

EM FOCO

TEATROESTENDIDO E A REVOLTA DOS CORPOS EM LUTA EM *ESCORPIÃO*

EXTENDED THEATER AND THE REVOLT OF
THE FIGHTING BODIES IN SCORPION

TEATROAMPLIADO Y LA REVUELTA DE LOS
CUERPOS DE COMBATE EN ESCORPIÓN

DJALMA THÜRLER
DUDA WOYDA

THÜRLER, Djalma; WOYDA, Duda.
Teatroestendido e a revolta dos corpos em luta em escorpião.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **113-136**, 2021.1

RESUMO

O ensaio apresenta a noção de *teatro estendido*, elaborada a partir do espetáculo *Escorpião*, dirigido por Marcus Lobo, da ATeliê voadOR Teatro. Forjado na encruzilhada interdisciplinar, que envolve desde a teoria do teatro ocidental à teoria *queer*, esse dispositivo estético colabora para pensar no teatro como arte múltipla, potente ferramenta de reflexão sobre a contemporaneidade por reivindicar o espaço de aparecimento dos corpos *queers* em um novo terreno de experimentação estética que subverte modos de vida tido como naturais e noções de verdade consagradas pela colonialidade por meio da politização do corpo como instância revolucionária.

PALAVRAS-CHAVE:

teatro estendido; teatro contemporâneo; teatro baiano; teoria *queer*; *escorpião*.

ABSTRACT

The rehearsal presents the notion of extended theater, elaborated from the play *Scorpio*, directed by Marcus Lobo, from ATeliê voadOR Teatro. Forged at the interdisciplinary crossroads, which involves from western theater theory to queer theory, this aesthetic device collaborates to think of theater as multiple art, a powerful tool for reflection on contemporaneity by claiming the space for the appearance of queer bodies in a new terrain of aesthetic experimentation that subverts ways of life considered natural and notions of truth consecrated by coloniality through the politicization of the body as a revolutionary instance.

KEYWORDS:

teatro estendido; contemporary theater; bahian theater; queer theory; *scorpio*.

RESUMEN

El ensayo presenta la noción de teatro ampliado, elaborada a partir de la obra *Escorpio*, dirigida por Marcus Lobo, de ATeliê voadOR Teatro. Forjado en la encrucijada interdisciplinaria, que implica desde la teoría del teatro occidental a la teoría *queer*, este dispositivo estético colabora para pensar el teatro como arte múltiple, una poderosa herramienta de reflexión sobre la contemporaneidad reclamando el espacio para la aparición de cuerpos *queer*, en un nuevo terreno de experimentación estética que subvierte las formas de vida consideradas naturales y las nociones de verdad consagradas por la colonialidad a través de la politización del cuerpo como instancia revolucionaria.

PALABRAS CLAVE:

teatro estendido; teatro contemporáneo; teatro bahiano; teoría *queer*; *escorpio*.



CARTOGRAFANDO O TEATROESTENDIDO

Penso que deveríamos tentar criar uma máquina de poesia. Uma máquina para construir percepções, para criar sentimentos longe da lógica. [...] Sempre gostei de definir os espetáculos como máquinas para produzir percepções. [...] E finalmente transformar a minha existência diária e trivial numa verdadeira máquina de poesia. [...] E partilhá-lo. Mas para realmente partilhá-lo.¹

Daniel Veronese (2001, tradução nossa)

Nossa preocupação é criar uma máquina autônoma de produção teatral, onde os limites da peça não são definidos por nenhum papel. Não há um papel a desempenhar, há uma força, uma energia e uma busca pela linguagem do ator que permitirá ao ator expressar-se através de todo seu poder poético em uma dada estrutura.²

Ricardo Bartís (2000, tradução nossa)

A cena não é uma ilustração de uma ideia. É uma pequena máquina ótica que nos mostra o pensamento envolvido na tecelagem das ligações entre percepções, afectos, nomes e ideias, na formação da comunidade

1 Texto original: “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”.

2 Texto original: “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

*sensível que estas ligações tecem e a comunidade intelectual que que faz a tecelagem pensar.*³

Jacques Rancière (2011, tradução nossa)

Essas três epígrafes que 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, onde 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, entre o físico e o virtual, entre o tradicional e o pós-moderno, o teatro é, parafraseando Nelly Wolf (2003, p. 77, tradução nossa), “um foco de experimentação ética e ideológica”,⁴ o que nos permite afirmar que as obras teatrais pensam a realidade.

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, quando a ideia de teatro de grupo (ou de coletivos teatrais) se consolida, especialmente na capital. Quando falamos em teatro de grupo, pensamos em coletivos sociais que

não estão alheios às dinâmicas de estruturação das sociedades e, portanto, funções sociais, relação eu-outro-sociedade/mundo, expectativas e metas (realização e frustração), negociações afetivo-cognitivas a respeito das experiências, entre outros fatores, compõem a sua dinâmica de criação e manutenção no tempo, em um duplo sentido: da micro-sociedade (coletivos teatrais) em relação a si mesma e a seus processos, e dessa para com a macro-sociedade – que a contém e que é também, em certa medida, formada e regulada por aquela. (SAMPAIO, 2014, p. 94)

Aqui, especialmente, debruçamo-nos sobre a encenação da peça *Escorpião*, sob a encenação de Marcus Lobo, idealizada e concebida pela ATeliê voadOR Teatro,

3 Texto original “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”.

4 Texto original: “un foyer d’expérimentation éthique et idéologique”.

uma companhia de repertório que completa 19 anos em 2021, desde a sua fundação. Sediada em Salvador/BA, desde a 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 Djalma Thürler e Duda Woyda, integrantes da companhia, 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, p. 43), o que Thürler chamaria, ainda com base em Silvano Santiago (2004) e Hal Foster (2014), de teatro anfíbio (2014), peças para o “entendimento da Arte politicamente orientada e das suas relações com o *outro* social, promovendo uma forte aproximação com o cotidiano e retirando a Arte de um circuito de poder de representação”. (THÜRLER, 2014, p. 209)

Quando o espetáculo *Escorpião* estreou em 2019, em Salvador, 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. (ATELIÊ..., 2019.)

Nossa intenção nesse artigo é tentar dizer sobre o que de novo existe na criação, não de um teatro estendido, como anunciado na matéria de divulgação extraída do *site* da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, mas, de um *teatroestendido*, ideia que pode ser encarada, primeiramente, 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 1980 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.

Enquanto Krauss (1985, p. 129), uma das referências para o debate acerca da experiência estendida na atualidade, falava sobre a elasticidade e a maleabilidade do conceito de escultura no pós-guerra, “evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo”, em 1981, destacou 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) compreende a dramaturgia expandida para além do texto escrito que articula, no interior da cena teatral, elementos sintagmáticos e paradigmáticos (PAVIS, 1999) 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, p. 136), por sua vez, reconhece a expansão das artes no mesmo diapasão de Sánchez, mas, defende 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, na esteira do teórico alemão Hans-Thies Lehmann (2007) e de Krauss (1981,1985), Sánchez (2011) e Caballero (2010), reconhece a forma dramática, respectivamente, em sua incompletude e elasticidade, 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)

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. 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 (2016),

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, sp)

Depois, na esteira do trabalho de Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (2016) e de Dick Higgins (1966), procuramos entender o *teatroestendido* de *Escorpião* através do delineamento que a primeira fez a partir da associação da expressão ‘expandida’ 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 estariam ainda mais próximas do que o segundo, Dick Higgins, pensou sobre as obras de caráter híbrido e multimodal, reconhecidas pelo conceito de intermedialidade que, segundo Chalfum e Belmiro (2018, p. 5), se dá quando “todos os elementos constituintes da obra, sejam eles visuais, plásticos, textuais ou sonoros, fundem-se conceitualmente e materialmente em um uníssono. Pensado desse modo, o *teatroestendido* tende a enfraquecer ou fazer distinções estéreis entre áreas que muitas vezes não são mais pensadas ou exercidas como separadas ou autônomas e, conseqüentemente, aponta, pelo menos, para outras duas importantes características, 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 – e, 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) 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 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 “jogo de ilusões e aparências para o espectador que é chamado a centrar a sua atenção na relação sujeito / objecto, no deslocamento dos signos que tal relação pressupõe”⁵ (FÉRAL, 2003, p. 35), participando de uma teatralidade que, paradoxalmente, o desestabiliza e excita sua percepção criativa. Esta 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, haverá espaços em branco, silêncios, ‘brechas’, e caberá a eles completar, terminar, como quiserem, o quadro... Na verdade, tudo isto está neste silêncio e nesta expectativa.⁶ (DORT, 1976, p. 90)

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 faz dele o lugar do significado”⁷ (FÉRAL, 2012, p. 11, tradução nossa), o que significa

5 Texto original: juego de ilusiones y de aparências 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”.

6 Texto 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 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”.

7 Texto original: “si le concept échappe à une vision qui n’en fait que le lieu du sens”.

que a teatralidade é definida pelo espectador ao completar a cena, definir o seu significado, afinal, precisamos de

[...] uma brecha mínima para construir a teatralidade entre a realidade e a ilusão. Esta divisão é fundamental. Onde quer que a encontremos, qualquer que seja a sua dimensão e importância, é um princípio básico do teatro e da teatralidade. Agora podemos colocar-nos uma questão: é por que existe esta brecha que existe o teatro, e então, a teatralidade? Ou é por que existe a brecha que existe a teatralidade e depois o teatro? É o próprio espetáculo que cria a divisão entre a realidade e a não realidade. Isto leva-me a uma ideia de que ainda não havíamos falado: a teatralidade pressupõe um acordo entre o ator e o espectador.⁸ (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 de natureza extra-cênica; sua finalidade e origem é o espectador enquanto dispositivo teatral que o constitui ao determinar a extensão e a modalidade do seu olhar”⁹ (DECLERCQ, 2013, p. 2); 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,¹⁰ ou seja, concorda e atualiza Sánchez (2011, p. 20), buscando novo alojamento, não em “circos, igrejas, cabarês, arenas desportivas, ruínas antigas, ou na rádio, no cinema ou em museus¹¹”, mas em *nuvens*. E concorda, também, com Cleise Mendes (2011, p. 9), para quem o século XX “trouxe conquistas técnicas que vieram desestabilizar o casamento monogâmico entre o drama e o palco”, 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

8 Texto original: “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

9 Texto original: “*la théâtralité est d'ordre extrascénique; 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*”.

10 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.

11 Texto original: “circos, iglesias, cabarets, escenarios deportivos, antiguas ruinas, o bien en la radio, en el cine o en los museos”.

e veiculação de narrativas ficcionais oferecidas pelas novas mídias, sobretudo o rádio, o cinema e a televisão”. (MENDES, 2011, 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.1)

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 onde o espectador está sentado frente a um palco; mas neste 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.



O TEATROESTENDIDO NA ENCRUZILHADA COM AS CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

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, aglutinada.

A ATeliê voadOR e seus espetáculos, ao longo de 19 anos, vem sustentando sua estÉtica como resistência, 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, trata-se 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; LEITE, 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; LEITE, 2019, p. 325-326)

Nesse sentido, o *teatroestendido* é também teatro minoritário 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 (1999), 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, 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 (2010),

em alguns escritos do presente que atravessaram a fronteira literária [e a que chamamos pós-autônomos], o processo de perda de autonomia da literatura e as transformações que esta produz podem ser claramente vistas. As classificações literárias estão formalmente terminadas; é o fim das guerras e das divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas, formas de realismo ou vanguarda, de ‘literatura pura’ ou ‘social’ ou literatura empenhada, de literatura rural e urbana, e a diferenciação literária entre realidade [histórica] e ficção está também terminada. Estes escritos não podem ser lidos com ou nestes termos; são ambos, oscilam entre os dois, ou os desdiferenciam. E com estas classificações ‘formais’, os confrontos entre escritores e correntes parecem acabar; é o fim das lutas de poder no seio da literatura. O fim do ‘campo’ de Bourdieu, que pressupõe a autonomia da esfera [ou o pensamento das esferas]. Porque as identidades literárias, que eram também identidades políticas,

são borradas, formalmente e na ‘realidade’, e então pode-se ver claramente que estas formas, classificações, identidades, divisões e guerras só poderiam funcionar numa literatura concebida como uma esfera autônoma ou como um campo. Pois o que eles dramatizavam era a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura.¹² (LUDMER, 2010, sp)

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, inspirado na região da Boca do Lixo, região central da cidade de São Paulo, 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

uma micropolítica minoritária procurará, em vez de congelar as diferenças em paradigmas identitários estanques, entrelaçá-las para a mutação da subjetividade seriada. Se a crise não for apenas política e econômica, mas também uma crise dos modos de subjetivação, a eclosão da ordem deve implodir a própria fixação do sujeito que a suporta e garante. Tal é a pragmática da revolução molecular¹³. (PERLONGHER, 1997, p. 73)

12 Texto original: “en algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria [y que llamamos posautónomas] puede verse nitidamente 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”.

13 Texto original: “una micropolítica minoritaria

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 “a ousadia da singularização”¹⁴ (GUATTARI; ROLNIK, 2006, p. 60), já que “o que caracteriza os novos movimentos sociais não é apenas uma resistência contra este processo geral de serialização da subjetividade, mas também a tentativa de produzir modos originais e singulares de subjetivação, processos de singularização subjetiva”.¹⁵ (GUATTARI; ROLNIK, 2006, p. 60) 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.



O TEATROESTENDIDO NÃO SE FAZ SOZINHO

E aqui chegamos a outro eixo importante deste *teatroestendido*, que é sua relação dialógica e interdisciplinar – ou seria in-disciplinar, como sugeriu Ileana Dieguez Caballero (2010, p. 136) – 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

pretenderá, em 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”.

14 Texto original: “el atrevimiento de la singularización”.

15 Texto original: 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”.

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 “cistema”.

Portanto, é como *teatroestendido* que *Escorpião*, ao encenar o poder dramático da revolta dos corpos em luta, tornou-se o motivo desse 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 contradiscurso 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, enumera, mesmo que de forma incompleta, o que seriam suas tarefas e funções na atualidade:

Quadro 1 – Tarefas e funções do dramaturgista 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 cria – atividade 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.

Fonte: adaptado de Pais (2016, p. 34-35).

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 estas categorias.

Nessa “*représentation étendue*” que é *Escorpião*, os efeitos da explosão visual, a linguagem cênica extremamente heterogênea, a estética politécnica, 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. “*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’*”¹⁶ (Marcus Lobo), explica o diretor. E conclui: “*É uma experiência visual com formato cinematográfico dentro da linguagem do teatro*”.¹⁷

Com tamanha especificidade, 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 Giovani 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).

Nesse momento em que já caminhamos para o final, cabe-nos, junto com Evando Nascimento (2016, p. 4), 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)

16 Entrevista cedida ao autor, na cidade do Salvador, em 2019.

17 Entrevista cedida ao autor, na cidade do Salvador, em 2019.

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” (NASCIMENTO, 2016, p. 5) “que se formam e se desfazem ao sabor das novas órbitas do mercado” (ROLNIK, 1997, p. 24), o que não é, definitivamente, 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 leva aos palcos um repertório que tem contribuído para quebrar a “anestesia da vulnerabilidade ao outro”. (ROLNIK, 2008, p. 32).

Outras produções anteriores da Companhia, como *O outro lado de todas as coisas*, de 2016 e *Uma mulher impossível*, de 2017, cada qual a seu modo, já havia sido um exercício eficaz de resistência à razão utilitária, fetichista e cafetinada (ROLNIK, 2008), já 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.

Para a ATeliê voadOR, *teatroestendido* “é 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” (GARCIA VÁZQUEZ, 2016, p. 35), como denominou Rodolfo García Vázquez, sobre o tipo de teatro que praticam n’Os Satyros, mas também é 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.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. 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: <http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/marcio-abreu/>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- ATELIÊ VOADOR estreia teatro-filme “Escorpião” no Teatro Vila Velha. *Secult BA*, Salvador, 21 maio 2019. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2019/05/16532/Atelievoador-estrea-teatro-filme-Escorpio-no-Teatro-Vila-Velha.html>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- BARTIS, R. Título do capítulo. In: GARROFE, P. (org.). *El leer en el habla*. Buenos Aires: Altamira, 2000. p. 13-26
- BUTLER, J. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, J. 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
- CABALLERO, I. D. Cenários expandidos. (Re)presentações, teatralidades e performatividades. *Revista Urdimento*, Florianópolis, n. 15, p. 135-148, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010135/9479>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- CHALFUM, M. B.; BELMIRO, C. A. Entre a literatura e as artes visuais: a intermedialidade inerente aos livros de artista para crianças. In: JOGO DO LIVRO, 10.; SEMINÁRIO LATINO-AMERICANO, 2., 2018, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Palavras em Deriva, 2018. p. 1-13.
- DECLERCQ, G. L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne. *Exercices de rhétorique*, [s. l.], p. 1-16, 2013. Disponível em: <http://rhetorique.revues.org/99>. Acesso em: 8 maio 2020.
- DORT, B. À la recherche de Germinal. *Revue Travail Théâtral*, [s. l.], n. 22, 1976.
- FÉRAL, J. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación: Facultad de Filosofía y Letras da Universidad Buenos Aires, 2003. (Cuadernos de teatro GETEA – Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano).
- FÉRAL, J. Les Paradoxes de la Théâtralité. *Théâtre/Public*, Paris, n. 205, p. 8-11, 2012.
- FERNANDES, S.; ISAACSSON, M. Campos expandidos do teatro. *Art Research Journal*, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 1-9, 2008.
- FOSTER, H. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- GARCIA VAZQUEZ, R. *As formas de escritura cênica e presença no Teatro Expandido dos Satyros*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica*. Cartografias del deseo. Madrid: Traficantes de Sueño, 2006.
- HIGGINS, D. Intermedia. *The Something Else Newsletter*, New York, v. 1, n. 1, p. 1-4, 1966.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 129-137, 1985.

KRAUSS, R. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: The MIT Press, 1981.

LEHMANN, H. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOURO, G. L. Currículo, gênero e sexualidade – O “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”.

In: FELIPE, J.; GOELLNER, S. V. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 41-52.

LOURO, G. L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUDMER, L. Literaturas postautônomas. *CiberLetras: revista de crítica literária y de cultura*, Bronx, n. 17, 2010. Disponível em: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 19 maio 2020.

MENDES, C. F. (org.). *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador: Edufba, 2011.

MONTEIRO, G. L. G.A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. *ARJ*, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 37-49, 2016.

NASCIMENTO, E. Literatura no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos.

ABRALIC, Porto Alegre, v. 18, n. 28, 2016. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/388>. Acesso em: 13 abr. 2020.

PALMEIRO, C. Língua das loucas, políticas do desejo: poéticas dos movimentos entre a Argentina e o Brasil, dos anos 1970 aos dias de hoje. In: PEDROSA, A.; MESQUITA, A. (org.). *História da sexualidade: Antologia*. São Paulo: MASP, 2017. p. 202-212.

PAIS, A. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. *Dança e dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 27-59.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERLONGHER, N. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

PROUST, M. *À La Recherche du Temps Perdu: La Prisonnière*. Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

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

RANCIÈRE, J. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.

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

ROLNIK, S. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, D. (org.). *Cultura e subjetividade. Saberes Nômades*. Campinas: Papirus, 1997. p. 19-24.

SAMPAIO, J. C. de C. A construção da identidade no teatro de grupo. *Moringa*, João Pessoa, v. 5, n. 2, p. 93-105, 2014.

SÁNCHEZ, J. A. *Dramaturgia en el campo expandido. Artes Escénicas. Repensar la dramaturgia: errancia y transformación / Rethinking dramaturgo: errancy and transformation*. Cuenca: CENDEAC-Centro Párraga, 2011.

SANTOS, J. A. *(tecno)cena: arte como política de subjetivação*. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

- SARRAZAC, J. A reprise (resposta ao pós-dramático). *Questão Crítica*, [s. l.], v. 3, n. 19, 2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>. Acesso em: 26 jun. 2019.
- SARRAZAC, J. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- SEGATO, R. *Contra-Pedagogias de la crueldade*. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- THÜRLER, D. Por um teatro anfíbio. In: ARAÚJO, J. F. M.; VALENTE, C. M. *Ator-Rede e além, no Brasil... As teorias que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá*. Campina Grande: UEPB, 2014. v. 1, p. 26-31.
- THÜRLER, D. “Sabedoria é desaprender” – notas para a construção de uma política cultural das margens. In: SILVA, G.; PUGA, L.; RIOS, O. (org.). *Alfabetização política, relações de poder e cidadania: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018. p. 11-23.
- THÜRLER, D. *Sexualidade e políticas de subjetivação no campo das artes*. Salvador: UFBA – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências – Superintendência de Educação a Distância, 2019.
- THÜRLER, D.; WOYDA, D. A. ATeliê voadOR e o espaço da heterotopia. *Revista Boca de Cena*, [s. l.], v. 2, p. 43-52, 2014.
- THÜRLER, D.; WOYDA, D.; LEITE, J. A (tecno)cena e a política cultural menor: cenas em diapasão com a vida. In: GARCIA, P. C.; INÁCIO, E. (org.). *Intersexualidades/Interseccionalidades: saberes e sentidos do corpo*. Uberlândia: O sexo da palavra, 2019. p. 317-334.
- VERONESE, D. 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.
- VILAR, J. *Le Théâtre Service Public*. Paris: Édition Gallimard, 1986.
- WESTPHAL, B. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Editions de Minuit, 2007.
- WOLF, N. *Le Roman de la démocratie*. Vincennes: Presses universitaires de Vincennes, 2003.

DJALMA THÜRLER: é diretor de Teatro, Investigador do NuCus e da ATeliê voadOR Teatro, Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA.

DUDA WOYDA: é ator, Investigador do NuCus e da ATeliê voadOR Teatro, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA.