



# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Dramaturgias *crip*: o ambíguo desfazimento do corpo-organismo em cenas anti-antropocêntricas

Christine Greiner  
Thany Sanches

Para citar este artigo:

GREINER, Christine; SANCHES, Thany. Dramaturgias *crip*: o ambíguo desfazimento do corpo-organismo em cenas anti-antropocêntricas. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573103482023e0109

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)



## Dramaturgias *crip*: o ambíguo desfazimento do corpo-organismo em cenas anti-anthropocêntricas<sup>1</sup>

Christine Greiner<sup>2</sup>  
Thany Sanches<sup>3</sup>

### Resumo

O objetivo deste artigo foi apresentar as *dramaturgias crip* como uma lógica operativa e política para criar dança. Desde os anos 1990, as principais pesquisas da área, já haviam reconhecido a importância do corpo e do movimento, para além da linguagem verbal e dos textos teatrais. Mas o que se instaura após 2000 com as teorias *crip* é a ênfase no fracasso, no descentramento da vida humana e na desfuncionalização do corpo-organismo como uma potência de criação aberta a outros corpos (animados e inanimados). Artistas de diversos contextos culturais têm criado suas dramaturgias da dança como dispositivos para evidenciar singularidades, incluir outras vidas e ativar estratégias de criação não antropocêntricas. Neste sentido, destacamos a pesquisa da coreana Jeong Geumhyung, da chilena Manuela Infante e do brasileiro Eduardo Fukushima.

**Palavras-chave:** Cripistemologias. Dramaturgias *crip*. Micropolítica não antropocêntrica.

## *Crip Dramaturgies: the ambiguous undoing of the body-organism in anti-anthropocentric scenes*

### Abstract

The aim of this article was to present *crip dramaturgies* as an operative and political logic to create dance. Since the years 1990, the main researches of the area, had already recognized the importance of the body and the movement, beyond the verbal language and theatrical texts. But what is established after 2000 with the *crip* theories is the emphasis in the failure, in the decentralization of human life and in the defunctionalization of the body-organism as a power of creation open to other bodies (animate and inanimate). Artists from diverse cultural contexts have created their dance dramaturgies as devices to highlight singularities, include other lives, and activate non-anthropocentric strategies of creation. In this sense, we highlight the research of the Korean Jeong Geumhyung, the Chilean Manuela Infante and the Brazilian Eduardo Fukushima.

**Keywords:** Cripstemologies. Crip dramaturgies. Non-anthropocentric micropolitics.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Pedro Ribeiro Nogueira. Bacharel em letras pela Universidade de São Paulo (FFLCH- USP) em 2012.

<sup>2</sup> Livre-docente pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pós-doutorado na New York University – EUA. Pós-doutorado na Internacional Research Center for Japanese Studies – Japão. Pós-doutorado na Universidade de Tóquio – Japão. Doutorado e Mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Graduação em Jornalismo.  [christinegreiner3@gmail.com](mailto:christinegreiner3@gmail.com)  
 <http://lattes.cnpq.br/8331762292364125>  <https://orcid.org/0000-0002-6778-516X>

<sup>3</sup> Doutoranda junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).  [thanysanches@gmail.com](mailto:thanysanches@gmail.com)  
 <http://lattes.cnpq.br/8961471507057916>  <https://orcid.org/0009-0000-9376-5851>



## *Dramaturgias Crip*: el ambiguo deshacer del cuerpo-organismo en las escenas anti-anthropocéntricas

### Resumen

El objetivo de este artículo era presentar las *dramaturgias crip* como una lógica operativa y política para crear danza. Desde los años 1990, las principales investigaciones en este campo ya habían reconocido la importancia del cuerpo y del movimiento, más allá del lenguaje verbal y de los textos teatrales. Pero lo que se establece después del año 2000 con las teorías *crip* es la énfasis en el fracaso, en la descentralización de la vida humana y en la desfuncionalización del cuerpo-organismo como un poder de creación abierto a otros cuerpos (animados e inanimados). Artistas de diversos contextos culturales han creado sus dramaturgias de danza como dispositivos para resaltar singularidades, incluir otras vidas y activar estrategias no antropocéntricas para creación. En este sentido, destacamos las investigaciones del coreano Jeong Geumhyung, la chilena Manuela Infante y el brasileño Eduardo Fukushima.

**Palabras clave:** Cripistemologías. Dramaturgias *crip*. Micropolítica no antropocéntrica.



O estudo das dramaturgias da dança é, relativamente, recente. As primeiras pesquisas foram conduzidas na Bélgica em torno da década de 1990, e depois nos Estados Unidos, na Alemanha e na Inglaterra<sup>4</sup>. Aos poucos, surgiram ainda novas tentativas de ressignificação do termo dramaturgia para dança, afirmando a necessidade de evidenciar os nexos de sentido da criação como: modo de olhar (Bleecker, 2003 e Brizell e Lepecki 2003), dispositivo coreográfico de captura (Lepecki, 2007), agenciamento (Hansen; Callison, 2015), fisicalidade somática (Romanska, 2015), dramaturgia de novas mídias e outras materialidades (Eckersall; Grehan; Scheer, 2017).<sup>5</sup>

A pergunta nem sempre evidente nessas variadas definições, era se a dramaturgia da dança teria uma autoria individual (do dramaturgo ou dramaturgista) ou seria, afinal, um agenciamento coletivo entre todos e tudo que estivesse envolvido na criação da dança.

No que se refere à presença de objetos inanimados como acionadores de movimento, talvez tenha sido a obra de Jérôme Bel, *Nom donné par l'auteur* (1994) uma das pioneiras a propor secadores de cabelo e aspiradores de pó como dançarinos. E no Brasil, Alejandro Ahmed, do grupo Cena 11, que trouxe a cachorra Nina para cena além de dispositivos tecnológicos de controle na obra *Skinnerbox* (2005). Fascinado por videogames e robótica, Ahmed nutriu durante muitas décadas a curiosidade em relação aos operadores do movimento. Onde nasceria o controle? É sempre o sujeito que controla a ação ou a ação se organiza em conexão com o que está dentro e fora do organismo?

Estas seriam experiências de uma dramaturgia *crip avant la lettre* que acionaria estranhezas a um campo supostamente limitado da dança, ampliando a dramaturgia da dança para novas conexões: humano-não humano, organismo

---

<sup>4</sup> O número 31 da revista belga *Nouvelles de Danse* (1997) foi uma das primeiras publicações relevantes, trazendo artigos que mudaram radicalmente a visão de dramaturgia da dança. Posteriormente, foram organizados outros números especiais em torno do tema como *On Dramaturgy: the labor of the Question. Women & Performance: a journal of feminist theory* (2003); e *On Dramaturgy: Performance Research* (2009).

<sup>5</sup> Na coletânea *The Routledge Companion to Dramaturgy* (2015) organizada por Magda Romanska, há ainda muitas outras definições de dramaturgia como modos de colaborar, modos de comunicar, o dramaturgo como curador, entre muitas outras interpretações.



biológico e tecnologia, movimentos padronizados e reconhecíveis e movimentos desestabilizadores das representações.

### Introdução: o que seria dramaturgia *crip*

Quando começamos a pesquisar a chamada *cripistemologia* - um termo criado por Lisa Duggan em 2010 - logo nos deparamos com o livro *Crip theory: cultural signs of queerness and disability*, de Robert McRuer (2006). Como diz o título, o autor relacionou singularidades corpóreas às culturas queer, assim como, manifestos variados de pessoas consideradas fora do padrão heteronormativo branco europeu, para organizar uma das primeiras cartografias da teoria *crip*.

Algumas pesquisas e depoimentos já vinham propondo discussões em torno do tema, embora não usassem necessariamente esse vocabulário *crip*. O próprio McRuer lembra de ativistas importantes como Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa (1981) que publicaram, em 1981, *This bridge called my back: writings by radical women of color*, propondo uma série de discussões sobre como não é possível generalizar o feminismo como um movimento padronizado para toda e qualquer mulher. Além disso, explicitaram a necessidade de repensar a noção de *borderland* e as condições *mestizas* de ambas.

Lisa Duggan, já havia discutido o tema das personalidades borderline em seu livro de memórias, *Girl in need of a tourniquet*, contestando a patologização das identidades consideradas deficientes. E a temática se expandiu consideravelmente quando Eve Kosofsky Sedgwick (1990), propôs uma epistemologia do armário demonstrando como a metáfora do “armário” ia muito além das sexualidades não binárias e poderia ser reconhecida em inúmeras situações nas quais pessoas fora dos padrões precisavam esconder suas singularidades, fossem estas relacionadas a posições políticas, cor da pele, ou qualquer outra singularidade corporal, incluindo todo tipo de patologia ou condição *crip*.

Embora valendo-se de experiências distintas entre si, o ponto de partida de todos esses estudos é a desestabilização da ordem das coisas e dos modos pelos quais estereótipos são construídos, naturalizados e incorporados nas complexidades sociais, econômicas e culturais. O desafio principal é descobrir



estratégias para provocar mudanças e ampliar os ativismos. Na dança não foi diferente. Para este artigo identificamos três tipos de dramaturgia *crip*: a dramaturgia *crip* de animacidades que é gerada a partir da conexão com objetos aparentemente inanimados; a dramaturgia *crip* de pontos de vida que transita pelo devir vegetal; e a dramaturgia *crip* que converte a falha em estado de criação.

### Dançando com objetos vivos: dramaturgia *crip* de animacidades

Para exemplificar a dramaturgia *crip* que parte de animacidades, apresentaremos a artista Geumhyung Jeong, uma coreógrafa sul-coreana conhecida por suas performances com manipulação de objetos. Através de bonecos, manequins, máquinas e brinquedos sexuais, Jeong explora as percepções do corpo feminino trazendo sempre algum questionamento de gênero.

Jeong estudou interpretação na Universidade de Hoseo, Asan; dança e performance na Universidade Nacional de Artes da Coreia, Seul; e cinema de animação na Academia Coreana de Artes Cinematográficas, em Seul. Desde sua estreia em 2004, participou de inúmeras exposições coletivas.

Para construir a sua dramaturgia de dança tem testado modos distintos de lidar com as animacidades. Este termo animacidade, tem sido descrito de maneiras variadas como uma qualidade de agência (no sentido deleuziano de agenciar forças), consciência, mobilidade e vivacidade. De acordo com Mel Y. Chen (2012), nas últimas décadas, a animacidade tem sido amplamente debatida na linguística e geralmente se refere aos efeitos gramaticais da senciência (baixo nível de consciência) ou da vivacidade dos substantivos. Quando pensamos na diferença entre sujeitos e objetos, normalmente se atribui o movimento apenas aos sujeitos e os objetos são vistos como coisas inanimadas. O que o debate de Chen problematiza é justamente essa dicotomia, propondo que entre sujeitos e objetos há sempre uma instância de momento que, assim como na língua, se refere a taxas de consciência e de vivacidade. Nada é absolutamente vivo ou morto.

As performances de Jeong estão justamente sintonizadas com esse pensamento não dicotômico e usam a dança para criar uma dramaturgia que ativa



estranhezas (*crip*) e animacidades diversas.

Normalmente, a coreógrafa começa trabalhando objetos em um exercício bastante simples e cotidiano que, aos poucos, se desdobra em um movimento repetido, obsessivo e erótico. Em *CPR Practice* (2013), utilizou um manequim e para o *Fitness Guide* (2011), aparelhos de exercício. *7ways* – uma outra performance que foi testada durante quase dez anos (de 2009 a 2017), Jeong interpreta um boneco masculino e forja uma agressão contra si mesma, interpretando o boneco agressor e a mulher vítima simultaneamente. Mais tarde, um aspirador substitui este boneco e segue o movimento. Como controladora dos adereços em suas obras, Jeong inverte a tendência de objetificar as mulheres na arte e se torna a mestra do desejo masculino. Ao assumir concomitantemente o papel de mulher, ela não nos deixa esquecer o corpo feminino como vítima.

O encontro entre Jeong e seus objetos animados é um assunto que se anuncia sempre como algo do âmbito privado. Ela é a única intérprete no palco, onde vai atravessando e manipulando várias máquinas e artefatos. Jeong se refere a seus objetos na terceira pessoa e suas performances como "duetos", enfatizando a dramaturgia de animacidades que pratica. Os espetáculos de Jeong convertem os objetos em experiências humanas íntimas. O seu encontro com máquinas lembra reflexões fantasiosas sobre o futuro da inteligência artificial e sua ameaça subjacente de robôs dominando a humanidade, mas logo esses mitos se desfazem porque o modo como trabalha com próteses e artefatos sugere que tudo é corpo e não distensões de corpo. O que está fora também gera dramaturgia e movimento e não apenas a vontade do sujeito. De fato, o que se vê em ação são os objetos se convertendo em sujeitos pois, no desenrolar no espetáculo, essa diferenciação se torna cada vez mais irrelevante. Embora seja conhecida principalmente como uma artista da dança, Jeong também expõe sua coleção de objetos de performance em espaços de galeria. Em *Private Collection* (2016) no *Atelier Hermès*, em Seul, ela organizou seus objetos – manequins, modelos de anatomia, controles remotos, dildos e equipamentos de construção – em fileiras de rodapés brancos. Em 2017, organizou uma segunda exposição na *Private Collection da Delfina Foundation*, em Londres, desta vez com o subtítulo *Unperformed Objects*. A diferenciação entre objetos performados e não performados revela o modo



como lida com as animacidades. Cada vez que um objeto é manipulado e age sobre ela a dramaturgia se constitui em ação.

### Dramaturgias de pontos de vida no devir vegetal

Manuela Infante é mais conhecida como diretora teatral, dramaturga e musicista, embora em suas peças trabalhe com dramaturgia teatral de maneira indistinta com a dramaturgia da dança. Licenciou-se na Universidade do Chile e fez mestrado em Análise Cultural pela Universidade de Amsterdã. E em todo este percurso, sempre demonstrou um interesse central no corpo em cena. O que nos chama a atenção em sua pesquisa é o modo como este corpo em cena testa o que chama de devir vegetal e o devir outro (inanimado), ocupando um protagonismo para gerir todos os seus movimentos. Como explica Emanuele Coccia (2018), a partir do momento em que pensamos a razão como fato vegetal e não mais a partir do modelo de vida animal, fazemos coincidir matéria e razão. A semente exprime uma racionalidade, no entanto, ela não se opõe aos corpos. Não é consciente como um *self*, é uma forma imanente que a define. O mundo da semente e o mundo vegetal de modo geral não opera na separação entre matéria e forma, a vida de um indivíduo e a gênese do mundo. A visão de si e a visão de mundo coincidem. Toda planta é uma invenção de corpo que faz coincidir a contemplação de si e a contemplação do mundo.

É exatamente esta coincidência ou indistinção que constitui o cerne da dramaturgia *crip* de Infante. Não se trata de pontos de vista, mas sim, de pontos de vida. Em *Estado Vegetal* (2017) ou em um trabalho mais recente *Como converterse em piedra* (2021), a proposta é imitar a não-humanidade com o corpo da obra. Ao invés de usar a mimese aristotélica, Infante busca o que chama de *loop*, através do qual narrativas e ações se sobrepõem.

Mais do que discutir as noções de pós-humano, Infante se interessa por criar uma dramaturgia que tencione os parâmetros de vivo e não vivo, humano e não humano. O que a árvore e a pedra nos ensinam? Testar o corpo a partir desses outros estados de vida implica também em testar outra cena. O que agencia a dramaturgia não é o conhecimento ou a visão do sujeito e sim a sua disponibilidade



para abrir mão disso tudo.

As palavras e as situações são extraídas da cena como uma escavação mineral. Infante chega a falar em uma dramaturgia mineral extrativista, usando o termo para criticar as políticas coloniais e neoliberais que relegam certos contextos culturais a lugares que fornecem materiais para outros enriquecerem. Pensando no contexto político chileno que sofreu, a exemplo do Brasil, ações coloniais e viveu ditadura militar, o foco da sua pesquisa artística é inverter o processo extrativista a partir deste estranhamento de tornar protagonistas plantas e pedras.

Neste caso, desumanizar-se não é uma ação predatória, mas um aprendizado em que o corpo está sempre por construir, nunca é dado. Assim como a flor, somos também um ato de bricolagem somática. Como explica Coccia: “a vida como ato incessante de bricolagem somática, eis aí o que é existir para uma planta” (2018, p.23).

O que a cena de Infante propõe é essa dramaturgia *crip* que não cessa de brincar corpos e outras vidas para existir.

### Dramaturgia *crip* como falha

No caso de Eduardo Fukushima, a convivência com a falha aconteceu desde a infância. O preconceito do pai com a dança, que seria coisa de mulher, o corpo mestiço nipo-brasileiro que não pertence a lugar algum, a gagueira que desafia a comunicação e durante muitos anos pareceu parceira de uma depressão que impedia o corpo de sair da cama.

No entanto, como explica Jack Halberstam (2020) o fracasso ou a falha podem ser convertidos em dispositivos de criação. De fato, é o que acontece com todo universo queer que se recusa deliberadamente a produzir de acordo com parâmetros neoliberais e os agenciamentos de poder heterocêntricos e brancos. Há também uma ludicidade no fracasso, o rir do sucesso e da produtividade intensa para viver uma vida menor, menos alinhada com as macropolíticas e alimentada por insurgências que aqui podem ser consideradas como resultantes de uma dramaturgia *crip*.



Não foi fácil lidar com gagueira, a morte do pai e o corpo fora de padrões desejáveis para um bailarino. A estatura pequena em desacordo com a estética das danças mais tradicionais, acabou abrindo espaço para novas interlocuções com artistas como Key Sawao e Ricardo Iazzetta, Beatriz Sano, Julia Rocha e alguns professores e alunos do curso de Comunicação das Artes do Corpo (PUC-SP), onde Fukushima se graduou, com destaque para a coreógrafa Vera Sala. Entre o circo, o tai chi chuan, o butô, a dança contemporânea e outras técnicas não ocidentais que já pensavam o corpo em fluxo, Fukushima foi pouco a pouco encontrando modos de pensar a sua dramaturgia *crip* de dança que partia das falhas e as convertiam em processos de criação. Uma dessas estratégias dramáticas, particularmente presente nas relações com o butô, foi a descoberta de aprofundar a falha na desestabilização do corpo humano a partir das informações que vinham do ambiente. De acordo com o criador do butô Tatsumi Hijikata (Uno, 2012), o corpo que dança seria um corpo morto, sem nenhum tipo de essência, mas sempre em processo de ser tomado pelos ambientes por onde transita e pelas entidades com as quais se comunica. Assim, os movimentos do corpo que dança estariam distantes dos chamados passos de dança e próximos de outros devires como o devir-pedra, devir-muro, devir-planta, devir-fantasma. Esta possibilidade abriu para Fukushima novos caminhos. Além de transcriber a gagueira em movimento, passou a testar múltiplas camadas de movimento e aparente não-movimento, para lidar com estados não necessariamente humanos. Destaca-se um solo recente intitulado *Cair* (2022), no qual Fukushima testa um devir-pedra, problematizando a pedra como objeto inanimado e o corpo que dança como sujeito animado. Além disso, a segunda parceria com o diretor nipo-peruano Yudai Kamisato, provisoriamente chamada de “Pessoas estranhas sobre o adeus ao leste asiático” (2023) lida com as hierarquias ilusórias entre humanos, que buscam objetificar ou extinguir aqueles que estão fora do padrão, como os japoneses mestiços, os japoneses de Okinawa (há no processo um dançarino de Okinawa). Como tem discutido extensivamente Achille Mbembe (2018) acerca do termo necropolítica, a conversão de humanos em produtos (homem-moeda, homem-mercadoria, homem-objeto) deflagra um anti-anthropocentrismo perverso que não atribui valor às outras vidas, mas ativa um extrativismo dos sentidos da humanidade.



Mesmo quando a temática não antropocêntrica está evidenciada no percurso de Fukushima, ela parece presente durante fases do processo como pode ser observado em alguns espetáculos que foram escavando os caminhos de sua pesquisa. Destacam-se *Canto* (2007), *Como superar o grande cansaço* (2010) e *Homem Torto* (2012). O *Canto*, por exemplo, seria um canto da sala, onde o corpo passa a testar o devir-parede. O grande cansaço é aquele que torna o corpo inanimado, quase sem forças para continuar. O homem torto, que falha e foge dos padrões habita o limite entre humano e não humano.

Com o reconhecimento nacional e internacional surgiram também outras parcerias e premiações. Mas a constituição desta dramaturgia *crip* da falha nasce desses primeiros experimentos, quando a gagueira da fala se converte em uma gagueira de movimento que ao invés de impedir a comunicação começa agir no plano baixo da linguagem, na quase-linguagem como propunham Antonin Artaud e Hijikata. Não se trata mais do que significa, de qual é a narrativa ou a história, mas da materialidade que escorre no movimento.

O corpo ou homem torto que não está adequado aos padrões, aquele que mergulha na exaustão e no cansaço porque só deixando esta opacidade emergir será possível lidar com ela.

Seria empobrecedor imaginar que a dança de Fukushima propõe uma terapia do movimento. Não tem nada a ver com isso, do mesmo modo que os autores das *cripistemologias* não buscam se normalizar ou se curar. A falha e as doenças agenciam novos mundos. É dessas singularidades que se alimenta a dramaturgia *crip*. Não se trata apenas de estranhar mas de fazer da estranheza um modo de existência.

## Considerações finais

Não há outro modo de conhecer que não seja com o corpo em movimento. Por vezes estes movimentos são mínimos, quase invisíveis, por vezes, atravessam grandes extensões. A questão não é conhecer muito ou conhecer bem, mas conhecer a partir as conexões com o mundo. O que esses artistas nos ensinam é que o mundo não é só humano. Trata-se de vidas outras, seres outros e inclusive



objetos que aparentemente estão mortos inanimados.

Ao conectar corpos, ambientes e desejos, o que se dá a ver nas coreografias *crip* são possibilidades que se abrem para fazer da dança um experimento de vida. Diferente do discurso da dança moderna que via a dança como uma expressão de si, do coreógrafo ou dançarino, a dança *crip* se dilui em outras vidas e a partir das suas vulnerabilidades testa uma operação fabulatória que rompe os limites entre ficção e verdade. Não porque a ela interessa ficcionalizar a vida para inserir fantasias e utopias. Mas porque na tensão entre verdade e mentira, na operação fabulatória ao ficcionalizar estados corporais dá-se a ver a dor do outro.

É disso que se trata. O mergulho em si para o outro e não como manifesto narcísico de gênios criadores. O devir pedra, devir árvore, devir boneco ou devir exaustão são experiências coreográficas e dramaturgias que fazem a vida de um, a vida dos outros em uma ação micropolítica de combate para seguir com as bricolagens somáticas das flores que nos ensina a criar junto.

## Referências

ADOLPHE, J.-M. (ed.). *Nouvelles de Danse*. Bruxelas: Contredanse, n. 31,1997.

BLEEKER, Maaike. Dramaturgy as a mode of looking. In: BRIZELL, Cindy and Lepecki, André (eds.), *On Dramaturgy, the labor of the Question. Women & Performance: a journal of feminist theory*. Vol. 13:2, Issue 26. New York: NYU, 2003, p.163-172.

BRIZELL C.; LEPECKI, A. (ed.). *On Dramaturgy, the labor of the Question. Women & Performance: a journal of feminist theory*, New York, v. 13, n. 2, p. 15-16, 2003.

COCCIA, Emanuele. *A Virada Vegetal*. Trad. Felipe Augusto Vicari de Carli. São Paulo: ed. n-1, 2018.

DUGGAN, Lisa. *Merri Girl in need of a tourniquete*: memoir of a borderline personality. Berkeley: Seal Press, 2010.

ECKERSALL, P.; GREHAN, H.; SCHEER, E. (ed.). *New Media Dramaturgy, Performance, Media and New-Materialisms*. New York: Palgrave MacMillan, 2017.

HALBERSTAM, Jack. *Arte Queer do fracasso*. Trad. Bhuvi Libanio. Recife: Ed Cepe, 2020.



HANSEN, P.; CALLISON, D. (ed.). *Dance Dramaturgy Modes of Agency, Awareness and Engagement*. New York: Palgrave MacMillan, 2015.

LEPECKI, A. Choreography as Apparatus of Capture. *TDR: The Drama Review*, Cambridge, v.51, n. 2, p.119-123, 2007.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: ed n-1, 2018.

MORAGA, Cherri e Gloria Anzaldúa (org.). *This bridge called my back: writings by radical women of color*. Berkeley: Third Women Press, 1981

McRUER, Robert. *Crip theory: cultural signs of queerness and disability*. New York: New York University Press, 2006.

ROMANSKA, M. (ed.). *The Routledge Companion to Dramaturgy*. New York: Routledge, 2015.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.

UNO, K. Hijikata. *Tatsumi, pensar o corpo esgotado*. Trad. Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: ed n-1, 2012.

Recebido em: 29/06/2023

Aprovado em: 19/08/2023