Os aprisionamentos culturais sem grades e os enfretamentos de corpos livres

Cultural apprisisations without grades and free body crafts

Djalma Thürler[1]
Paulo César García[2]

RESUMO: Consideramos tratar do Teatro de Grupo como tendência inovadora das artes cênicas por assumir papel significativo para pensar a emergência de cenas político-culturais pela experiência estética, com produções variadas, potentes, criativas e provocadorascom fortíssimo apelo das dissidências sexuais e de gêneros. Este texto se fundamenta por trazer à tona esta experiência denominada de "(tecno)cena" com a qual a Companhia Ateliê Voador de Teatro marca presença, ao apresentar outras subjetividades entrelaçadas ao espaço da misoginia, do sexismo e do racismo, denunciando o imobilismo, os inúmeros preconceitos enraizados no âmago de nossas práticas cotidianas e banais. A questão de revisitar a leitura dramática da Companhia em *O diário de Genet,* do dramaturgo Djalma Thürler, é perceber como a leitura apresenta uma estratégia crítica e poética pelas facetas dos referenciais de sujeitos, implicando uma "dramatização de si". A análise convida posicionar com Foucault (2003), Butler (2003), Rolnik (2008), Doubrovsky (1988), Barthes (2008) a"tecnologia política do corpo", a arte-corpo híbrida em seus lugares de enunciação.

Palavras-chave: Subjetividades. Dramaturgia. Dissidência de gênero e sexualidades. Crítica cultural.

Enfrentamentos iniciais

À guisa de introdução, precisamos localizar o leitor. Estamos falando aqui de uma importante Companhia de Teatro do Nordeste do Brasil e, para tanto, recorremos ao pesquisador André Carreira (2009), para quem o teatro de grupo seria uma força fundamental que contribui para a definição do teatro brasileiro para além das fronteiras do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Dessa forma, a referência ao teatro de grupo, suas formas de organização e suas variações, sugerem agrupamentos de artistas, técnicos e pesquisadores que processam

[1]Professor Adjunto do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (UFBA). É doutor em Letras/Literatura Brasileira e Teatro (UFF). E-mail: djalmathurler@uol.com.br
[2] Professor Titular do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). É doutor em Teoria Literária (UFSC). E-mail: p.garcia@terra.com.br

Revista Língua & Literatura, v. 35, n. 20, p. 17-30, jan./jun. 2018.
Recebido em: 20 jun.. 2017
Aprovado em: 4 nov. 2017

um modelo alternativo de produção teatral, pautado em trabalhos continuados, com gestão autônoma e sustentável, pesquisa de linguagem, investigação do exercício atorial e outros caminhos de resistência às dinâmicas hegemônicas, inversos a produções relacionadas ao mercado do entretenimento. Nesse contexto, pensar o Teatro de Grupo é pensar no impacto causado na consolidação de modelos de trabalho coletivo, na resistência à pulverização dos vínculos interpessoais e às ferozes dinâmicas de mercantilização que fazem de tudo um produto de compra-venda, enfim, uma exceção à regra da mercantilização da Cultura.

Pensando assim e comparado às últimas tendências do teatro brasileiro formados a partir dos anos 90 do século XX, a ATeliê voadOR Companhia de Teatro, fundada em 2003, invariavelmente representa essa vertente importante do teatro nacional, a do surgimento de grupos teatrais específicos que unem teoria poética, prática teatral e contexto sócio histórico, originando, assim, um produtivo experimento cênico com novas formas para além da lógica vigente, a lógica do individualismo, do artista autocentrado.

Essa introdução autoriza-nos a dizer que o Teatro de Grupo é um movimento fundamental para o teatro brasileiro contemporâneo e representa uma tendência das mais significativas na construção de novos discursos cênicos no país porque assume um importante lugar no "pensamento" das artes cênicas.

Feita a introdução, podemos dizer que a ATeliê voadOR[3], antenada com o que vem acontecendo na cena teatral brasileira e ibero-americana, percebeu nos últimos dez anos a emergência na cena político-cultural de uma determinada experiência estética, com produções variadas, potentes, criativas e provocadoras com fortíssimo apelo das dissidências sexuais e de gêneros. Essas experiências, denominadas "(tecno)cena", têm sido estratégias potentes para produzir outras subjetividades capazes de atacar, por um lado, a misoginia, o sexismo e o racismo e, por outro, denunciar a estupidificação, o imobilismo e os inúmeros preconceitos enraizados no âmago de nossas práticas cotidianas, banais.

O conceito de (tecno)cena aquié pensado enquanto produção poÉtica e estÉtica usada para abrir espaços e fendas para os "corpos trágicos", pensados por Thürler como

> o corpo abjeto, aquele que não encontra inteligibilidade no seio de uma cultura heteronormativa, racista, capacitista, que visa a subalternizar os sujeitos que resistem às suas redes de influência, mas que, d'alguma forma, tem papel importante na denúncia à ideologia colonialista responsável por grande parte da dor e da degradação humana (THÜRLER. 2016, p. 03).

[3]Para conhecer a produção do grupo de teatro, consulte o site da AteliêvoadOR: (http://www.atelievoadorteatro.com.br/)

Ainda segundo o autor, o "corpo trágico" é um conceito extraído da fotografia no século XIX, quando John Pultz e Anne de Mondenard (2009)se perguntavam por que certos corpos lhes obrigavam a olhar para o que não queriam ver. Essa pergunta mirava o corpo trágico, fruto da pobreza, da violência, da exclusão, da loucura, da droga, da angústia e da morte, mas hoje, a ideia de "corpo trágico" é mais ampla eseu campo de representação

> ganha potência política, na medida em que os corpos passam a ser entendidos e reconhecidos como "campos de batalha", como palco de descontinuidades e de conflitos, excelente instrumento para se pensar situação do indivíduo na sociedade contemporânea. O corpo é um lugar de disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas, um corpo a enfrentar discursos de ódio, cujos propósitos residem, em grande medida, na desqualificação do sujeito, na injúria à sua subjetividade, no insulto que desassujeita (THÜRLER, 2016, p. 03).

A atualização de Thürler, a que nos interessa aqui, diz respeito às subjetividades daquelxs[4] que ousam se insurgir contra os regimes de assujeitamento, de minoração de si e se constitui como uma identidade de resistência, que pulsa dos*losers* da sociedade, das margens – espaço possível para transgressões e errâncias. A (tecno)cena, portanto, está profundamente relacionada com os processos de subjetivação de um grupo social e específico, comprometido com a (re)contação de histórias sobre seus desejos,suas subjetividades, com a subversão e com o questionamento das normas de inteligibilidade – uma carta branca à potência.

Assim, a (tecno)cena é compreendida como tecnologia cultural[5], capaz de criar, agenciar e produzir desejos,devires e *possíveis* (ROLNIK, 2008, p. 26) através da ação artística. Como uma tecnologia social de agenciamento maquínico de guerra dos processos de subjetivação, a (tecno)cena contemporânea de *corpos vibráteis*(ROLNIK, Suely, 2006) existe na reinvenção ordinária do cotidiano, e por que não dizer, na desconstrução da civilização colonialista e da *moralina cristã*[6] da História Oficial e situam o corpo como um lugar da luta política, capaz de ressignificar as relações sociais nas quais estava imerso, fundar sociabilidades, resistir aos regimes regulatórios de gênero e sexualidade, mas também de raça/etnia com o potencial de erigir um corpo-voz-sujeito-de-si-mesmo ou, como sugere o

[4]A palavra grafada com a letra **x**remete às rupturas de identificações de gêneros, evitando regras generalizadas que marcam privilégios de termos flexionados no masculino e de formas primárias do binário.

[5]Tecnologias culturais referem-se às práticas das mais variadas culturas, aqui, entendidas técnicas e processos para produzir novos significados, criar novos modos de vida e devires sujeitos.

[6] O termo "moralina" (Moralin) designa a suposta "substância" da moral, e é uma das tantas contribuições zombeteiras de Nietzsche ao idioma alemão.

antropólogo Miguel Vale de Almeida, o corpo-objeto que é também sujeito, o reflexo paradoxal entre natureza e cultura, entre indivíduo e sociedade, entre autonomia e regulação que, em suas errâncias corporais, ao deslizarem sobre a cidade, subvertem as leis, geram metamorfoses inesperadas e deslocamentos de alguns marcos simbólicos importantes.

Portanto, como uma economia cênica do desejo e de criação de territórios existenciais, a (tecno)cena é, antes de qualquer coisa, a arte cênica contemporânea anfíbia (THÜRLER, 2014), um ato político criador de linhas de fuga/ fratura/ fissura (máquina de guerra menor) diante dos aparelhos de dominação e às soberanias hierárquicas. Assim, quanto à Política Cultural, ela é entendida como toda e qualquer prática artística ou iniciativa de criação, organização e instâncias de governança, enfim, modos de agenciamento que

> colocam em crise o modo de subjetivação dominante, arrastando junto com seu desmoronamento toda a estrutura da família vitoriana em seu apogeu hollywoodiano, esteio do regime que, naquele momento, começa então a perder a hegemonia. Cria-se uma "subjetividade flexível", acompanhada de uma radical experimentação de modos de existência e de criação cultural para implodir no coração do desejo, o modo de vida "burguês", sua política identitária, sua cultura e, evidentemente, sua política de relação com a alteridade (ROLNIK, 2008,p. 30-31).

A (tecno)cena, processo artístico híbrido entre arte, política e estética, foca as novas políticas de subjetivação e tratam das constituições dos sujeitos cambiantes e fragmentados da pós-modernidade, da capturadas "vidas minúsculas" (MICHON, 2014) 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" (FOUCAULT, 2003, p. 203-204),cuja principal estratégia está pautada nos processos criativos que remetem a potências do devir e às heterotopias.

Dramaturgia de si: corpos (im)possíveis

Temos aprendido que o mundo é uma ficção. Talvez com Katryn Woodward (2009),que nos alertou que as identidades sociais podem ser definidas como um conjunto de representações que os indivíduos atribuem a si mesmos a fim de comunicar aos demais a quais estratos sociais supostamente pertencem. Em outras palavras, que as identidades sociais podem ser compreendidas como os discursos produzidos por um indivíduo sobre si mesmo, ou sobre o seu grupo, a partir de um conjunto determinado de referências culturais, que servem para orientar a forma como os "outros" podem, ou devem interagir com ele. Ou seja,

sonha o rei que é rei, e segue com esse engano mandando, resolvendo e governando, como pensou Calderón de la Barca.

E foi assim, criando movências entre a Teoria, a Arte e a Política que esse texto foi escrito. O que nos interessa falar aqui é sobre o espetáculo teatral *O diário de Genet*[7], não apenas sua *mise-se-scène*, mas sua evidente aderência aos movimentos políticos das décadas de 60 e 70, sejam aos movimentos feministas, gueis[8] e de lésbicas, sejam aos legados políticos do Teatro de Arena e do Oficina, capitaneados, respectivamente, por Boal e Zé Celso. Com eles – a partir deles – percebemos a chance de contribuir para o enfrentamento social e, de forma pontual, enfatizar através do teatro, a masculinidade como uma construção identitária e herança colonial das mais perversas.

Se acreditamos que a masculinidade é uma construção social, isso significa reconhecê-la como conhecimento, e como todo conhecimento, é erigido no tempo, com certas hipóteses, contingências e interesses. É um registro tecido cotidianamente entre posições dissonantes. Portanto, o problema da masculinidade está, sim, posto nos corpos, mas, também e, sobretudo, está nas contingências históricas que produziram as qualidades que reconhecemos como masculinas.

Outro aspecto relevante que nos é muito caro está na crítica da Teoria Queer à política baseada em conceitos identitários que concebe a identidade como uma construção social. A crítica *queer* enfatiza a possibilidade do trânsito livre entre as fronteiras da identidade, a possibilidade de cruzamentos dessas fronteiras. Ela quer ir além da hipótese da construção social da identidade. Isto é, quer ressaltar o fato de que a significação da identidade de gênero e sexual não ficam contidas pelos processos discursivos que buscam fixá-las.

---

[7]A dramaturgia *O diário de Genet* estreou em 2013 na Mostra Oficial de Festival de Curitiba. A peça não trata de uma montagem clássica com o teor de interpretação entre dois personagens registrados por falas com histórias lineares e nem se trata de um veio introspectivo. O diário mergulha no campo intertextual em que os recortes da obra de Jean Genet se configuram e são balizados pela ótica de discursos da contemporaneidade. São registros apresentados por intérpretes, na composição de dois atores, Duda Woyda e Rafael Medrado, que representam no espaço do palco a formação de sujeitos criada em torno da cultura de gêneros e posição heteronormativa, com todos os rompimentos e improvisos das subjetividades encenadas e que causam o veio dialógico com a obra de Genet, permitindo interpelar as identidades, os corpos, as sexualidades, a liberdade. *O diário de Genet*, criado pelo autor e diretor da montagem textual Djalma Thürler, cabe no exercício de linguagens que revisita o poder crítico aos saberes coloniais. Para não dizer de um teatro mimetizado, fixado em conteúdos historicistas, o texto com o qual exercito a busca dessas linguagens sinaliza para um teatro abjeto, quero dizer, com encenações e, sobretudo, com gestos e palavras que buscam fugir da previsibilidade e encontrar a noção lúcida de subverter ordenas e normas que afrontam o poder-dizer, o poder-ser sujeitos de sexualidades livres das amarras e das sociabilidades tacanhas. É o teatro de estilização de vidas.

[8]Referindo a uma estética da (tecno)cena como possível diante de subjetividades flexíveis, utilizamos a palavra gueis, porque ela nos fala dentro do contexto social e político brasileiro.

Numa entrevista à revista TPM, Laerte diz que é "uma mulher em experiência" (LAERTE, 2012) e essa noção é importante a esse projeto porque o que nos interessa, quando falamos de gêneros, e apoiados em autoras como Preciado e Butler, é exatamente marcar que somos todos, homens e mulheres em experiência.

A partir desse entendimento, a figura da masculinidade hegemônica, performatizada na figura do provedor, chefe de família, heterossexual, forte e que não expressa suas emoções, na contemporaneidade, se contrasta com outromodelo, ou um não-modelo, um homem moderno, aberto, *permeável*(THÜRLER, 2011) e disposto a experienciar novas formas de vivenciar sua masculinidade.

Nessa perspectiva, nesse *deslizamento constante*, junto com Canclini (2012), interessa-nos investigar nas encenações da ATeliê VoadOR Companhia de Teatro, em seus 15 anos,seu desejo de estimular posturas e recepções em torno da forma como as subjetividades[9] e os corpos encenados procuram as re(x)istências frente aos desconfortos contínuos do social.O que pode o corpo na encenação da ATeliê? Um aspecto primordial da representação das montagens é incorporar críticas culturais em sintonia com as dissidências sexuais, aos gêneros e às móveis posições para sujeitos que não se enquadram aos padrões atávicos da heteronormatividade.

Nesse sentido, chama atenção a "Trilogia sobre o cárcere", na qual a criação de três espetáculos causa impactos no modo como vozes ecoam "regimes de verdade" (FOUCAULT, 1988), rodeados de ações políticas referentes aos paradigmas culturais sobre afirmação de identidade, igualdade, subalternização, homofobia, transfobia, corpos abjetos. A referência à coleção de "eus" na trilogia "O melhor do homem" (2010), "Salmo 91" (2011) e O diário de Genet (2013) colocam em foco a visão descolonial, cuja inquietação se oferece constante diante de códigos nutridos pela movência da diferença. Parece assim que a pessoa que lê o texto *Diário de um ladrão*(2005) e assiste ao espetáculo *O diário de Genet* se envolve e é afetado nas ondas do desequilíbrio do sistema cultural, do normatizado. Tudo acontece como uma provocação em "repovoar o mundo com uma série de manifestações que desapareceram da visibilidade", como diz Rancière (2005, p.45). Assim corresponde o exercício de leituras dramáticas apresentadas pela ATeliê pelas quais exercita pôr em ação os espectros dos saberes

[9]Para o sentido de subjetividade, recorro a Suely Rolnik quando aborda um certo modo de ser, pensar, agir, amar, na potencialidade de perfis cujo olhar "vibrátil" faz com que o "olho seja tocado pela força do que vê. Sem muita dificuldade, logo notamos que a densidade desta pele é ilusória e efêmero é o perfil que ela envolve e delineia. A pele é um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade: meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc". (ROLNIK, 1997, p. 25-26)

coloniais de gênero e os seus silêncios existentes. Se pensar a crise do sujeito na forma em que o ato de si produz vozes que recaem sobre a atitude que dramatiza a crise – quer dizer, bem ao estilo foucaultiano – numa atitude de colocar o sujeito não como vítima dos atos de si, e sim como ato produtor de efeito crítico e de saber (SOUZA, 2015), significa perceber a subjetividade na esfera de poder representada pelo encarceramento de si, cartografando os sujeitos de modo a falarem. Quer dizer, se há sujeito em crise nas montagens da ATeliê, ele se ex-põe pelas forças discursivas em ação, como estratégia de reconstruir a si, reinventar a si, porque não se trata de sair da crise, mas de alcançá-la de modo crítico e paródico, poético.

Tal discurso, qual crítica? Revisitamos uma leitura dramática que revela o lado malandro e irredutível da literatura de Jean Genet, dando vida à história, enviesando o estado de vida, de arte como política. Onde a dramaturgia de sise mostra na ATeliê voadORCompanhia de Teatro? Para uma crítica que beira linhas-de-fuga, as considerações para o dispositivo de poder em *O diário de Genet* exercitam pensar o registro de fragmentos de si se refazendo na dissimetria do corpo, da "não coincidência entre *autos* e *bios* entendido como experiência vivida" (GIORGI, 2016, p.37).

Tratar o diário como uma autoanálise significa operá-lo para um modo de falar de si, emergindo dramas e visões éticas com as quais encenam formas de vida. Dos biografemas[10]da escrita de Genet, a encenação de dois personagens-atores[11], Duda Woyda e Rafael Medrado, pode ser interpelada de modo a promover lugares de fala sobre subjetividades cartografadas por injúrias, conceitos, abjeções em diversos campos de sentidos que dialogam com os gêneros e as sexualidades.

Significa que o biografema operado no diário pode ser compreendido como "um fragmento que ilumina detalhes, prenhes de um "infra-saber" [...] texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, "pontes metafóricas entre realidade e ficção". (MUCCI, 2007, p. 31). Mas, o "prazer de uma leitura", ou de uma encenação textual,

[10]As escritas mais politizadas compõem o traçado de "relatos biografados segundo as linhas de intensidade múltipla" (DOSSE, 2015, p.297). Em pequenos detalhes, incitam a pensar o sujeito da escrita nas verdades que as encenam da experiência de si, dos contextos culturais marcados, saberes descolonizados. Nesse sentido, os biografemas, tal como chamado por Barthes e atestado por Dosse, dá vida ao sujeito disperso, aos pedaços, esboroado. (DOSSE, 2015, p.306). Evocar a arte da memória é um ato de deslize e toca a singularidade de desejos e de corpos escritos.

[11]Proponho pensar personagem-ator no artifício do duplo, porque ensaiam a performance de si, "deixa ver o caráter teatralizado da construção da imagem do autor, conforme Kingler (2012, p.50). Assim vistos não estariam aí envolvidos na plenitude do ato de criação e nem se debruçariam sobre os sujeitos plenos, originários com obras que desmascariam, de que nos refletem ao mesmo tempo, tanto em "textos ficcionais quanto a atuação (vida pública) do autor" que "são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instância de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente." (KINGLER, 2012, p.50).

"garante-lhe a verdade" (BARTHES, 2008, p. 17), por não se tratar de causar a ausência do que não se diz, e sim reescrever-se na vacância, analisar o outro lado entrecortado, no interstício do outro significante.

Se o ato de dispersar o discurso moral ocorre na movência de si, ao desfazer-se de corpos naturalizados nas flexões verbais e imagéticas, as biografias autobiográficas geradas nas encenações do texto d'*O diário de Genet*, com as marcas, traços, singularidades das personagens apresentam semelhanças e dessemelhanças com o que e como enunciam.

Das palavras de Genet para sua encenação, nada se dispensa da biografia do escritor, usa-a, desmembra-a, desgasta-a, dissemina outro diário, barrando o arbitrário com a produção de saberes locais, ao teatralizar sujeitos diversos em seus gêneros. O diário representa não somente assunção de vozes, como a posição de desconstruir princípios instituídos para a pessoa, próximo a imagem do "autorretrato"[12]. Queremos dizer, o poder de o diário estar em um "héterorretrato que ele vem do lugar do outro" (DOUBROVSKY apud KLINGER, 2012, p. 47). Melhor, a biografia e ficção ocupam dois polos de uma oposição e os desvelam, à (des)medida que as tomam, tornando possível subjetividades que se disseminam na dramaturgia para construir um plano de encenação, criando "uma *ficção de si*" (KLINGER, 2012, p.47).

Entendemos que a ficção de si, de acordo com Klinger, se propõe a desfazer sujeitos no processo de criar para si próprios seus héterorretratos. Para o diário, eles se tornam abjetos e é pela linha-de-fuga, justamente por não compactuar da natureza de corpos biológicos e inscritos por parâmetros sociais heteronormativos em relações interindividuais demarcadas, que são focados com a dessemelhança, com a forma de vida masculinizada e heterossexista. É por onde desliza a linha de ação e a intransitividade para estar-sujeito: "A: Eu perco as palavras e dói perdê-las. B: O que escrevi? O que falei? " (THÜRLER, 2013, p.49).

Disparatados no gesto de si, na reinvenção dos ditos e dos interditos, o pensamento-devir empreende/acena/encenapor notas, escritas, fragmentos de corpos, daqueles que/como nos afetamatados a um *bio-corpos* em busca de ser des-formador.A leitura em *O diário de Genet*desarticula ordens da natureza e vivencia as experiências das vozes que tocam, ecoam, criam espaços de diferenças. Pensar o biografema e a autoficcionalidade como leitura crítica para interferir nas enunciações reais, pois ator, autor, testemunhos acontecem em performances. Ou seja, as histórias de si produzem verdades e buscam se distanciar delas pelas ordens de discursos ao entender que "se a verdade de um sujeito é a ficção que

[12]Ver o sentido de Héterorretrato, de acordo com a posição de Doubrovsky, como autorretrato heterogêneo, provindo de outras formas instáveis para a subjetividade.

rigorosamente dele se constrói, a verdade da ficção é fictícia" (DOUBROVSKY, 1988, p.78). A verdade do texto da dramaturgia se constrói no héterorretrato, porém, reside justamente na instância da ficção, do outro lado da criação de si mesmo.

É assim que a ação de perturbar as identidades no diálogo entre as personagens-atores do diário se coloca nas facetas das experiências e dos referenciais de sujeitos, implicando uma "dramatização de si" (KLINGER, 2012, p.49), buscando perceber aí, nas encenações, ao mesmo tempo reais e fictícias, a pessoa e as personagens, a dramatização suposta na "construção simultânea de ambos, autor e narrador", bem como considerar a autoficção "como uma forma de *performance*" (KLINGER, 2012, p.49). Por isso, as diluições de limites são recorrentes nas frequências de uma atualidade que permitem ultrapassar vidas em conformidade.

A ATeliê voadOR_Companhia de Teatro cria, desse modo, uma consciência convergente de vidas por aglutinações, entre arte e política, vozes e corpos em estado dissidente com as sexualidades e gêneros.É por onde instaura o espaço teatral para perturbar as vozes subalternas e com as quais há frequência de falas que se querem atingir. As produções da Companhia se ligam no universo da medida e da desmedida dos registros de corpos em travessia, com sujeitos ancorados na desconformidade e no intercruzamento de fronteiras. Assim, a autobiografia em *O diário de Genet*se subjetiva,se reinventa com *Diário do ladrão* e revisita referências, afetos, desejos que entram nos discursos de outrem, daqueles e daquelas pessoas que ocupam outros traços, discursos, testemunhos.

Na perspectiva de encarar a arte dramática politizada, a performance de subjetividades por intermédio do autorreconhecimento pode traduzir a renúncia de si frente aos acontecimentos que são direcionados a tragar existências regularizadas.A dramaturgia de siem *O diário de Genet* revoluciona por um pensar suportado, atravessado de nós, tornando uma outra língua que valha a ação política no gesto de encenar emergentes corpos e acenos para oxs gênerxs. Mas, cremos ser não somente isso que o faz como arte expressiva nas encenações dramáticas de atores, pois, exprimindo uma arte pincelada, condensada, condenando o modelo, o valor da essência única de viver, de ser o inviável para o convívio social, são enunciados não para oxs tolerantes, e sim como via de protestos e de linhagem combativa.

O que torna a hora acontecer na dramaturgia é de ver a si no ato de revolução da linguagem e que se comunica com seus predecessores.Ativar a escrita de Jean Genet para reposicioná-la pela língua do crime, pelas fendas e fissuras com a alteridade: "Eu sou a angústia dos delinquentes por falta de amor. A minha ternura pelos marginais... B: … Pelos

criminosos...A: É a história que venho contar a vocês... B: É meu amor e minha maldição! ” (THÜRLER, 2013, p. 49)

Com a obra do escritor Genet, o doador de traços de si, a dramaturgia se oferece no entre-lugar de fala do outro, diversificando poderes de fala. Da escrita-devir de Genet, inscrita na instância pós-colonial, a arte dramática excede, neobarroquizando a gramática do outro. Falar em dramaturgia de si em *O diário de Genet* é circunstanciar linguagens que, por se politizar, por se deslocar, se reinscrever em contextos sociais e históricos, parodia corpos com discursos híbridos:

> Nessa peça a gente avança na ideia de prisão, na ideia do presídio como algo concreto e restrita aos sujeitos subalternos. Quando a gente fez isso, foi incrível, porque começou a aparecer um sujeito que não estava mais entre as grades. O homem livre! Os aprisionamentos culturais sem grades. Daí começamos a pensar sobre as castrações sociais, sobre centro e margem, sobre inteligibilidade de gênero, saca, aquela linha contínua e programada: se você nasceu com pica, vai ser do gênero masculino e, portanto, concentrar seu desejo sexual para alguém do sexo oposto. A: E se alguma coisa der errado nessa linearidade, fudeu! B: Essa relação cultural que empodera uns e humilha outros. A: Uma relação binária de poder. (THÜRLER, 2013, p. 49-50)

Sem grades, consideração final

Os testemunhos de si encenados em *O diário de Genet* se apropriam dos aprisionamentos culturais do arquivo morto da história para uma hipótese repressiva (FOUCAULT, 1979), de modo a possibilitar o restauro e sobrevir da emersão do arquivo o lado mais crítico e vivo que se lê/vê das ações do personagem-ator, quando criam paródias para a inteligibilidade de gênerxs, e com qual verdade se/nos fala. O espaço ético e trans-cênico se figura com o “caráter narrativo da vida, que introduz uma radical instabilidade: uma história, ou um relato autobiográfico”, que “nunca poderá ser completamente conclusiva, por mais testemunho que seja seu caráter de verdade” (ARFUCH, 2010, p.186). Nada além da manifestação de si que pela fruição de identidades com o tensionamento entre *o mesmo e o outro* que atravessa a experiência vivencial, como reflete Arfuch (2010).

O autorreconhecimento que se revela ganha interesse precisamente com a desconstrução de um olhar cativo, excitante, desejoso, pois aleitura dramática permite reler os acenos contemporâneos em busca de posições dialógicas recorrentes para entender os “aprisionamentos sem grades”, com o desmonte para representar a si diante da exposição flutuante de subjetividades.

Por isso, *O diário de Genet* reinscreve muitos de nós na funcionalidade do arquivo do personagem-ator que, em performance, incorpora o gesto ficcional de si. A construção dramática e contingente de sentido de gênero (BUTLER, 2003) tratada pela leitura dramática tem, em mente, seus biografemas: a essência interior de um sujeito, o peso da identidade fundada na ilusão, a afirmação dos princípios de regulação da sexualidade, a marca imposta da heterossexualidade compulsória, a dissimulação das convenções, a performance enunciada para o suporte cultual de uma unicidade construída. Enfim, a dramatização de si é a encenação de performances que se eleva ao potencial de reenvio incessante de quadros narrativos que procura fugir do encarceramento e habitar o poder autocrítico frente às convenções e aos frutos estranhos, apresentado por códigos, fotografias, escritas do diário, vozes do escritor Genet, críticas culturais, teorias contemporâneas, poesia, literatura, música e demais outras variantes discursivas.

Os corpos encenados no espaço do cárcere em *O diário de Genet* constituem a nudez de estarem abjetos, estampados nos dispositivos de poder e que sobressaem com alta dose de violência aos regimes soberanos de ditar disciplinas, ou daqueles discursos que reproduzem e se repetem na esteira do estabelecido. Assim o potencial político se alastra no espaço e no tempo, pois ler o diário na problematização de cenas que se tornam possíveis é atestar a diferença ou, historicamente, atestável o instante em que faz da subjetividade mesmo um problema. Todas as vozes no palco se/nos dramatizam, expõem-nos com o gesto de enunciar as muitas e muitos que se des-locam nos papeis encenados e se formam na inserção de vidas possíveis. O universo da leitura dramática de Djalma Thürler repercuti à mercê de um reposicionamento crítico da criação estética, ao revisitar a subjetividade do outro, a fala do outro, especulando os horizontes dos enunciados que afetam e colocam à mostra pessoas que interagem com os tempos visíveis. É preciso encenar para não dormir. É preciso escrever para se dizer.

Leríamos o prefácio do diário como registro legítimo, como escritas que formam um estilo e que se pautam em bio-grafias desnaturalizadas. Do cenário de existências abjetas, todxs aquelxs se notam no testemunho de si, em breves notícias, belas histórias, imagens de vida no arquivo do poder. Sujeito que fala, nos fala em seu estar-sujeito do discurso. (FOUCAULT, 2001).O diário de Genet se enuncia com a sociedade de controle,com a potencialização de vidas, podendo ser visualizado com implantadas frentes de uma série de regras disciplinares, dentro do que Foucault (2003) chama: “tecnologia política do corpo”, melhor, a arte-corpo híbrida. Desse jeito, o diário se constrói numa espécie de refazendas de falas que emergem em atuações dissidentes, se traça ao lado das marcas de si, do sujeito de

discurso se dobrando ao outro nos instantes tempos híbridos que se instauram nas heterotopias e se circunscrevem de modo expressivo nas imagens, sons, ecos polifônicos. Restaurar do "real" existências binárias e normatizadas, desarquivar todxs para desfazer os lugares de gênerxs diante dos paradigmas e de classificações. Assim encenado, o diário ocupa o lugar fora-de-ordem.

Se *O diário de Genet* tem uma gênese, como reflete Foucault (2003), o dramaturgo de *O outro lado de todas as coisas* produz, em *mise-en-scène,* obras que se recompõem com histórias de outros escritores, põem vozes para desatar e sermos atingidxspor um modo de se/nos politizar. Autor, leitor, espectador, personagem e ator acenam assim para a ideia de um espaço heterotópico em que a subjetividade é visada para se libertar dos assujeitamentos, chegando aos meios discursivos para enunciar vidas.

ABSTRACT: We consider the Group Theater to be an innovative tendency of the performing arts to assume a significant role in thinking about the emergence of political-cultural scenes through aesthetic experience, with varied, powerful, creative and provocative productions with a strong appeal of sexual and gender dissent. This text is based on bringing to the forefront this experience called "(techno) scene" that the Ateliê Voador de Teatro Company is present, presenting other subjectivities intertwined in the space of misogyny, sexism and racism, denouncing immobility, innumerable Prejudices rooted in the core of our daily and banal practices. The question of revisiting the Company's dramatic reading in The Genet diary of the playwright Djalma Thürler is to understand how reading presents a critical and poetic strategy by the facets of subject referents implying a "dramatization of self." The analysis calls for positioning with Foucault (2003), Butler (2003), Rolnik (2008), Doubrovsky (1988), Barthes (2008) the "political technology of the body", hybrid art-body in its places of enunciation.

Keywords: Subjectivity.Dramaturgy.Gender and sexuality dissent.Cultural criticism.

Referências

ALMEIDA, Miguel Vale de. O manifesto do corpo. **Revista Manifesto,** 5: p. 17-35, 2004.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**. Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2010.

BARTHES, Barthes. **Sade, Fourier, Loyola.** São Paulo, Martins Fontes, 2008.

BUTLER, Judith. **O problema do gênero:** feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **A vida é sonho**. Trad. Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2009.

CARREIRA, André. **Teatro da vertigem:** processos contemporâneos. São Paulo: Áqis, 2009.

DOUBROVSKY, Serge.*Autobiographie Nérité /Psychanalyse* dans *Autobiographiques: de Corneille à Sartre,* coll. **Perspectives critiques** Paris: PUF, 1988, pp. 61-79.

FERNANDES, S. **Grupos teatrais, anos 70**. Campinas. Unicamp: 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. Prefácio à transgressão. In: **Ditos e escritos III Estética***:* literatura e pintura, música e cinema .Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. A vida dos homens infames. In: **Ditos e escritos IV Estratégia, poder-saber.** Organização, seleção de textos e revisão técnica de Manoel Barros da Motta; tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

GARCÍA, Nestor Canclini. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2003.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns:** animalidade, literatura, biopolítica. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GENET, Jean. **Diário de um ladrão.** Apresentação de Ruth Escobar. Introdução de Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.

LAERTE. Entrevista à Revista TPM. http://revistatrip.uol.com.br/homenageados/2012/laerte. Acessado em 28 de agosto de 2017.

MICHON, Pierre. **Vidas minúsculas.** São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

MOSTAÇO, E. **Teatro e Política:** Arena, Oficina e Opinião. SP. Proposta: 1982.

MUCCI, Latuf Isaias. Biografema. In: CEIA, Carlos (Org). **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível: http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/p/posmodernismo.htm Acesso em 01 ago. 2015.

PRECIADO, B. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.19, n.1, jan. /abr. 2011.

PULTZ, John; DE MONDENARD, Anne. **Le corps photographié**. Paris: Flammarion, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade fronteiras com a ética e a cultura.In: LINS, Daniel (Org.). **Cultura e Subjetividade:** saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997. p. 25-34.

_____. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. Geopolítica da cafetinagem. In: **Fazendo Rizoma:** pensamentos contemporâneos. São Paulo: Hedra, 2008, p.25 – 44.

SOUZA, Pedro de. Na palavra de Michel Foucault, a cena da crise do sujeito. In: GUERRA, Vânia Maria Lescano; NOLASCO, Edgar Cézar (Orgs). **Michel Foucault:** entre o passado e o presente, 30 anos de (des)locamentos.. Campinas/SP: Pontes Editora, 2015, p.39-52.

THÜRLER, Djalma. **Companhia de Teatro ATeliê voadOR**. Salvador, 2002.

_____. O melhor do homem. **Companhia de Teatro ATeliê voadOR.** Salvador, 2010.

_____. Salmo 91. **Companhia de Teatro ATeliê voadOR**. Salvador, 2011.

_____. Shortbus: um diálogo entre o corpo e a cidade - aspectos da subcultura (homo)erótica ou um pau duro não acredita em Deus! In: BATISTA, Cosme dos Santos; GARCIA, Paulo César Souza; SEIDEL, Roberto Henrique. (Org.). **Crítica cultural e Educação Básica**: diagnósticos, proposições e novos agenciamentos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, v. 01, p. 243-252.

_____. O diário de Genet. In: **Estudos e política do CUS** –Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade. COLLING, Leandro; THÜRLER, Djalma (Orgs.). Salvador: Edufba, 2013. p. 46 a 60.

_____; LEITE, Josué. **A (tecno-cena) como política de subjetivação**. Texto inédito. Salvador, 2016.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: Tomaz Tadeu SILVA (organizador). **Identidade e diferença** – A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.