

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

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

Duda Woyda
Djalma Thürler

Para citar este artigo:

WOYDA, Duda; THÜRLER, Djalma. O excesso não deixa a poesia pousar: o teatro anfíbio e a dimensão política da arte. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0112

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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



O excesso não deixa a poesia pousar: o teatro anfíbio e a dimensão política da arte¹

Duda Woyda²
Djalma Thürler³

Resumo

O texto levanta questões sobre diferentes significados e variações que a expressão teatro político pode gerar na cena teatral, a partir de duas noções operativas: teatro anfíbio e ações estético-políticas, examinando a sua aplicação na Teoria das Artes Cênicas e as suas implicações para a construção de uma história recente do teatro brasileiro. Através de uma abordagem dialógica com o movimento *queer* e estudos decoloniais, o artigo combina diferentes análises – literária, teatral, sociológica, política – para produzir um texto interdisciplinar na encruzilhada do teatro com as ciências humanas. Por fim, o texto permite fazer justiça à pluralidade de produção do teatro político contemporâneo.

Palavras-chave: Teatro brasileiro. Teoria teatral. Teatro anfíbio. Estético-política.

Excess doesn't let poetry land: amphibious theater and the political dimension of art

Abstract

The text raises questions about the different meanings and variations that the expression 'political theater' can generate in the contemporary theater scene, based on two operative notions: amphibious theater and aesthetic-political actions, examining their application in the Theory of Performing Arts and their implications for the construction of a recent History of Brazilian theater. Through a dialogical approach with the queer movement and decolonial studies, the article combines different types of analysis – literary, theatrical, sociological, political – to produce an interdisciplinary text at the crossroads of theater and the human sciences. Finally, the text does justice to the plurality of modes of production in contemporary political theater.

Keywords: Brazilian theater. Theatrical theory. Amphibious theater. Aesthetic-politics.

El exceso no deja aterrizar a la poesía: el teatro anfíbio y la dimensión política del arte

Resumen

El texto plantea cuestiones sobre los diferentes significados y variaciones que la expresión "teatro político" puede generar en la escena teatral contemporánea, a partir de dos nociones operativas: teatro anfíbio y acciones estético-políticas, examinando su aplicación en la Teoría de las Artes Escénicas y sus implicaciones para la construcción de una historia reciente del teatro brasileño. A través de un enfoque dialógico con el movimiento queer y los estudios decoloniales, el artículo combina diferentes tipos de análisis –literario, teatral, sociológico, político– para producir un texto interdisciplinario en la encrucijada del teatro y las ciencias humanas. Por último, el texto hace justicia a la pluralidad de modos de producción del teatro político contemporáneo.

Palabras clave: Teatro brasileño. Teoría teatral. Teatro anfíbio. Estética-política.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Ronaldo Pelicioli. Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas (UFBA). Mestrado em Letras e Linguística (UFBA).

² Pós-doutorando Júnior (CNPq Nº 32/2023 – PDJ 2023). Doutorado em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestrado em Cultura e Sociedade pela UFBA. Integrante e Pesquisador da ATeliê voadOR Teatro <https://www.ateliévoadorteatro.com.br> dudawoyda@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/3308522424246371> <https://orcid.org/0000-0003-0561-2666>

³ Doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrado em Ciência da Arte pela UFF. Professor Permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e Professor Associado IV do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integrante e Pesquisador da ATeliê voadOR Teatro. djalmathurler@ufba.com.br
<http://lattes.cnpq.br/5632978212911927> <https://orcid.org/0000-0002-9161-0300>

1

Antes de iniciar, gostaríamos, à guisa de introdução, revelar o que entendemos de teoria do teatro e qual poderia ser a nossa contribuição para o debate: o que é que faz com que uma determinada afirmação ou argumento sobre o teatro seja ‘teórico’?

Segundo a compreensão de Christopher B. Balme (2008), em termos da sua etimologia, ‘teatro’ e ‘teoria’ estão intimamente relacionadas, ambas têm as suas raízes na palavra grega *theôria* (θεωρία), que tem dois significados bastante diferentes: pode significar observação, exame, ver ou contemplar e, mais concretamente, ser um espectador num festival ou numa representação teatral. Por outras palavras, o termo grego estabeleceu um campo semântico que ligava tanto a reflexão teórica abstrata como a observação teatral direta. Carlson ratifica o primeiro significado quando afirma que o termo ‘teoria do teatro’ pode ser entendido como

a exposição dos princípios gerais relativos aos métodos, objetivos, funções e características dessa forma de arte específica. Assim, por um lado, ela se distancia da estética – que lida com a arte em geral e, por outro, da crítica – que se dedica à análise de obras e produções particulares –. Obviamente, um certo grau de sobreposição nessas categorias é inevitável. A teoria do teatro raramente ou nunca existe em forma “pura”. As observações concernentes ao teatro devem enraizar-se nas de outras artes (ou da arte em geral) ou, pelo menos, relacionar-se com elas. Dessa forma, a teoria se aproxima da estética. Os princípios gerais, o mais das vezes, serão deduzidos de exemplos concretos de peças e produções, bem como ilustrados por eles de sorte que a teoria se associe à crítica e à análise (Carlson, 1997, p. 9).

Longe de ser uma área puramente histórica, quando o estudo do teatro passou a ser considerado como disciplina independente nas décadas de 1960 e 1970, sua teoria começou a redefinir-se também como uma disciplina preocupada com a compreensão da prática artística contemporânea. O domínio do texto da peça e do dramaturgo, particularmente nas teorizações do teatro, foi se desvanecendo lentamente e o foco centrando-se na encenação, uma linguagem exclusiva do teatro, complexa e *sui generis*.

A consideração de Josete Féral em seu texto “Que peut (ou veut) la théorie du théâtre? La théorie comme traduction” (2001) de que a abordagem teórica, mais



acentuadamente no campo do teatro, tem gerado receio, desconfiança e medo, também, é importante para a leitura deste texto. Para a autora, muitas vezes, a utilidade de elaborações teóricas sofisticadas e sistemas complexos que destrincham e analisam o fenômeno teatral, em seu conjunto, estão bastante distantes das abordagens e conceitos que estão na origem do trabalho criativo, razão que revelaria a impotência da teoria para lidar com o trabalho artístico.

Concordando com a *loi de la finitude humaine*, de Féral (2001), nossa aventura no domínio teórico neste texto quer examinar e levantar certas questões sobre variações do político na cena teatral contemporânea, a partir de duas noções operativas: o teatro anfíbio e as ações estético-políticas, não sem a humildade de reconhecer que nunca o terá completamente coberto e que, inevitavelmente, escapará toda uma rede de palavras, conceitos, estruturas e modos de pensar.

2

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, nas 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 exemplo, vozes estão sendo levantadas para denunciar, notadamente, a discriminação de gênero e etnia. Assim, o fenômeno *Black Lives Matter* deu origem, nos Estados Unidos, ao movimento *We See You, White American Theater* (WSYWAT), que tenta propor alternativas antirracistas à indústria teatral americana.

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. Os movimentos *#MeToo*, *#NiUnaMenos* e os muitos *pañuelazos*, intervenções urbanas e outras formas de protesto cívico na linha do coletivo chileno LASTESIS⁴ (*Un 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, p. 8), “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”. 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”)⁵ (Kim, 2007, p. 16-17).

Por trás da obviedade da fórmula ‘todo o teatro é político’, emerge uma realidade complexa, ambivalente e conflituosa⁶: embora possa ajudar a consolidar

⁴ 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.

⁵ L’acceptation 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”). (Tradução nossa)

⁶ 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”,



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 – que diz que cada artista está situada em relação ao poder, quer o conheça ou não, na forma como apresenta o seu mundo⁷. 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’ pode 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 anfíbio⁸, termo emprestado da literatura de Silviano Santiago que nos permite fazer justiça à pluralidade de modos de produção do teatro político contemporâneo.

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.

⁷ 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. (Tradução nossa).

⁸ 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.

3

Em dezembro de 2021, durante o Festival Niterói em Cena, ocorrido na cidade de Niterói (RJ), fomos convidados a comentar criticamente 14 esquetes ou cenas curtas. Esquetes, quase sempre, são cenas 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 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).

Nesse sentido, “arte socialmente comprometida, arte colaborativa, arte participativa, arte relacional, arte contextual ou novo gênero de arte pública” (Castellano; Raposo, 2019, p. 9), ou ainda, teatro documental, épico, participativo, ativismo artístico, artivismo: a ideia de que a arte e a cultura são os últimos baluartes contra a barbárie foi a estética que dominou, inegavelmente, o palco do festival em Niterói.

Em todos os casos, esse teatro é ordenado por consenso e, em suas condições atuais, está empenhado em um *trop de réalité*, 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 [...]”⁹ (Le Brun, 2018, p. 9). Ele 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

⁹ trop d’objets, trop d’images, trop de signes se neutralisant en une masse d’insignifiance. (Tradução nossa)

abafa todas as possibilidades críticas. Um teatro que, em seus arranjos ‘estéticos-políticos’, compreende a arte como um projeto para transformar o ‘cistema’ (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, o 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).

Assistimos, então, a 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, estritamente figurativo e incapaz de rever criticamente os meios e lugares comuns que utilizam. Assim, um conjunto complexo de questões e tensões como raça, gênero e sexualidade é confrontado 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 isso.

A intersecção entre arte e política no teatro anfíbio afasta-se da ideia mais convencional de arte 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 et al, 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). Além disso, reduz 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. 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. Eles 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”¹⁰ (Victorio 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

¹⁰ 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.



“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 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” (Coletivo 28 De Maio, 2017, p. 193), 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). Isso se aproxima do que Danner (2020) pensou quando alcinhou 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.

4

Desse modo, o teatro anfíbio não é apenas um projeto político dentro da arte, que a usa como ferramenta. Antes, ele é político de outra maneira, para além do clima dos anos 60, quando tudo era político. Esse tipo de teatro 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. Ele não se interessa pelo imperativo político da prática e produção teatral, frequentemente limitada a exortações muito gerais e consensuais e a dispositivos simplistas de certas formas documentais contemporâneas, mas é inseparável de certa responsabilidade histórica.

O teatro anfíbio é um teatro que se define em oposição ao teatro burguês e, por consequência, à sociedade burguesa. Motivado por exigências, pela busca de uma ética *queer*¹¹ a partir da preocupação com as formas, os dispositivos e os efeitos solicitados são, em si, sua própria despolitização, um espaço que funciona “como uma política de subjetivação dissidente” (Preciado, 2018, p. 16). Nisso, o

¹¹ A ideia de uma ética *queer* foi melhor desenvolvida no texto “Masculinidade contemporânea: um desafio para toda a sociedade” (Thürler, 2022b). 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’.

sentido da beleza é inseparável de um certo sentido de humanidade ou, nas palavras de Peter Brook (2002, p. 52), “o ponto de encontro entre as grandes questões da humanidade – a vida e a morte – e a dimensão artesanal, extremamente prática”. Por isso, confronta a questão política através da estética que constrói, “é a própria estética que se torna política e contestadora”¹² (Arrigoni, 2017, p. 42), 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 deslocamento 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 *tournée* 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 artística, ou em sua somatória original entre Arte e Política (Thürler, 2014), o teatro anfíbio “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). Além disso, concorda com a definição da primeira pensada por Neveux, que política “é o que os indivíduos produzem para se libertarem da tirania da realidade”¹³ (Neveux, 2013, p. 6) 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).

Enquanto anfíbio, portanto, híbrido entre teatro e política, apropriando-nos

¹² c’est l’esthétique elle-même qui devient politique et contestataire. (Tradução nossa)

¹³ elle est ce que produisent les individus pour s’affranchir de la tyrannie de la réalité. (Tradução nossa)



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, sem data, s./p.).

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 e na estética teatral. Na esteira de 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 vista, outros imaginários que não os historicamente dominantes.

Entendendo que seja imperativo tomar parte na sua própria história, afinal, segundo Mnouchkine, citada por Féral, “se somos vítimas do nosso tempo, não devemos aceitá-lo, não na sua forma medíocre, cínica ou individualista”¹⁴ (Mnouchkine *apud* 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

¹⁴ 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. (Tradução nossa)



“sempre mostrar ao espectador o que ele não sabe ver e envergonhá-lo porque ele não quer ver” (Rancière, 2012, 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 sua razão –. Desse modo, sem o 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 univocais 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). Assim, vislumbra-se 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, 2009, 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.).

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.

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 a uma proliferação de espetáculos que, movidos pela preocupação prática de contribuir, à sua maneira, para o movimento contra cultural, denunciam 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, s./p.), aliás,



[...] 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, s./p.).

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.).

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 esse tipo de teatro encena uma dramaturgia monstruosa, que é “a antítese do ‘belo animal aristotélico” (Thürler, 2022c). Ele 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.

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.)¹⁵, porque essa política 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”

¹⁵ there is no “politics” by itself, politics without adjective.

(Baroque; Eanelli, 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, 2022a, 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.

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 desafiam a imaginação política estagnada e colocam 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). Em outras palavras, é um modo de fazer *queerness*, “um modo estruturante e educado de desejar que nos permite ver e sentir para além do atoleiro do presente”¹⁶ (Muñoz, 2009, p. 1), 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

¹⁶ a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present. (Tradução nossa)

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.

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 (Brook, 2002, p. 25). 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” (Thomas, 2015, 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.).

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” (Stoklos, 1987, s./p.).

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 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).

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, que 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. 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 torna 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 – não confia inteiramente no racionalismo como uma panaceia para compreender os significados artísticos. 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”¹⁷, teatro à procura do esplendor

¹⁷ 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



do artifício e não das 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, 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.

Referências

ACKERMAN, Marianne. *Robert Lepage's controversial Kanata opens in Paris as a rehearsal*. Fonte: Montreal Gazette: <https://l1nq.com/G0YyF>. 20 dez. 2018.

ARRIGONI, Mathilde. Théâtre contestataire, théâtre militant. Dans: M. Arrigoni, *Le théâtre contestataire*, Paris: Presses de Sciences Po, 2017, p. 41-74.

ARRIGONI, Mathilde. *Le théâtre contestataire*. Coll. Contester. Paris: Les Presses de Sciences Po, 2017.

BALME, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge University Press; 2008.

BAROQUE, Fray; EANELLI, Tegan (ed). *Bash Back! Ultraviolência queer*. antologia de ensaios. São Paulo, SP: crocodilo; n-1 edições, 2020.

BIPOC. (08 de jun. de 2020). *We See You, White American Theater*. Fonte: <https://www.weseeyouwat.com/>.

BLANCO, Sergio. *As flores do mal ou a celebração da violência*. Trad. Celso Curi: mimeo, 2018.

BOSI, A. *Entre a Literatura e a História*. São Paulo: Editora 34, 2021.

BOTTICI, Chiara. *Imaginal Politics: Images. Beyond. Imagination and the Imaginary*. New York: Columbia University Press. 2014.

território 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.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BROOK, Peter. Em busca de uma fome. *Cadernos de Teatro*, n. 20, dez.1962, p. 49.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

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%20intimos&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, vina di. *Corposições: cartografia das bicha*. Belo Horizonte, 2023.

CASTELLANO, Carlos Garrido; RAPOSO, Paulo. *Textos para uma História da Arte socialmente comprometida*. Lisboa: Documenta, 2019.

COLETIVO 28 DE MAIO. *Vazantes*. volume 01, n. 01, 2017.

COPEAU, Jacques. A educação do ator. *Cadernos de teatro*, n. 13, 1960, p.12-14.

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.

FÉRAL, Josette. Tout Théâtre est politique. *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*. Paris: Editions Théâtrales, 1998, p. 245-263.

FÉRAL, Josette. Que peut (ou veut) la théorie du théâtre? La théorie comme traduction. L'Annuaire théâtral. *Revue québécoise d'études théâtrales*, n. 29, printemps, 2001

VICTORIO FILHO, Aldo; 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.



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.

HAN, Byung-Chul. *Do desaparecimento dos rituais*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2020.

HOISEL, E. *Escritores anfíbios: ficções críticas*. Fonte: SP Review: <http://saopauloreview.com.br/escritores-anfibios-ficcoes-criticas/>. Sem data.

JEUDY, Henri-Pierre. *Les usages sociaux de l'art*. *Revue française de sociologie*, 2000 p. 566-568.

KIM, Bérénice Hamidi. *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007*. Archéologie et avatars d'une notion ideológica, esthetique et institutionnelle plurielle. Français: Sciences de l'Homme et Société. Université Lumière - Lyon II, 2007.

LE BRUN, Annie. L'art contemporain, c'est l'enlaidissement du monde! *Figarovox/Entretien*. Disponível em <https://acesse.dev/RVeEL>. Acesso em: 02 maio 2024.

LIMONGI, Joana Alice P. *Nietzsche no processo de criação do curta metragem A descoberta do mel*. 2009. Disponível em: <https://encr.pw/1Aif4>. Acesso em: 02 maio 2024.

LONGONI, Ana. Tres coyunturas del activismo artístico. *Voces en el fénix*, n. 1, jun. 2010.

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.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. *Estudos Feministas*, 2001. p. 541-553.

MIGNOLO, Walter D. Activism, Trajectory, and Key Concepts. *Critical Legal Thinking*, 23 jan. 2017. Disponível em: <https://l1nq.com/xpGJF>. Acesso em: 9 ago. 2022.

MUÑOZ, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009.

NEVEUX, Olivier. *Politiques du spectateur*. les enjeux du théâtre politique aujourd'hui. Paris: La Découverte, Cahiers libres, 2013.



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.

PELLETIER, Pol. *La Robe blanche*. Montréal (Québec): Herbes Rouges, 2015.

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, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti . São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RATTO, Gianni. Necessidade de comunicar. *Cadernos de teatro*, n. 12, 1959, p. 3-4.

SANCHES, João Alberto Lima. *Dramaturgias de Desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, 2016.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

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://l1nq.com/fWeaM>. Acesso em 07 fev. 2023.

STOKLOS, Denise. *EU denisestoklos meu teatro por mim mesma* (Fundamentos do Teatro Essencial) Estado do Paraná Curitiba, 06 mai. 1987.

THOMAS, Gerald. Prefácio. In: BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Rio de Janeiro: Apicuri. 2015, p. 10-15.

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, 2014, p. 26-31.

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. Broadway e Brook: uma encenação exusíaca de Julieta e Romeu. *Programa de teatro*. Salvador, Bahia, Brasil: ATeliê voadOR. maio-jun. de 2022a.



THÜRLER, Djalma. *Entrevistado Djalma Thürler*. Masculinidade contemporânea: um desafio para toda a sociedade. In: Alcidesio Oliveira da Silva JR; Maria Eulina Pessoa de Carvalho. (Org.). *Eles por eles: pesquisas sobre masculinidades no Brasil*. 1ed. Curitiba: CRV, 2022b, v. 1, p. 41-49.

THÜRLER, Djalma. *Dramaturgia monstruosa: teatro contemporâneo e outras políticas de subjetivação*. Salvador: Projeto de Pesquisa Sênior, CNPQ, 2022c.

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) – Universidade Federal da Bahia, 2015.

ZANON, Camila Aline. *Ondem vivem os monstros: criaturas prodigiosas na poesia e na poesia de Homero*. São Paulo: Humanitas, 2018.

Recebido em: 02/05/2024

Aprovado em: 16/06/2024