Fadel transforma o teatro em “sala de aula”. 12/09/2017. *GZH Espetáculos*. 2017c. Disponível em: <https://acesse.dev/eORH1>. Acesso em: 08/06/2020.
- FAEDRICH, Ana. O que é autoficção. *Aníssima*. Disponível em: <https://acesse.dev/5ZQEa>, 2015. Acesso em: 10 out. 2020.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FARIAS, Francisco R. de. Atividades secretas em noites sombrias: memórias do universo dos garotos de programa. *Revista Internacional Interdisciplinar. INTERthesis*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 344-368, jan./ jul. 2013.
- FELITTI, Chico. *Rainhas da noite: As travestis que tinham São Paulo a seus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- FÉRAL, Josette. Tout Théâtre est politique. *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*. Paris: Editions Théâtrales, 1998, p. 245-263.
- FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación: Facultad de Filosofía y Letras da Universidad Buenos Aires, 2003.
- FÉRAL, Josette. Les Paradoxes de la Théâtralité. *Théâtre/Public*, Paris, n. 205, 2012, p. 8-11.
- FERNANDES, Sílvia Fernandes.; ISAACSSON, Marta. Campos expandidos do teatro. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [s. l.], v. 3, n. 1, 2008, p. 1-9.
- FERNANDES, Sílvia. Experiências do real no teatro. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, 2013, p. 3-13.

- FERRER, Maria Clara. O desempenho da escuridão: análise do valor dramático do black-out em *Cercles/Fictions* de Joël Pommerat. *Revista Sala Preta*. São Paulo, Vol. 14. nº 2, 2015, p. 72-92
- FILHO, Aldo Victorio; GUÉRON, Rodrigo; PUGA, Jonatas Martin. O Chifre do Coronel Corta-Gargantas: uma ação estético-política. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 3, set./dez. 2016, p. 377-405.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do Performativo*. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- FONSECA, Maria da Penha. *Instalações Artísticas e suas contribuições para um Processo Educativo em Arte*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), 2007.
- FOSTER, H. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- 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.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico e as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- FOUCAULT, Michel. Sexo, Poder e Política da Identidade. In: *Ditos & Escritos IX: Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- GADELHA, Kaciono. *Corpopolítica: errâncias poéticas decolonizando roteiros. Catálogo Palco Giratório*, Circuito Nacional. SESC – Serviço Nacional do Comércio, Departamento Nacional, 2018.
- GARCIA, Oscar Garcia. Entrevista a Abel Azcona. PAC–Plataforma de Arte Contemporâneo, 2013. Disponível em: <https://11nq.com/QhdXY>. Acesso em: 06abr. 2013
- GARCÍA, Paulo César. As performances de uma mulher impossível: uma reflexão sobre os recantos mais profundos do corpo que aprisiona. In: COLLING, Leandro. *Artivismo das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 183-220
- GARCÍA, Paulo César. O outro lado de falas de si. O que podem encenar. *Revista Ambivalências*. 4 (8), jul./dez. 2016, p. 101-124
- GARCÍA, Paulo César. 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.
- GARCIA, Silvana. A dramaturgia dos anos 1980/1990. In: GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de. (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

- GARROSSINI, Daniela Favaro; MACÊDO, Luiz Filipe Barcelos; MARANHÃO, Ana Carolina Kalume. Rastro digital como potência estético-política no Rebatismo da ponte Costa e Silva. *Revista Eco Pós*, vol. 19, n.2, 2016
- GENETTE, Gérard. *Poétique et histoire*. Figures III. Paris: Seuil. Coll. Poétique, 1972.
- GERACE, Rodrigo. *Cinema explícito*. Representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC São Paulo, 2015.
- GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano*: historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2018.
- GOLDBERG, Roselee. *La Performance du futurisme à nos jours*. Trad. Christian-Martin Diebold. Paris: Ed. Thames & Hudson, 2001.
- GOMES, Ana Catarina. *Geração Milénio*: Comportamento nas Organizações e nos Mercados de Trabalho Comparação com gerações anteriores. Dissertação (Mestrado em Gestão), Universidade Católica Portuguesa. Católica Porto Business School. Porto: 2016.
- GÓMEZ, Norma Angélica Silva. Abel Azcona: De la empatía como [im]posibilidad. *Territorio de Diálogos*, 2018.
- GOPINATH, Gaiatry. *Visiones rebeldes – Las prácticas estéticas de la diáspora queer*. Trad. Javier Sáez del Álamo. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2020.
- GROSGOUEL, Ramón. Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêntricas rumo a uma esquerda transmoderna descolonial. *Contemporânea*, vol. 2, n. 2, jul.-dez. 2012, p. 337-362.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*. Cartografías del deseo. Madrid: Traficantes de Sueño, 2006.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Revisão da tradução: Suely Rolnik. Campinas: Papirus, [1990] 2001.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Cláudia Lúcia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os fantasmas da colônia*: Notas de Desconstrução e Filosofia Popular Brasileira (Coleção X) Edição do Kindle. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2020.
- HALBERSTAM, Jack. *Female Masculinity*. Durham: Duke UP, 1998.
- HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Trad. Bhuvli Libanio. Recife: Cepe, 2020.
- HALBERSTAM, Jack. Temporalidade queer e geografia pós-moderna. *Periódicus*, n. 8, vol. 1, out-nov. 2022, p. 282-305.
- HAN, Byung-Chul. *Do desaparecimento dos rituais*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2020.
- HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica*. O neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Trad. Maurício Liesen. Belo Horizonte: Ed. Âyiné, 2018.
- HANSEN, João A. [Sem título]. In: CORDEIRO, Denilson Soares; FURTADO, Joaci Pereira (org.). *Arte da Aula*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. p. 103-122.
- HEDDON, Deirdre. *Autobiography and Performance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2008.
- HEDDON, Deirdre. Performing the Self. *Media and Culture*. Disponível em: <http://www.media-culture.org.au>, 2002. Acesso em 25 de out. 2020.

- HEDDON, Deirdre. 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.
- HENCKES, Leonel. *O ator da organicidade: impulso, ações físicas e contato em modos de atuação contemporâneos*. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- HIDALGO, Luciana. A imposição do eu. *Rascunho: o jornal de Literatura do Brasil*. Disponível em: <http://rascunho.com.br/a-imposicao-do-eu/>, 2013. Acesso em 15 de out de 2020.
- HIDALGO, Luciana. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://acesse.one/maHKA>, 2014. Acesso em 13 de out 2020.
- HIGGINS, Dick. Intermedia. *The Something Else Newsletter*, New York, vol. 1, n. 1, p. 1-4, 1966.
- HÍJAR, Cristina. Arte y política. *Revista Arbitrada de Artes Visuales*, Tercera Época, enero/junio, 2020, p. 7-18.
- HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Espanha: Ed. Melusina, 2009.
- HOISEL, E. *Escritores anfíbios: ficções críticas*. Fonte: SP Review: <http://saopauloreview.com.br/escritores-anfibios-ficcoes-criticas/>. Sem data.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Onde é que eu estou?* Heloisa Buarque de Hollanda 8.0. Org. André Botelho et al. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- hooks, bell. *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. Tradução: Bhuvli Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.
- HUERGA, Yolanda. *El perdón de España con temas pasados y presentes*. 3 jun. 2020. In: <https://www.radiotelevisionmarti.com/a/el-perdón-de-españa-con-temas-pasados-y-presentes/266335.html>. Acesso em: 8 jul. 2020.
- HUNTY, Rita Von. *Pode um professor ser Drag Queen?*. 2019. (07m51s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4x44M45hDyU&feature=emb_logo. Acesso em: 13 mai. 2020.
- IRAZÁBAL, Federico. *El giro político: Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- JAFFE, Sara. *Queer Time: The Alternative to “Adulthood”*. JSTOR Daily. Disponível em: <https://daily.jstor.org/queer-time-the-alternative-to-adulthood/>. 10 jan. 2018. Acesso em: 04 abr. 2023.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Les usages sociaux de l’art*. *Revue française de sociologie*, 2000 p. 566-568.
- KENIGSBURG, Ben. ‘Sauvage / Wild’ Review: A French Hustler Gets Too Close to His Work. *New York Times*, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/04/09/movies/sauvage-wild-review.html>. Último acesso em: 23 mar. 2020.
- KILOMBA, Grada. *Memórias de plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

- KIM, Bérénice Hamidi. *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007*. Archéologie et avatars d'une notion ideológica, esthetica e institucional plurielle. Français: Sciences de l'Homme et Société. Université Lumière - Lyon II, 2007.
- KINAS, Fernando. *O lugar da ficção*. São Paulo; Paris. (Tese) Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo; École doctorale Arts et Médias, Université Sorbonne Nouvelle, 2010.
- KOTHE, Flávio R. *O cânone colonial*. Brasília: Ed. Da Universidade de Brasília, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 129-137, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: The MIT Press, 1981.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- KRISTEVA, Julia. *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. Critique. Paris: Minuit, 1967.
- KRUGER, Barbara. Imagem do cartaz "Untitled (Your body is a battleground)". 1989. Disponível em <https://acesse.dev/x8gyu>. Acesso em: 08 nov. 2023.
- KVELLER, Daniel Boianovsky. *Dissidências sexuais, Temporalidades queer: Uma crítica ao imperativo do progresso e do orgulho*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021.
- LAPIDARIO, Josep. *Abel Azcona: Un artista cómodo no me vale, no es contemporáneo, no es nada*. In: <https://11nq.com/uYN8h>. Acesso em: 17 jul.2020.
- LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- LE ROY, Xavier. *Score for the Product of Circumstances*, 1999. Disponível em: <https://11nq.com/wXsGD>. Acesso em: 13/04/2020.
- LEHMANN, H. T. Não há teatro político que não seja visualmente atordoante. *Folha de São Paulo*, sp, 2010.
- LEITE JÚNIOR, Jorge. A pornografia contemporânea e a estética do grotesco. *Revista (in)visível pornografia*, edição zero, p. 11-22, set. 2011.
- LEITE, Janaína. *A autoescritura performativa: do diário à cena*. São Paulo: Anais do VII Congresso da Abrace, v. 13 n. 1, 2012.
- LEITE, Janaina. *As escrituras performativas: do diário à cena*. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro). Univesidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- LEITE, Janaina. *Conversas com meu pai / Stabat Mater – uma trajetória de Janaina Leite*. Coleção Teatro Contemporâneo. Belo Horizonte: Javali, 2020.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2008.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Routledge, 2006.
- LIMA, Mariana. *Cérebro_Coração*. 2018. Disponível em: https://esquemanovo.com.br/eventos/cerebro_coracao/. Acesso em: 08 jun. 2020.

- LIMA, Mariana. Mariana Lima encena Cérebro_Coração no Sesc Piracicaba. *Jornal de Piracicaba*. 2019. Disponível em: <https://acesse.dev/o7LXP>. Acesso em: 08 jun. 2020.
- LÍRIO, Gabriela. *(Auto)biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade*. In: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, Unesp, 2010.
- LÍRIO, Gabriela. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. *ARJ*, [s. l.], v. 3, n. 1, 2016, p. 37-49.
- LÍRIO, Gabriela. Teatro de imagens e autobiografia: espetáculo? *Arte & ensaios*, 23, nov, 2011, p. 115-123.
- LLOPIS, Néstor. *Abel Azcona*. s/d. In: <https://abelazcona.art/empatiayprostitucion>. Acesso em: 12 jul. 2020.
- LOBO, Marcus. Teatro e audiovisual se misturam no espetáculo ‘Escorpião’. *Jornal Correio*. 30 mai. 2019. Disponível em: <https://11nq.com/5nVkj>. Acesso em 07 nov. 2023.
- LONGONI, Ana. Tres coyunturas del activismo artístico. *Voces en el fénix*, n. 1, jun. 2010.
- LOPES, Ana Sofia Semedo Pereira. *Consumos de pornografia na internet, avaliação das atitudes face à sexualidade e crenças sobre a violência sexual*. 2013. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Autônoma de Lisboa, Lisboa, 2013.
- LOPES, Denilson. A convite da seção ‘Favoritos’, o professor de comunicação da UFRJ Denilson Lopes sugere cinco livros para refletir sobre as limitações do lugar de fala na ficção. *Jornal Nexo*. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/estante/favoritos/2023/01/07/5-romances-brasileiros-para-ir-além-do-lugar-de-fala>. 07 jan. 2023. Acesso em: 14 fev. 2023.
- LOPES, Denilson. *Facebook*. 01 jul. 2020. In: <https://web.facebook.com/denilson.lopes/posts/10216431777255981>. Acessado em 30 jul.2020.
- LOPES, Denilson. *Prefácio*. A força do fracasso. In: HALBERSTAM, Jack. Trad. Bhuvi Libanio. Recife: Cepe, 2020.
- LORDELO, Lia da Rocha. Códigos e fronteiras na palestra-performance: por uma poética do conhecimento. *Revista Repertório*, Salvador, ano 23, n. 35, 2020.2, p. 302-319.
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. *Estudos Feministas*, 2001. pp. 541-553.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LOURO, Guacira Lopes. Pedagogia da sexualidade. In LOURO, Guacira Lopes. (Org.). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- LOURO, Guacira Lopes. Viajantes Pós-Modernos II. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita; BASTOS, Liliana Cabral (org.). *Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- LOURO, Guacira Lopes. Currículo, gênero e sexualidade – O “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In: FELIPE, Jane.; GOELLNER, Silvana Vilodre. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 41-52.
- LUCAS, Carlos Henrique de; ROCHA, Carlana Faria; ALÓS, Anselmo Peres. Emergência e urgências dos artivismos de(s)coloniais: o ato “nosso luto, nossa luta” por Brumadinho

- (Minas Gerais). *REMEA - Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental*, 37(2), 2020, p. 65-85.
- LUDMER, Josefina. Literaturas postautônomas. *CiberLetras: Revista de crítica literaria y de cultura*, Bronx, n. 17, 2010. Disponível em: <https://encr.pw/cb6wB>. Acesso em: 19 mai. 2020.
- MACIEL, Nahima. Georgette Fadel traz monólogo sobre opressão para o Cena Contemporânea. *Correio Braziliense*. 2017. Disponível em: <https://acesse.dev/vjTmG>. Acesso em: 08/06/2020.
- MARINA, Heloisa. Sustentabilidade econômica de um teatro menor latino-americano. *Córima, Journal of Research in Cultural Management*, 4 (6), 2019, p. 1-19.
- MARTINS, Alexandre Ferreira Dal Farra. *Peça de aprendizado pós-moderna: tradução e análise da peça Vale das Facas Voadoras, do dramaturgo e diretor alemão René Pollesch*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MBANDI, Nzinga. *Interseccionalidades* - Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Elisabeth Falomir Archambault. Espanha: Editorial Melusina, 2011.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2008.
- MENDES, Cleise. (org.). *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador: Edufba, 2011.
- MENEZES, Maria Eugênia 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 set. 2020.
- MIGNOLO, Walter D. Activism, Trajectory, and Key Concepts. *Critical Legal Thinking*, 23 jan. 2017. Disponível em: <https://11nq.com/xpGJF>. Acesso em 9 ago 2022.
- MIGNOLO, Walter D. *Historias Locales/diseños Globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2013.
- MIGNOLO, Walter D. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.
- MIGNOLO, Walter D. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durhan & London: Duke University Press, 2011.
- MISKOLCI, Richard (org.). *Marcas da diferença no ensino escolar*. São Carlos: EdUFSCar, 2010.
- MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 150-182, jan./jun. 2009.
- MISKOLCI, Richard. Não somos, queremos: notas sobre o declínio do essencialismo estratégico. In: *Stonewall 40 + o que no Brasil?* COLLING, Leandro (Org.). Salvador: EDUFBA, 2011.
- MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo: Annablume Editora/FAPESP, 2012a.

- MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012b.
- MONTEIRO, Rodrigo. *A beleza de degustar um bom Caio Fernando Abreu em cena*. In: *Crítica Teatral*: <https://11nq.com/q0ZmA>, 23 de dez. 2020. Acesso em: 10 jan. 2021.
- MORENO, Mariana. *Processos de criação de 'Uma mulher impossível'*. 16 nov. 2020.
- MÜLLER-SCHÖLLI, Nikolaus. (Des-)crença. O jogo com a ilusão. *Urdimento*, v. 2, n. 25, 2015, p. 204-215.
- MUÑOZ, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009.
- MURICY, Katia. *Ecce homo: a autobiografia como gênero filosófico*. Dansk Bogfortegnelse-Dinamarca: Zazie Edições, 2017.
- NASCIMENTO, Evandro. Literatura no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v. 18, n. 28, 2016.
- NASCIMENTO, Leonardo. Sobre olhar um terreiro para enxergar o país: Gingas, amarrações, rasuras, disponibilidades: dois intelectuais propõem um entendimento do Brasil a partir do rico conhecimento acumulado nos saberes populares. [Entrevista] Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas. *Suplemento Pernambuco*, Recife, p. 9, jun. 2018.
- NASCIMENTO, Tatiana. *Cuírlombismo Literário*. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- NASCIMENTO, Tatiana. Que território criam as línguas da poesia lésbica negra? *Suplemento Pernambuco*, nº 170, 04/2020, 2020, p. 12-17.
- NEVEUX, O. *Politiques du spectateur: les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris: La Découverte, Cahiers libres, 2013.
- NICHOLS, James Michael. Heroic Artist Gets 'Make America Great Again' Tattooed Around His Anus (NSFW). *HuffPost*. Disponível em: <https://acesse.dev/bHyv8>. 16 mar. 2017. Acesso em: 04 abr. 2020.
- NINJA. Derrubar estátuas, reescrever a História. *Mídia Ninja*. Disponível em: <https://encr.pw/tqaVY>. 14 jun. 2020. Acesso em: 8 jul. 2020.
- NOVARINA, Valère. *Cartas aos atores e para Louis de Funès*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- NUNES, Leandro. 'Stabat Mater' risca no corpo da Virgem Maria o desejo bárbaro de todos os homens. *Estadão*, 20 julho, 2019.
- NUNES, Silvia Balestreri. *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. Tese. Pós-Graduação em Psicologia Clínica. PUC, São Paulo, 2004.
- OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. La performance y el elogio de la diferencia. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (32), 2020, p. 70-79.
- OLIVEIRA, Lígia. O livro em performance. In: *Dramaturgias I*. SESC-ADM SP: Sesc São Paulo, 116-121, 2019.

- OSMINKIN, Roman. “Rally in the theater”: between collective performance and political activism. *Revista THEATER* n. 41, 2020. Disponível em: <https://encr.pw/78BSt>. Acesso em: 07 fev. 2023.
- PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. *Dança e dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 27-59.
- PALMEIRO, Cecília. Língua das loucas, políticas do desejo: poéticas dos movimentos entre a Argentina e o Brasil, dos anos 1970 aos dias de hoje. In: PEDROSA, Adriana.; MESQUITA, André. (org.). *História da sexualidade: Antologia*. São Paulo: MASP, 2017. p. 202-212.
- PARDO, Sara. “España os pide perdón”, la disculpa por el colonialismo. *Elcofre Suena*. Disponível em: <https://11nq.com/g4YLN>. 05 jun. 2020. Acesso em: 08 jul. 2020.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2017.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. de Guinsburg J.; Pereira, M. L. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. *O Teatro no Cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAZ, Paulina Sabugal. Teatro documental: Entre la realidad y la ficción. *Investigación Teatral*. Vols. 6-7, n. 10-11, 2016-2017, p. 111-129.
- PELBART, Peter P. *O avesso do nihilismo – cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- PELLETIER, Pol. (2015). *La Robe blanche*. Montréal (Québec): Herbes Rouges.
- PELÚCIO, Larissa. É o que tem pra hoje – Os limites das categorias classificatórias e as possíveis novas subjetividades travestis. In: *Stonewall 40 + o que no Brasil?*. Org. COLLING, Leandro. Salvador: EDUFBA, 2011.
- PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê — a prostituição viril*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya*. Ensayos 1980-1992. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- PESSOA, Patrick. Crítica: 3 maneiras de tocar no assunto. *Jornal O Globo*, 10/10/2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-3-maneiras-de-tocar-no-assunto-24008935>. Acesso em: 04/06/2020.
- PIERCE, Joseph M. El ano dilatado: un siglo de deseo pederasta en América Latina. In: TRÁVEZ, Diego Falconi (org.). *Inflexión Marica*. Escrituras del descalabro en América Latina. Barcelona: Egales Editorial, 2018. p. 25-40.
- PINHO, Armando F.; OLIVEIRA, João Manuel de. O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *ex æquo*, n. 26, 2012, p. 57-76.
- PIUDO, Ainoha. Pamplona quiere ser capital mundial de la ‘performance’. *Diario de Navarra*, 9 jun. 2013. Disponível em: <https://acesse.dev/hVHMu>. Acesso em: 06 abr. 2020.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE LIMEIRA. ‘Teatro Vitória recebe companhia baiana com O Outro Lado de Todas as Coisas’. 2018. Disponível em: <https://acesse.one/cou2e>. Acesso em: 10 jan. 2021.

- POLLESCH, René. Liebste Sophie! *Der Digitale Freitag*. Disponível em: <https://www.freitag.de/autoren/rene-pollesch/liebste-sophie>. Acesso em: 14 mar. 2020.
- POMPIDOU, Georges. *Anthologie de la poésie française*. Paris: Librairie Générale française, 1961.
- PRECIADO, Paul B. Multidões Multidões queer: notas para uma: notas para uma política dos “anormais” política dos “anormais”. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 19(1), 2011, p. 11-20.
- PRECIADO, Paul. B. *Manifesto contrassexual*. Práticas subversivas da identidade sexual. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1, 2014.
- PRECIADO, Paul B. Cartografias “queer”: o “flâneur” perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia “zorra”. *Revista Performatus*, Ano 5, n.17, 2017.
- PRECIADO, Paul B. La izquierda bajo la piel. Um prólogo para Suely Rolnik. In: *Esferas da insurreição*. Nora para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018a.
- PRECIADO, Paul B. *Texto Junkie*. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018b.
- PRECIADO, Paul B. Eu sou o monstro que vos fala: Relatório para uma academia de psicanalistas. Tradução: Sara Wagner York, Revisão de tradução: Carolina Torres. *a palavra solta*, 2 de nov. de 2020. Disponível em: <https://acesse.dev/P2Bh2>. Acesso em 07 nov 2023.
- PRECIADO, Paul B. *Dysphoria mundi* (Narrativas hispánicas) (Spanish Edition). Editorial Anagrama. Edição do Kindle, 2022.
- PRINS, Baukje; MEIJER, Irene C. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10. n. 1, p. 155-167, jan. 2002.
- PROUST, Marcel. *À La Recherche du Temps Perdu: La Prisonnière*. Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
- QUADROS, Carla de. *A vocação memorialística de Isaías Alves: variantes (auto)biográficas*. 471p. Tese (Doutorado em Teorias da Literatura) – PUCRS. Porto Alegre: 2014.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Anuario Mariateguiano Lima: Amauta*, vol. IX, n. 9, 1997, p. 227-238.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: *El giro decolonial*. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 93-126.
- RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: HOLANDA, H. B. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 407-425.
- RAMOS, Luiz Fernando. Stabat Mater: a profanação de si como poética. *Sala Preta*. v. 19. n.2, 2019, p. 249-251.
- RANCIÈRE, Jacques. “O dissenso”. Adauto Novaes (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 a, p. 367-382.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996b.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aux bords de la politique*. Paris: Gallimard, 2004.

- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Ais thésis*. Scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Galilée, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF. Martins Fontes, 2019.
- RAPOSO, Paulo. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*. vol. 4, n. 2, 2015, p. 03-12.
- RATTO, Gianni. Necessidade de comunicar. *Cadernos de teatro*, n. 12, 1959, p. 3-4,
- RECKITT, Helena. Unusual Suspects: Global Feminisms and WACK! Art and the Feminist Revolution. *N.Paradoxa*. v. 18, 2006, p. 34-42.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.
- REGIMENTO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ECONOMIA. Universidade Federal do Pará. Disponível em: <https://11nk.dev/HynCU>. Acesso em 05 nov. 2023.
- RIVAS, Felipe. Diga "queer" con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano. In: *Por un feminismo sin mujeres*. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual. Santiago: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual, 2011.
- ROCHA, Rafael. Tairone Vale apresenta o monólogo "Versão Demo" no Teatro Espanca! O ator juiz-forano faz sua estreia em Belo Horizonte com um trabalho que se inspira nas representações da figura do Diabo. *Jornal O tempo*, 2019. Disponível em: <https://encr.pw/bHnaL>. Acesso em: 08/06/2020.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: *Fazendo Rizoma: pensamentos contemporâneos*. (Org.). FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel. São Paulo: hedra, 2008.
- ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, Daniel (Org.). *Cultura e subjetividade. Saberes Nômades*. Campinas: Papirus, 1997. p. 19-24.
- ROMAGNOLLI, Luciana. Este obscuro objeto que deseja. *Horizonte da cena*, 2020. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/este-obsкуро-objeto-que-deseja/>. Acesso em 02 de março 2020.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.
- RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- RUFINO, Luiz. Pedagogias das Encruzilhadas. *Revista Periferia*, v.10, n.1, Jan./Jun. 2018, p. 71 – 88.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Encarnar fantasmas que falam. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 6, 2008, p. 111-124.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Para ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Ed: Martins Fontes, 2013.
- S., Raquel. *Maráia Quéri*. Peça de teatro, 2022.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*, 4ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Serjo. *Pelo cu: políticas anais*. Trad. Rafael Leopoldo. Belo Horizonte: Letramento, 2016.
- SALCIDO, Miroslava. Filosofía del performance / performatividad de la filosofía . *Investigación Teatral*. v. 6 e 7; n. 10-11 , 2016-2017, p. 69-85.
- SANCHES, João Alberto Lima. A Conferência como estratégia dramática de desvio. *Revista Cena*, Porto Alegre, nº 31, set./dez. 2020, p. 300-311.
- SANCHES, João Alberto Lima. *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015*. 2016. 251 p. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, Bahia.
- SÁNCHEZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. Artes Escénicas. In: ARAÚJO, Antônio; BELLATIN, Mario *et all*. *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación / Rethinking dramaturgo: errancy and transformation*. Cuenca: CENDEAC-Centro Párraga, 2011.
- SANCHEZ, José A. Prácticas de lo real en la es-cena contemporánea. Madrid, Visor Libros, 2007. In: http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf. Acesso em: 12 jul. 2020.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. *Revista Alceu*, 3 (5), jul./dez. 2002, p. 13-21.
- SANTOS, Boaventura Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2013.
- SANTOS, Josué Leite dos. *A (tecno)cena: Arte como política de subjetivação*. Tese. (Doutorado em Cultura e Sociedade). IHAC/UFBA, 2019.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A reprise (resposta ao pós-dramático). *Questão Crítica*, [s. l.], v. 3, n. 19, 2010. Disponível em: <https://11nq.com/iJVbW>. Acesso em: 26 jun. 2019.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje. *Literatura: teoría, historia, crítica*, n. 8, 2006, p. 353-369.
- SAVILLE, Alice. Having Her Cake. *Exeunt Magazine*. Disponível em: <https://encr.pw/DRFVC>, 2015. Acesso em 23 de set de 2020.
- SCHALK, Sami. *Lowbrow Culture and Guilty Pleasures? The Performance and Harm of Academic Elitism. Inside Higher Education*. 2019. Disponível em: <https://11nq.com/jkbbe>. Acesso em 05 abr 2023.
- SCHIMITH, Mateus. *Presença cênica e jogo: articulações e tensões nas construções poéticas como ator*. 153 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro/Escola de Dança/UFBA. Salvador, 2017.

- SECULT. ATeliê voadOR estreia teatro-filme ‘Escorpião’ no Teatro Vila Velha. Secult BA, Salvador, 21 maio 2019. Disponível em: <https://acesse.one/7KKhJ>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- SEFFNER, Fernando. Sigam-me os bons: apuros e aflições nos enfrentamentos ao regime da heteronormatividade no espaço escolar. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 145-159, mar. 2013.
- SEGATO, Rita. *Contra-Pedagogías de la crueldad*. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- SEGATO, Rita. Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. *Revista Sociedade e Estado*, v. 29, n. 2, 2014, p. 341-371.
- SHESTAKOVA, A. O que é teatro político: uma pesquisa com diretores e diretores artísticos famosos de Moscou. *Revista THEATER*. n. 8, 2012. Disponível em: <https://11nq.com/fWeaM>. Acesso em 07 fev. 2023.
- SILVA, Tomás Tadeu da. Orelha de livro. *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SIMAS, Luís Antonio; RUFINO, Luiz. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SIMAS, Luís Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.
- SIMAS, Luís Antonio. Texto do Tweet. Rio de Janeiro, 11/11/2019. *Twitter*: @simasluiz. Disponível em: https://twitter.com/simas_luiz/status/1193998073955016705. Último acesso em: 10 mar. 2020.
- SIMÕES, Alex. “Em períodos de crises, a poesia passa a ter alguma relevância social”, *Jornal A Tarde*, 4 de dezembro <https://acesse.one/0KW3z>. Último acesso em 4/12/2020. 2018a.
- SIMÕES, Alex. *trans formas são*. Salvador: Organismo Editora, 2018b.
- SMALL, Daniele Avila. A profanação fundamental. *Questão de Crítica: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. nov. 2019. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2019/11/stabat-mater/>. Acesso em 07 nov 2023.
- SNEED, Gillian; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; MOTA, Luciara Franco Vidal. Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas. *Revista Poiésis*, 12(18), 2011, p. 169-187.
- SOLANA, Mariela. Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer. *El banquete de los Dioses*, nov. 2016 a Mai 2017, 2016-2017, vol. 5, n° 7, p. 37-65.
- STOKLOS, Denise. *EU denisestoklos meu teatro por mim mesma* (Fundamentos do Teatro Essencial) Estado do Paraná Curitiba, 06 mai. 1987.
- STREVA, Juliana Moreira. Colonialidade do ser e corporalidade: o racismo brasileiro por uma lente descolonial. *Revista Antropolítica*, n. 40, Niterói, 2016, p. 20-53.
- TASSIN, Étienne. Subjectivation versus sujet politique. Réflexions à partir d'Arendt et de Rancière. *Tumultes*, 2014, Vol. 2, n° 43, 2014, p. 157-173.

- THE CAPITAL CENTRE. *The Art of Laughter with Jos Houben*. The University of WarWick, 2007. Disponível em: <https://encr.pw/vvVAJ>. Acesso em: 25/03/2020.
- THOMAS, Gerald. Prefácio. Em BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015, p. 10-15.
- THÜRLER, Djalma; ARAGÃO, Rafael. Representação feminina, identidade masculina. *Interfaces Científicas – Humanas e Sociais*, Aracaju, v. 1, n. 01, out. 2012.], p. 9-15,
- THÜRLER, Djalma; WOYDA, Duda; MORENO, Mariana. Arte como potência de si, a peça-conferência e o ator-epistemólogo. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, 2020. v. 2, n. 38, p. 1-31.
- THÜRLER, Djalma; WOYDA, Duda; SANTOS, Josué Leite dos. A tecno(cena) e a política cultural menor: cenas em diapasão com a vida. In: GARCÍA, Paulo César; INÁCIO, Emerson (org.). *Intersexualidades/ Interseccionalidades: saberes e sentidos do corpo*. Uberlândia: O sexo da palavra, 2019. p. 317-334.
- THÜRLER, Djalma; WOYDA, Duda. A ATeliê voadOR e o espaço da heterotopia. *Revista Boca de Cena*, v. 2, p. 43-52. 2014a.
- THÜRLER, Djalma; WOYDA, Duda. ‘teatroestendido’ e a revolta dos corpos em luta em “Escorpião”. *Repertório*, 1(36), 2021, p. 113-136.
- THÜRLER, Djalma. Shortbus: um diálogo entre o corpo e a cidade – aspectos da subcultura (homo)erótica ou um pau duro não acredita em Deus. In: *Crítica Cultural e Educação Básica: Diagnósticos, proposições e novos agenciamentos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 243-252. 2011.
- THÜRLER, Djalma. Por um teatro anfíbio. In: ARAÚJO, João Fábio Marinho de; VALENTE, Cristina de Melo. *Ator-Rede e além, no Brasil...* As teorias que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá. Campina Grande: UEPB, v.1, 2014b, p. 26-31.
- THÜRLER, Djalma. Viver não cabe no Lattes. In: PORTO, Cristiane; FERRONATO, Cristiano.; LINHARES, Ronaldo. *A produção científica brasileira na contemporaneidade*. Aracaju; Salvador: EDUNIT, EDUFBA, 2015, p.11-19.
- THÜRLER, Djalma. 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, Djalma. *Sexualidade e políticas de subjetivação no campo das artes*. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.
- THÜRLER, Djalma. *A ira do cordeiro*. Texto teatral inédito. Mimeo, 2020.
- THÜRLER, Djalma. A coreografia da descolonialidade e a qualidade performativa da escrita queer. In: *Cutucando o cu do cânone: insubmissões teóricas e desobediências acadêmicas*. MOURA, Iago et al (Org). Salvador: Devires, 2022, p. 247-261.
- THÜRLER, Djalma. Broadway e Brook: uma encenação exusíaca de Julieta e Romeu. *Programa de teatro*. Salvador, Bahia, Brasil: ATeliê voadOR. maio-jun de 2022.
- THÜRLER, Djalma. *Dramaturgia monstruosa: teatro contemporâneo e outras políticas de subjetivação*. Salvador: Projeto de Pesquisa Sênior, CNPQ, 2022.
- TOLEDO, Paulo Bio. Sobre Stabat Mater: espelhamentoconservador em algumas formasdo teatro contemporâneo. *Revista Sala Preta*. v. 20, n. 1, 2020, p. 199-219.

- TRÓI, Marcelo de. *Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos Artivismos queer*. Salvador: Dissertação Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, UFBA, 2018.
- VAZQUEZ, Rodolfo García. *As formas de escritura cênica e presença no Teatro Expandido dos Satyros*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Dissertação. (Mestrado em Cultura e Sociedade). IHAC/UFBA, 2015.
- VERONESE, Daniel. Les machines de poésie. Réflexions au bout d’un après-midi agité. Présentation d’Open House, Kunstenfestival, Bruxelles, 15 maio 2001. Disponível em: <http://www.kfda.be/fr/programme/open-house>. Acesso em: 11 maio 2020.
- VIDARTE, Paco. *Ética bixa*. Proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. Trad. Pablo Cardelino Soto e Maria Selenir Nunes dos Santos. São Paulo: n-1, 2019.
- VIEGAS, Ana Cláudia. A ‘invenção de si’ na escrita contemporânea. In: JOBIM, José Luis *et all* (Org.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: Casa Doze Edições/Instituto de Letras da UERJ; Roma: Universidade de Roma La Sapienza, 2006, p. 11-24.
- VIGARELLO, Georges. Histoires des corps: entretien avec Michel de Certeau. *Journal Article*, 1982, 179-190.
- VILAR, Gerard. *Precariedad, estética y política*. Almería: El Círculo Rojo, 2017
- VILAR, Jean. *Le Théâtre Service Public*. Paris: Édition Gallimard, 1986.
- VILLA-FORTE, Leonardo Nabuco. *Escrever sem escrever: a literatura de apropriação*. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio, 2015.
- WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.
- WESTPHAL, Bertrand. *La Géographie critique*. Réel, fiction, espace. Paris: Editions de Minuit, 2007.
- WOLF, Nelly. *Le Roman de la démocratie*. Presses universitaires de Vincennes, 2003.
- WYNTER, Sylvia. No Humans Involved: An Open Letter to my Colleagues. *Forum N.H.I. Knowledge for the 21st Century*, vol. 1, nº. 1, 1994.
- ZANON, Camila Aline. *Ondem vivem os monstros: criaturas prodigiosas na poesia e na poesia de Homero*. São Paulo: Humanitas, 2018.