



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

LARA RIBEIRO DUARTE

COMPÊNDIO DE DECOMPOSIÇÕES DRAMATÚRGICAS: POR UMA  
DRAMATURGIA MONSTRA!

*COMPENDIUM OF DRAMATURGICAL DECOMPOSITIONS: FOR A  
MONSTER DRAMATURGY!*

CAMPINAS  
2023

LARA RIBEIRO DUARTE

COMPÊNDIO DE DECOMPOSIÇÕES DRAMATÚRGICAS: POR UMA  
DRAMATURGIA MONSTRA!

*COMPENDIUM OF DRAMATURGICAL DECOMPOSITIONS: FOR A  
MONSTER DRAMATURGY!*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

*Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Performing Arts, in the area of Theater, Dance and Performance.,*

ORIENTADOR: Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior

Este trabalho corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Lara Ribeiro Duarte, e orientada pelo Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

D85c Duarte, Lara, 1993-  
Compêndio de decomposições dramáticas : por uma dramaturgia  
monstra! / Lara Ribeiro Duarte. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Matteo Bonfitto Júnior.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Monstros na arte. 2. Dramaturgia. 3. Performance (Arte). 4. Teatro. I.  
Bonfitto Júnior, Matteo, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto  
de Artes. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Compendium of dramaturgical decompositions : for a monstrous  
dramaturgy!

**Palavras-chave em inglês:**

Monster in art  
Dramaturgy  
Performance art  
Theatre

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Mestra em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Matteo Bonfitto Júnior [Orientador]  
Cassiano Sydow Quilici  
Lucienne Guedes Fahrer

**Data de defesa:** 20-09-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**  
- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8519-7951>  
- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3353287253706815>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

LARA RIBEIRO DUARTE

ORIENTADOR: Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior

MEMBROS:

Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucienne Guedes Fahrer

Programa de Pós Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade  
Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 20.09.2023

Dedico ao meu irmão, Tomás Santa Rosa, com  
a torcida de que o monstro do teatro mostre  
generosos caminhos.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao financiamento proporcionado pela CAPES que tornou viável a realização dessa pesquisa. Ao meu orientador, Matteo, pelo olhar atento e generoso, me conduzindo a novas e inimagináveis perguntas. Ao Teatro Base, que sempre me desestrutura. A Janaina, por todo sopro de vida. A Kenia pela parceria e carinho.

Agradeço a todos que participaram das oficinas e construíram junto comigo essa pesquisa. A Lana pela cumplicidade e por ser a primeira leitora dos cartões dramaturgicos. A Victor pela genialidade com as imagens. A Bruna pelo apoio de sempre. A Maia pelo olhar afiado e atento às minhas palavras. A Jader, que me lê nas entrelinhas e me ajuda a organizar toda sorte de monstro.

Agradeço aos amigos do Pânico: Guilherme, Léo, Padu, Matheus. Aos parceiros de jornada na SP, em especial, Wili e Andressa, e aos professores Toller e Marici. Agradeço a Clara, e a sua coragem inspiradora.

E sempre a Antonio e Ana Rita, por serem essa fonte inesgotável.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## RESUMO

O presente projeto visa a criação do Compêndio de Decomposições Dramatúrgicas, a partir da análise de dramaturgias contemporâneas e seus processos criativos, e também da investigação sobre a noção de monstro em diversas áreas do saber. O Compêndio é uma sistematização dos dispositivos de criação, em caráter de instrução, exercício, ou outros tipos de comunicação escrita e/ou visual, que possibilitem a novos dramaturgos reperformarem tais experiências em seus próprios processos, bem como ampliar as reflexões sobre o campo da dramaturgia performativa. A noção de decomposição é inaugurada por Jean-Pierre Sarrazac em *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, no qual o autor propõe um resgate e uma recusa dos paradigmas de composição baseados no modelo dramático, sistematizando em verbetes o que considera serem os elementos principais do drama. A pesquisa investiga a possibilidade de que a análise e a criação de obras performativas possam se dar, também, através de estruturas dramatúrgicas, em seu sentido expandido. Compreender estruturas dramáticas e literárias enquanto dispositivos de criação para além do drama, e para além da palavra, é um importante pilar desta pesquisa. Para isso, é fundamental a ideia de monstro, que aqui funciona como uma equivalência para a noção de performance, no que tange a centralidade no corpo, a importância da experiência e a desestabilização da representação. A pesquisa aborda a cena performativa através das obras de Janaina Leite (*Conversas com meu pai*), Grace Passô (*Vaga carne*), e do grupo do Teatro Base (*A bunda de Simone*), através do aprofundamento nos aspectos do autobiográfico, da dramaturga em cena, e da escrita colaborativa, respectivamente. Além disso, outras importantes abordagens na pesquisa englobam questões acerca do dramaturgismo e da cena curta, bem como experiências dramatúrgicas nas linguagens da pornografia e da ópera.

Palavras-chave: Monstros na arte, dramaturgia, performance (arte), teatro.

## ABSTRACT

This project aims at the creation of the Compendium of Dramaturgical Decompositions, from the analysis of contemporary dramaturgy and its creative processes, and also from the investigation of the notion of monster in several areas of knowledge. The Compendium is a systematization of the devices of creation, in character of instruction, exercise, or other type of written and/or visual communication, which allows new playwrights to rethink such experiences in their own processes, reflections on the field of performative dramaturgy. The notion of decomposition is inaugurated by Jean-Pierre Sarrazac in *Lexicon of Modern and Contemporary Drama*, in which he proposes a rescue and a refusal of the paradigms of composition based on the dramatic model, systematizing in entries what he considers to be the main elements. The research investigates the possibility that the analysis and the creation of performative works can also take place, through dramaturgical structures, in its expanded sense. Understanding dramatic and also literary structures as devices of creation beyond drama, and beyond the word is an important foundation of research. The notion of monster functions as an equivalence to the notion of performance, regarding the centrality in the body, the importance of experience and the destabilization of representation. The research addresses the performative scene through the works of Janaina Leite (*Conversas com meu pai*), Grace Passô (*Vaga carne*), and the group of Teatro Base (*A bunda de Simone*), through the deepening of aspects of autobiographical, dramaturgy on scene, and collaborative writing, respectively. In addition, other important approaches in the research encompass questions about dramaturgy, the short scene, and dramaturgical experiences in the languages of pornography and opera.

Keywords: Monsters in art, dramaturgy, performance art, theater

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. MONSTRAS!</b> .....	13
1.1. “Mais a King Kong que a Kate Moss” .....	13
1.2. E a dramaturgia? .....	22
1.3. E o performativo? .....	28
1.4. Texto-acúmulo .....	31
<b>2. DRAMATURGIA MONSTRA: O AUTOBIOGRÁFICO, A ESCRITA COLABORATIVA, A DRAMATURGA EM CENA</b> .....	38
2.1. Janaina Leite e o autobiográfico: <i>Conversas com meu pai</i> .....	42
2.1.1. Caracu com ovo e iogurte .....	48
2.2. Teatro Base e a escrita colaborativa: <i>A bunda de Simone</i> .....	51
2.2.1. <i>Teatro Base: grupo de pesquisa sobre o método da atriz</i> .....	53
2.3. Grace Passô e a dramaturga em cena: <i>Vaga carne</i> .....	67
2.3.1. O grão da palavra: <i>entrevista com Grace Passô</i> .....	71
<b>3. LABORATÓRIO MONSTRO: O DRAMATURGISMO, A CENA CURTA, A PORNOGRAFIA E A ÓPERA</b> .....	78
3.1. A terceira margem: dramaturgismos .....	84
3.2. A trajetória de um soco: a cena curta .....	91
3.2.1. Represa .....	93
3.2.2. Pânico vaginal .....	97
3.2.3. <i>Texto de Pânico vaginal</i> .....	101
3.3. A pornografia e a ópera: monstras com grossas camadas .....	109
3.3.1. <i>A monstra da ópera</i> .....	112
3.3.2. O Presidente .....	115
3.3.3. <i>A monstra da pornografia</i> .....	126
3.3.4. A gênica do dildo .....	131

**ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES – MONSTRIFICAR E DEMONSTRUAR..... 135**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 139**

## INTRODUÇÃO

O presente projeto visa a criação do Compêndio de Decomposições Dramatúrgicas, a partir da análise de dramaturgias contemporâneas e seus processos criativos, e também da investigação sobre a noção de monstro em diversas áreas do saber. O Compêndio é uma sistematização dos dispositivos de criação, em caráter de instrução, exercício, ou outros tipos de comunicação escrita e/ou visual, que possibilitem a novos dramaturgos reperformarem tais experiências em seus próprios processos, bem como ampliar as reflexões sobre o campo da dramaturgia performativa.

A noção de decomposição do drama é inaugurada por Jean-Pierre Sarrazac (2012) em *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, no qual o autor propõe um resgate e uma recusa dos paradigmas de composição baseados no modelo dramático, sistematizando em verbetes o que considera serem os elementos principais do drama. A pesquisa investiga a possibilidade de que a análise e a criação de obras performativas possam se dar, também, através de estruturas dramatúrgicas, em seu sentido expandido. Compreender estruturas dramáticas e literárias enquanto dispositivos de criação para além do drama, e para além da palavra, é um importante fundamento da pesquisa. Para isso, recorreremos à ideia de monstro, que aqui funciona como uma equivalência para a noção de performance, no que tange a centralidade no corpo, a importância da experiência e a desestabilização da representação.

No primeiro capítulo, a noção de monstro é apresentada através da ideia de que a presença monstruosa inaugura uma cena. O monstro enquanto criatura fantástica costuma apresentar uma cabeça inesperada, ou ainda uma cabeça inumana, desenvolvendo a possibilidade de compreender o corpo do monstro enquanto uma superfície que comporta a força dos contrários. Com isso, o monstro é uma presença de difícil decifração e rotulação, rompendo com binarismos e desestabilizando a representação. Por outro lado, é possível compreender o monstro através da medicina, da sexualidade, do crime, da psicanálise ou da antropologia – diversas áreas que propõem um amplo panorama do termo, gerando na pesquisa a compreensão de que o monstro pode se apresentar de maneira acusatória, afirmativa ou em contradição.

Em seguida, as noções de dramaturgia e de performativo, embasadas pelas propostas de Schechner (2006), Fischer-Lichte (2019) e Pollock (2017), também encontram equivalência com o monstro ao se aproximarem de noções atreladas ao corpo, à experiência e a uma significação em movimento. Aristóteles define, na *Poética*, que a boa dramaturgia é uma obra

harmônica, com começo, meio e fim, um belo animal, e tudo que foge a essa lógica, tudo que é composto por fragmentos e disrupções, seria inferior e monstruoso. O monstro é também a recusa do belo animal aristotélico. No final do primeiro capítulo, há a investigação sobre o procedimento do texto-acúmulo de Kenia Dias, que encontra muitas aproximações com as questões levantadas anteriormente.

No segundo capítulo, a materialidade da cena performativa chega à pesquisa através das obras das artistas Janaina Leite, Grace Passô, e do grupo Teatro Base. O encontro com tais obras se dá através da investigação sobre o autobiográfico, a dramaturgia em cena e a escrita colaborativa, respectivamente. A pesquisa se deu também através da elaboração de fragmentos dramaturgicos a partir do contato com tais poéticas. De cada artista, uma obra em especial foi escolhida, evidenciando os aspectos já citados, sendo elas: *Conversas com meu pai* (2014), *A bunda de Simone* (2014) e *Vaga carne* (2019). Existe sim, uma escolha objetiva na busca de estudar os aspectos mencionados, mas há também uma certa zona cinzenta, uma escolha guiada pelo fascínio por tais obras.

No terceiro capítulo a experiência como aprendiz de dramaturgia da SP Escola de Teatro surge como disparador para abordar questões acerca do dramaturgismo, bem como posteriores experiências profissionais, em parceria com a artista Janaina Leite. O dramaturgismo é abordado como uma função entre áreas, concretizado através da metáfora da “Terceira margem do rio”, do conto de Guimarães Rosa. Além do dramaturgismo, a cena curta também é abordada como um formato de grande potencial de experimentação, apontando para a possibilidade de criação a partir de outros modos produtivos. Há também o compartilhamento de experiências dramaturgicas que perpassaram as linguagens da pornografia e da ópera, e reencontram a perspectiva performativa.

Por fim, os cem cartões dramaturgicos que integram o Compêndio de Decomposições, os quais foram elaborados no decorrer de toda a pesquisa. Eles sim, os mais monstruosos.

## 1. MONSTRAS!

### 1.1. “Mais a King Kong que a Kate Moss”<sup>1</sup>

Monstruosa. Desviante. Perversa. Anormal. Deformada. Cheia de cicatrizes. Noto a cabeça inumana, ou é o corpo animalizado que me assusta? As cicatrizes são na verdade feridas abertas costuradas às pressas. O sangue que escorre não é vermelho. Olho-me no espelho e a vejo através do reflexo, viro para trás e não há ninguém. Observo dentes pontudos, garras, o corpo coberto por pelos. Ela deixa uma grande pegada num caminho deserto, força bruta, muita força, encontro a pegada quando estou perdida. Ela surge do vão embaixo da cama, vem se rastejando, ela surge da fresta da porta e bloqueia a entrada da luz, surge de um lugar inesperado. Escuto um barulho, mas são só as roupas disformes no mancebo... O mesmo vão embaixo da cama em plena luz do dia não significa nada. Mas agora é noite. Terror noturno. Ela sempre vem à noite. Sinto medo e deito seu cadáver na mesa de dissecação. Admiro e ela me abocanha a jugular.

Quando o monstro surge uma cena se inaugura.<sup>2</sup> O monstro precisa de um contexto que o torne monstruoso, e constela os sentidos trazendo em seu próprio corpo vetores opostos e em contradição. A curta narrativa acima pode ser a materialização de uma figura monstruosa genérica elaborada por um imaginário infantil não muito criativo, ou também se configurar enquanto uma relação estabelecida com a dramaturgia – mais especificamente com a dramaturgia performativa. Performativo e monstruoso dialogam no universo da pesquisa dramaturgic em questão, pois ambos trazem no corpo e fazem do corpo um elemento central.

Etimologicamente a palavra monstro deriva do latim *monstrum*, cuja origem remonta também aos verbos mostrar, demonstrar. Seu significado primeiro é “apontar, indicar com o olhar, indicar o caminho que deve ser seguido”. Além disso, outra concepção possível para *monstrum* é “marca divina”.<sup>3</sup> Nessa etimologia da palavra é possível perceber que o monstro, em sua concepção primitiva, é uma espécie de guia, de escolhido que aponta uma possibilidade de caminho. O monstro aponta um caminho desviante, podendo ser lido *a priori* como um caminho de transgressão à norma, mas será que em elaborações mais complexas, é possível estabelecer uma espécie de “ética monstra”? Não mais criando dicotomias entre o monstro e o

<sup>1</sup> Em referência ao livro *Teoria King Kong* de Virginie Despentes, essa frase nomeia o primeiro capítulo.

<sup>2</sup> Informação verbal proferida pela pesquisadora da APPH Anelise de Carli no curso “Monstros nas imagens e na literatura”, em 2022.

<sup>3</sup> MONSTER. In. *Online Etymology Dictionary* (Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=MONSTER> – acessado em 22/06/2023).

“não-monstro”, essa ética poderia estabelecer relações não mais pautadas na cisão “nós vs. eles” ou “eu vs. outro”. O monstro-do-monstro não estabeleceria necessariamente uma dicotomia moral, mas um diálogo através das oposições. E a oposição está engendrada no corpo. Ainda sobre sua concepção etimológica é possível constatar que:

Recorrendo ao linguista Émile Benveniste, José Gil afirma que, etimologicamente, *monstrare* significa muito menos mostrar do que “ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir” (Benveniste, citado por Gil, 2006, p. 74). Só que, apesar dessa etimologia, o monstro mostra mais do que tudo o que é visto, pois mostra o irreal verdadeiro.

(PEIXOTO JUNIOR, 2010, 180.)

No campo dos estudos literários o monstro é considerado uma presença encantada; tem-se a noção de “*Lupus in fabula*”, a materialização manifestada daquilo que foi dito. Por exemplo, nenhuma criança dos anos 90 se atreveu a dizer “loira do banheiro” três vezes seguidas enquanto lavava as mãos. O monstro surge e a sua presença tem a capacidade alterar o status da realidade. Vale também recobrar a ação compartilhada por muitos, mas em especial pelas crianças, de tapar os olhos com as mãos quando se está diante do monstro. Porém, pelas frestas dos dedos, deixamos que nos invada um misto de horror e fascínio.

Na coletânea *Monster Theory* (1996), o organizador Jeffery Jeremy Cohen sugere que as culturas sejam lidas através dos monstros que engendram. Cohen confere ao monstro, assim, um valor de *Zeitgeist* – que pode ser traduzido como “espírito ou fantasma do tempo” –, conceito que traz em seu núcleo a crença no monstro enquanto um mentor do caminho ou do tempo, já que fantasmas e espíritos, manifestam em seu corpo a contradição entre matéria e não matéria, morte e vida. Cohen ainda propõem uma politização da presença monstruosa, exemplificada no trecho a seguir:

O filme de maior bilheteria em 1993 foi *Jurassic Park* de Steven Spielberg. O enredo do filme/colosso de marketing envolve o retorno da morte dos monstros primordiais, os dinossauros, que ameaçam a integridade da família americana por tentar devorar suas crianças. *Jurassic Park* poderia ter sido uma obra cinematográfica muito superior se os velociraptors computadorizados tivessem de fato devorado as crianças e não apenas tentado, pois esses monstros primordiais chegaram em uma época em que as famílias nucleares precisavam se incomodar.

(COHEN, 1996 – tradução nossa)

Em termos ficcionais, o monstro se opõe ao herói, e o herói por sua vez segue em sua trajetória, sendo antagonizado pelo monstro, que será derrotado ao final da missão. Em termos melodramáticos o monstro é o mal em oposição ao bem, que triunfará. Ou ainda, em termos míticos, o monstro é resultado da ira dos deuses ou das peripécias do destino, que levará a curva ao clímax expurgando as mazelas da plateia através do horror e da piedade. Desse modo, uma perspectiva monstruosa geralmente se opõe à heroica: é o monstro que impede ou dificulta o protagonismo do herói. O monstro freia a vitória consecutiva. O herói age, domina, resolve; exhibe a sua força e a sua virilidade, age obsessivamente, compulsivamente em nome do bem comum, já que só ele sabe o que é melhor para toda a sociedade. Mas quem autoriza o herói a agir? E se ele age mesmo assim, porque ele não precisa de autorização?

O monstro é sempre o Outro. Assumir para si a monstruosidade tem a ver também com admitir uma série de comportamentos e contradições. Maíra Marcondes Moreira (2021), no artigo “As vozes das mulheres e o indizível da mulher”, aponta, entre outras observações, que em diversas produções audiovisuais o monstro ou o vilão costuma ter uma “aparência *queer*”. Mesmo que seja difícil definir do que se trata de fato uma “aparência *queer*”, compreendo que estamos no campo dos desvios da norma e da dissidência de gênero. Retomando a presença do corpo do monstro que evoca o seu contrário, seria possível dizer então que o herói tem uma “aparência heterossexual” ou uma “aparência normativa”? Ainda, vale o questionamento do que se trata uma aparência heterossexual, já que, por se definir como uma identidade sexual dentro da norma, esta é muito pouco avaliada por seus fatores singulares. Então, nesse cenário, o monstro descolore as sobrancelhas e abusa dos piercings e tatuagens; na contraface, o herói traja seu uniforme de sapatênis e camisa Polo. Logo, é mais simples defender o monstro, mesmo que por vezes seja cansativo ou violento, porque, nessa cena, o monstro se opõe a uma norma *a priori* já combatida. Nesse sentido assumir a monstruosidade numa perspectiva construtiva pode ser entendido como, por exemplo, refazer o sentido pejorativo das palavras “sapatão”, “viado” ou “bicha”, que são transformadas pela comunidade LGBTQIAP+ em simples vocativos ou palavras afetuosas. No campo da literatura e das histórias fantásticas, o monstro que não é o responsável pela sua própria figuração monstruosa tem menos poderes mágicos do que aquelas criaturas assumidamente monstras. Ou seja, a possibilidade de se afirmar, de escolher ser monstro não como punição ou castigo, aumenta o poder da criatura. Cabe a metáfora para os temas relacionados a gênero e sexualidade. Mas para além do caráter construtivo, assumir a monstruosidade se relaciona também a um caráter contraditório, já que “o monstro sempre desestabiliza a representação e a identidade em suas diversas formas de

expressão” (PEIXOTO JUNIOR, 2010, p. 180). Desestabilizar as fronteiras da representação também se relaciona aos aspectos performativos da pesquisa que serão abordados mais adiante.

Não acredito que seja possível traçar apenas uma defesa do monstro, por mais tentador que seja acreditar que “*la historia me absolverá*”,<sup>4</sup> ao passo que assumir as contradições, o fragmento e as forças opostas enquanto uma estrutura, seja dramática, seja identitária, pode trazer, sim, um caráter desmobilizador e de difícil decifração. Delegar a monstrosidade ao Outro foi e segue sendo uma estratégia de manutenção de paradigmas coloniais,<sup>5</sup> bem como de relações de poder desiguais.

O monstro é a diferença feita de carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como o Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além — de todos aqueles *locos* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual. O processo pelo qual a exageração da diferença cultural se transforma em aberração monstruosa é bastante familiar. A distorção mais famosa ocorre na Bíblia, onde os habitantes aborígenes de Canaã, a fim de justificar a colonização hebraica da Terra Prometida, são imaginados como gigantes ameaçadores (Números, 13). Representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico.

(COHEN, 2000, p. 32)

Seguindo essa linha, a monstrosidade enquanto uma perspectiva acusatória, ou seja, delegar ao Outro a figuração monstruosa, é uma ação com grande potencial fascista e discriminatório. Cohen (2014), ao ser indagado se os monstros de fato existem, responde que obviamente eles existem, se não existissem, como nós existiríamos? Portanto, por mais

---

<sup>4</sup> Frase proferida por Fidel Castro, líder da revolução cubana, no contexto de seu julgamento pelo assalto ao quartel de Moncada em 1953.

<sup>5</sup> “Quijano (2010) conceitua a ideia de colonialidade do poder para dar nome ao que entende como um padrão de dominação global, uma espécie de face oculta das chamadas civilizações modernas, que tem origens na conquista da América em conformidade com a constituição do modo de produção capitalista. É possível notar que essa virada epistemológica dá outro centro às origens da modernidade, tirando-a do eixo Iluminismo-Revolução Industrial e colocando-a na linha conflituosa que se estabeleceu no controle do Atlântico pela Europa, entre o final do século XV e o início do XVI. Conjuntamente a esses fatores, pode ser elencada como substantiva desse tipo de colonialidade a sua estruturação por meio de uma dinâmica de acumulação e de exploração econômica, assim como pela assimetria de suas relações de poder em escala global. Esse desnivelamento, por sua vez, constituiu-se como base da subalternização dos povos dominados — estabelecido a partir de eixos distintos, como de controle do trabalho, da subjetividade, do gênero, das práticas culturais, da natureza etc.” (BALIANA, 2020).

angustiante e também, por vezes, sedutor que seja habitar a fronteira turva proposta pelo monstro, é fundamental reconhecer a sua potência, compreendendo-o enquanto um embaralhador de dicotomias e binarismos.

A divisão de significado em polos opostos é um artifício da linguística que denota um conceito a partir de sua oposição: claro/escuro; dia/noite; sim/não; fraco/forte etc. É mais fácil decidir qual caminho trilhar se a bifurcação é em apenas dois sentidos. Mas o monstro habita uma “encruzilhada metafórica” (COHEN, 2000), e traz em seu corpo a ambivalência dos contrários, sem apaziguar a tensão gerada pelos dois polos. Não à toa, as criaturas monstruosas costumam apresentar uma “cabeça inesperada”,<sup>6</sup> seja pelo seu aspecto antropomorfo dotado de uma razão humana, ou sua aparência humana com uma razão animal. Novamente, o corpo do monstro sintetiza a contradição dos binarismos, sejam corpo vs. mente ou humano vs. animal. Além disso, a cabeça enquanto expressão dessa pretensa superioridade da razão se apresenta no monstro como inesperada, inapreensível, sendo impossível prever o que virá de uma cabeça monstruosa, levando-a, portanto, a também representar perigo, já que o monstro está na fronteira do humano e do inumano, seja lá o que inumano signifique.

O monstro é, dessa forma, a corporificação viva do fenômeno que Derrida (1974) rotulou de “o suplemento” (*ce dangereux supplément*): ele desintegra a lógica silogística e bifurcante do “isto ou aquilo”, por meio de um raciocínio mais próximo do “isto e/ou aquilo”, introduzindo o que Barbara Johnson (1981, p. xiii) chamou de “uma revolução na própria lógica do significado”.

(COHEN, 2000, p. 32)

A experiência religiosa ligada à mitologia judaico-cristã costuma associar o monstruoso ao diabólico. Deus representa o campo das ideias, do sublime, da alma, e o Diabo representa o corpo, os instintos, o pecado. Mas, contraditoriamente, é através do sacrifício que monstrifica o corpo que se atinge uma experiência sagrada. O corpo que une baixo e alto ventre, é uma espécie de monstro, ou figura-se enquanto monstruoso através de sacrifícios e punições das práticas religiosas, na medida em que aponta o caminho que deve ser seguido em direção a Deus. Elisabeth Roudinesco (2008), no livro *A parte obscura em nós: a história dos perversos*, discute largamente a questão citada:

---

<sup>6</sup> Informação verbal proferida pela pesquisadora da APPH Anelise de Carli no curso “Monstros nas imagens e na literatura” em 2022

Nessa perspectiva, a salvação do homem reside na aceitação de um sofrimento incondicional. E esta é a razão de a experiência de Jó ter sido capaz de abrir caminho para as práticas dos mártires cristãos — e das santas mais ainda — que farão da destruição do corpo carnal uma arte de viver e das práticas mais degradantes a expressão do mais consumado heroísmo. [...] Assim, quando foram adotados por determinados místicos, os grandes rituais sacrificiais — da flagelação à devoração de excrementos — tornaram-se a prova de uma santa exaltação. Aniquilar o corpo físico ou expor-se aos suplícios da carne: eis a regra dessa estranha vontade de metamorfose, única capaz, diziam, de efetuar a passagem do abjeto ao sublime.

(ROUDINESCO, 2008, p. 16)

O monstro é uma criatura em metamorfose que recusa uma fácil rotulação, funcionando assim como um conceito aberto, fronteiro, um “signo delirante”, na medida em que traz à cena um “corpo não codificado que se prolifera num processo de absorção de signos” (cf. PEIXOTO JUNIOR, 2010, p.180). Os impressionantes relatos de práticas sacrificiais relacionadas a Cristo no período da Idade Média poderiam ser facilmente confundidos com descrições detalhadas de cenas de horror corporal. Linda Williams (2004) define os três “gêneros de excesso” ou “gêneros do corpo” do audiovisual, sendo eles, horror corporal, melodrama e pornografia. Não à toa o excesso desses gêneros relaciona-se a materialidades do corpo, seus excrementos, secreções e vísceras, compondo a tríade: sangue, lágrima e gozo, figurando, respectivamente, cada um dos gêneros citados. Retomando as práticas sacrificiais, vale notar que é através de um encontro com o monstro no próprio corpo que se atinge uma certa expectativa sublime. Mais uma vez o monstruoso é sinônimo de contrários, aqui entre grotesco e sublime, unidos na mesma superfície, exemplificado no trecho a seguir:

Marguerite-Marie Alacoque dizia-se tão suscetível que a visão da menor impureza sobressaltava-lhe o coração. Porém, quando Jesus chamou-a à ordem, ela só conseguiu limpar o vômito de uma doente transformando-o em sua comida. Mais tarde, sorveu as matérias fecais de uma disentérica declarando que aquele contato bucal suscitava nela uma visão de Cristo mantendo-a com a boca colada em sua chaga: “Se eu tivesse mil corpos, mil amores, mil vidas, os imolaria para lhe ser submissa.” Catarina de Siena afirmou um dia não ter comido nada tão delicioso quanto o pus dos seios de uma cancerosa. E ouviu então Jesus lhe falar: “Minha bem-amada, travaste por mim grandes combates e, com a minha ajuda, saíste vitoriosa. Nunca me foste mais querida e mais agradável... Não apenas desprezaste os prazeres sensuais, como venceste a natureza bebendo com alegria, por amor a mim, uma horrível beberagem. Pois bem, uma vez que praticaste uma ação acima da natureza, quero oferecer-te um licor acima da natureza”.

(ROUDINESCO, 2008, p. 20)

Embasada pelo pensamento foucaultiano, Roudinesco discute também as perspectivas do perverso no contexto da sexualidade e do crime. No âmbito da sexualidade, a autora dedica-se a pesquisar as práticas da medicina mental do século XIX e a obsessão pela “criança masturbadora”, “o homossexual”, e “a mulher histérica”, que poderiam ser considerados monstros de seu tempo, confirmando que as práticas perversas, assim como os monstros, são contextuais, e se transmutam ao longo da história. Ela também enquadra o século XX em sua “expressão de perversão máxima” através do nazismo, e, além disso, faz uma vasta descrição de criminosos desde a idade média até crimes mais contemporâneos. É possível notar que o ato de perverter é absolutamente condicionado a uma ação de transgressão, e envolve uma mudança de rota em relação ao dito “natural”: trata-se da ação deliberada de tomar um caminho desviante. Mas qual a medida? Quando o antagonista do monstro é o herói heterossexual, a transgressão é bem-vinda, mas e quando o antagonista do monstro é algo caro à sua própria ética? No caso do antagonismo em relação à lei, por exemplo, como fazer a defesa?

No contexto em que este trabalho foi escrito, em 2022, o presidente do país eleito de maneira democrática, poderia ser considerado um monstro que age desrespeitando normas, transgredindo leis, constringendo. Seremos seduzidos pelo heroísmo de combater ou assumiremos o complexo corpo desse monstro que engendra questões pertinentes ao contexto sócio-histórico do Brasil – esse corpo que revela a nossa inabilidade em dialogar, por exemplo, ou a arrogância com que se estabelecem os debates políticos. Olhar para o corpo desse monstro aponta para a nossa ignorância. Também nos revela. E, em relação aos termos legais, como assumir com ética quais leis transgredimos? Quais ilegalidades são justificáveis? É plausível assumir a monstruosidade na transgressão da lei quando ela é infringida em nome de praticar um aborto, por exemplo, mas, em relação a práticas que envolvam assassinatos, existe um imenso alívio quanto ao fato de o monstro ser o outro, ser uma figura externa. Ao sermos confrontados com a violência acabamos por apaziguar, recalcar, ou expressar o próprio impulso monstro. A lei está sempre atrasada em relação às demandas da sociedade, sendo muitas vezes confundida com o “certo”, “o justo” e o “ético”, quando na verdade se trata de uma intrincada e hermética linguagem que almeja construir um certo senso de convívio coletivo, a qual, contudo, em muito reforça lógicas opressivas e sustenta a manutenção de relações desiguais. Sorte que temos os monstros nos apontando uma outra possibilidade de caminho. Sorte?

É possível também observar os monstros a partir de uma perspectiva teratológica, a rigor considerada atualmente uma vertente da medicina que estuda malformações genéticas ou

anomalias embrionárias. Definir o “doente” invoca seu contrário, o “saudável”, e como a sociedade lida com suas doenças, mortes e curas também é situacional. Ou seja, independente do contexto, o monstro continua inaugurando uma cena que orchestra os sentidos. O que é lido como doente é alvo de diversos estigmas, sendo muitas vezes apartado do convívio social, principalmente quando a classificação se dá no âmbito da saúde mental. Por outro lado, a definição possibilita avanços medicinais no que tange a descoberta da erradicação de doenças, a exemplo das vacinas, que foram extremamente aguardadas e festejadas no período pandêmico recente. Mas teratologia também significa o estudo dos monstros, sendo etimologicamente derivada do grego, das palavras *terato* (monstro) e *logos* (estudo/razão/ciência), o que demarca um período em que o pensamento científico era condicionado a um viés teológico e mítico. Inclusive no que tange a nomenclatura dessas doenças congênitas a relação com as criaturas fantásticas é evidente: “A deformação em que a criança nasce com apenas um olho, por exemplo, é conhecida como ciclopia, lembrando o Ciclope, gigante caolho que o aventureiro Ulisses derrota na *Odisseia*, poema épico de Homero”,<sup>7</sup> e ainda: “A síndrome de Hurler que já foi chamada de gargulismo. As deformações faciais típicas desta doença supostamente tornariam suas vítimas parecidas com as gárgulas, aqueles monstros de pedra que adornam catedrais góticas.”<sup>8</sup> Seja pela ira ou bondade dos deuses, presságios benéficos ou mal agourados, a teratologia já estabeleceu uma relação mais encantada e fantasiosa com o objeto de seu estudo. Mas a relação de encanto mistura-se muito facilmente a uma observação perversa do monstro denominado a partir da diferença.

A história cultural da deficiência física é marcada pelo preconceito, pelo medo da diferença [...] Também há um elemento de fascínio perverso pela suposta “aberração”, que se revela na exibição de deficiências raras em espetáculos de circo ou, atualmente, em programas de televisão. [...] A arte pré-histórica já traz registros de seres humanos com malformações; na Austrália, foram encontrados desenhos e esculturas primitivas, datando provavelmente de 5000 a 4000 a.C., retratando bicéfalos conjugados (isto é, gêmeos siameses com duas cabeças num mesmo corpo). Na Antiguidade, a norma geral parece ter sido a condenação à morte para recém-nascidos defeituosos. Um texto chinês do período Qu’in (200 a.C.) estabelecia punições para infanticidas, mas ressaltava que matar crianças deformadas não constituiria crime. [...] O cirurgião-barbeiro Ambroise Paré lançaria em 1573 um livro que se tornaria uma espécie de clássico da teratologia: *De Monstros e Prodígios*. Essa obra, que hoje poderia ser lida como peça de literatura fantástica, sintetizava muitas das convicções correntes entre os médicos. O texto era

---

<sup>7</sup> Revista *Super interessante*, 2016.

<sup>8</sup> Idem.

ricamente ilustrado com gravuras de sereias aladas, meninos com rabo de cachorro, crianças com cara de rã, mulheres com duas cabeças, potros com cabeça humana. Paré listava causas variadas para a criação de “monstros”: intervenção divina; ação de bruxos e demônios; excesso, falta ou corrupção do sêmen. A impressão materna destacava-se nessa etiologia fantástica. Paré dizia, citando autoridades antigas (inclusive Hipócrates), que uma gestante de imaginação ardente poderia imprimir marcas no filho. Recomendava, pois, que as mulheres não olhassem nem pensassem em coisas monstruosas no momento da concepção e nos primeiros meses de gestação.

(SUPER INTERESSANTE, 2016)

Numa perspectiva psicanalítica, o monstro e o conceito Freudiano do “*unheimliche*” se relacionam intimamente, na medida em que ambos “desenvolvem o seu significado na direção da ambiguidade até coincidirem com seu oposto” (FREUD, 2010, p. 340) Por se tratar de um conceito bastante complexo, diferentes traduções do termo alemão já foram feitas. Em espanhol, “*lo siniestro*”, “*lo ominoso*”; em italiano, “*il perturbante*”; em francês, “*l’inquietant étrangeté*”; em inglês, “*the uncanny*”; e em português, “o inquietante” e o “infamiliar”. A palavra “*unheimliche*” tem o prefixo “*un*” de negação, então seria o oposto de “*heimliche*” que significa “doméstico, autóctone, familiar”; logo o *unheimliche* seria a angústia causada pelo desconhecido. Mas nem tudo o que é desconhecido é capaz de promover angústia; é preciso habitar o mesmo mundo que o monstro para que se possa vê-lo e se inquietar com a presença. Freud defende que a sensação do inquietante tem a ver com o reconhecimento daquilo que deveria ser desconhecido, o que implica o retorno de algo que ficou recalcado pelo inconsciente, desde pulsões da infância a perspectivas que incluem os saberes de outros tempos, como se testássemos se o mundo é mesmo mágico ou não. Ainda na acepção da palavra, o “*heimliche*” representa a casa, a confiança, a intimidade, a vida, e o seu oposto representa o estrangeiro, o medo, a morte. Mas “*heimliche*” significa também “oculto, velado”, então é possível estabelecer uma oposição entre aquilo que é “privado, escondido, recalcado” e aquilo que é “público e revelado para todos”. Ou seja, o monstro deveria continuar oculto, mas ele apareceu e desestabilizou as representações.

E agora, o que fazer diante dessa criatura? Posso fugir, atacar, me fingir de morta, mas a sensação que o monstro promove é o reconhecimento daquilo que já se conhece. Diante do monstro não tenho escapatória. Posso me envolver na coberta que amparou por muitos anos o medo do escuro, mesmo numa noite quente quanto mais pesado fosse o cobertor menos tortuoso seria o processo do sono. Posso descobrir o antídoto, um elixir de cor vibrante guardado em uma garrafinha de vidro, e durante um beijo de língua, desses beijos lentos e com sons de saliva,

despejar através da minha boca todo o líquido na boca monstruosa. Posso cravar uma estaca no seu coração gigante, e enterrar fundo, até que parte da minha mão é tragada, começando pela ponta dos dedos, mas rapidamente envolvendo toda a mão. Penetro esse corpo desconhecido e sinto um estranho prazer no contato com a carne fria, as vísceras e a viscosidade do sangue. Mas, num descuido, eu vacilo com a pressão da estaca, o monstro segura meu pulso com força e me olha com serenidade.

“Durma bem”.

## 1.2. E a dramaturgia?

Enterre o cadáver onde a estrada se bifurca, de modo que quando ele se erguer do túmulo não saberá que caminho tomar. Crave uma estaca em seu coração: ele ficará pregado ao chão no ponto de bifurcação, ele assombrará aquele lugar que leva a muitos outros lugares, aquele ponto de indecisão. Decapite o cadáver, de forma que, acéfalo, ele não se reconheça como sujeito, mas apenas como puro corpo. [...] O corpo monstruoso é pura cultura.

(COHEN, 2000. p. 26)

A relação tecida aqui entre monstro, monstruosidade, monstra (dramaturgia) e performance tem como elemento catalisador o corpo. Todos os conceitos se retroalimentam de uma relação poderosa com o corpo e exigem para si uma pluralidade de significados abertos, bifurcantes, de difícil rotulação, em constante criação. Existe algo de inapreensível que aproxima o monstro e a performance. Pode-se tangenciar os sentidos, mas é de extrema importância que algo escape. O monstro sempre escapa, seja às definições, seja aos utilitarismos, seja às estruturas engessadas, seja à lógica capitalista de consumo.

Durante a trajetória da pesquisa foi um instigante “ponto de virada” a compreensão de que teóricos, “fazedores” e artistas que se debruçam sobre os estudos da performance podem ter como mote questões mais relacionadas ao campo social, passando por estudos de diversas áreas, a exemplo da antropologia, sociologia, gênero e sexualidade, psicanálise etc. Ou ter como mote as criações do campo artístico, passando por diversas linguagens, tais como artes visuais, cênicas, música, literatura etc. Pode parecer simples e até mesmo óbvio que exista essa divisão didática, já que na prática os saberes se entrecruzam e se criam em relação, fazendo com que essa divisão “campo social” e “campo artístico” seja muito mais monstruosa do que se apresenta, mas, a nível de pesquisa, é importante compreender que esse conceito amplo de *performance* pode evocar a cada uso um novo significado. Logo, conceitos sobre performance

de gênero, por exemplo, talvez não possam auxiliar na criação dramaturgicamente performativa, por mais que façam uso da mesma noção, em diferentes campos do saber estão sendo evocados sentidos diversos através da mesma palavra.

A palavra *performance* pertence à língua inglesa, e significa, a rigor, “apresentar”,<sup>9</sup> mas também define algo como “executar, exibir, mostrar”. Mostrar é uma das etimologias da palavra *monstro*. *Performance* deriva do latim, “*parformance*, de *parformer* — *accomplir* — (fazer, cumprir, conseguir, concluir) podendo significar ainda levar alguma tarefa ao seu sucesso. Palavra formada pelo prefixo *per* mais *formare* (formar, dar forma, estabelecer).”<sup>10</sup> A forma pode ser entendida aqui como uma mirada para o corpo. Algo que engaja e tem o corpo como meio ou fim. O dicionário Aurélio analisa o prefixo “per” como “*movimento através, proximidade, intensidade ou totalidade*” (DICIONÁRIO, 2010, p.), a exemplo de percorrer, perdurar, perpassar. Ou denota ainda a função de ênfase, como em perambulante. Já o substantivo “forma” possui 23 definições no dicionário; vale destacar os seguintes verbetes: “Os limites exteriores da matéria de que é constituído um corpo”; “Ser ou objeto confusamente percebido, e cuja natureza não se pode precisar”; “estrutura” (definição atrelada ao campo da linguística que, no dicionário, vem seguida do seguinte exemplo: “Segundo Saussure a língua é forma e não substância”.) Numa livre associação de sentidos e extracampo particular de saber, pode-se compreender *performance* a partir das seguintes sentenças:

A intensidade da forma

O movimento através da matéria

Proximidade com o confusamente percebido

Totalidade do que é constituído um corpo

O movimento através dos limites

Já o significado de “forma” enquanto estrutura, através do prisma da linguística, revela uma certa aproximação de forma (língua) com dramaturgia, já que ambas se apresentam enquanto estrutura onde se organizam as linguagens, as expressões e a comunicação. A palavra, mesmo não sendo a única detentora dos significados, pode ser uma poderosa força centrípeta que renova e refaz os sentidos, tanto das línguas faladas no mundo quanto das estruturas dramaturgicas, bem como das múltiplas linguagens estéticas que fazem uso explícito, ou não,

<sup>9</sup> PERFORMANCE. In. *Online Etymology Dictionary*, 2023 (Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=performance> – acessado em 22/06/2023).

<sup>10</sup> Idem.

da palavra. Existe na intrincada malha gramatical de cada língua, e também no sentido de cada palavra, uma fonte abundante de estruturas dramáticas se pensadas através do corpo e da performance, e não da rigidez da própria estrutura.

A noção de estrutura pode ser compreendida como uma forma que amplie as formas. Esse retorno aos primeiros usos da palavra performance, ou seja, seu significado etimológico, já intui diversos conceitos muito mais complexos abordados no campo dos estudos da performance, a exemplo de Richard Schechner (2006), que aborda o “ser”, “fazer”, “mostrar fazendo”, e “explicar mostrar fazendo”. Nas suas palavras: “‘Sendo’ é a existência por ela mesma. ‘Fazendo’ é a atividade de todos que existem, dos quarks até seres conscientes e cordas supergalácticas. ‘Mostrar fazendo’ é desempenhar: apontar, sobrelinhar, e exibir fazendo. E ‘Explicar mostrar fazendo’ são os estudos performáticos” (SCHECHNER, 2006, pp. 28-51.). A definição dos conceitos é muito próxima dos diversos significados etimológicos da palavra *monstro*, chegando a coincidir, a nível de palavra, entre significado etimológico e o desdobramento conceitual organizado a partir de diferentes finalidades propostas por Schechner, como, por exemplo, o caráter de indicação, exibição. Mostrar e apontar são palavras que também definem o monstro.

Podemos exemplificar também a noção de performance atrelada ao seu potencial transformador e ritualístico, apontando para a definição etimológica de movimento e intensidade, através dos conceitos elaborados por Victor Turner, em especial, a noção do caráter “liminoide”, em que as performances “produzem situações que estão fora (ou entre) posições sociais determinadas, o que destaca sua potencialidade transformadora, seu poder de gerar tensões e reformulações em ordens estabelecidas” (BORGES, 2019).

Ou ainda, no pensamento de Judith Butler (2012), que, embasada por Derrida, questiona a binaridade dos sentidos, abordando a noção de gênero como performance:

Um tipo de performance que pode se dar em qualquer corpo, portanto desconectado da ideia de que a cada corpo corresponderia somente a um gênero. Butler propõe repensar o corpo não mais como um dado natural, mas como uma superfície politicamente regulada.

(RODRIGUES, 2012, p. 6)

Tais exemplos elucidam que mesmo se tratando de diferentes campos de estudos, a palavra *performance* também é capaz de aglutinar e expandir sentidos, ao invés de gerar um significado único, fechado e limitante.

Comumente associa-se a prática dramaturgical ao domínio das palavras. Como se o texto fosse unicamente produzido por palavras, como se a dramaturgia fosse apenas o que está sendo dito a partir do que foi previamente escrito. E, ainda, como se as palavras fossem só palavras, e não essas monstras delirantes que se organizam no tempo e no espaço. Em sua noção expandida, a dramaturgia abrange todo o orquestramento de sentidos do ato teatral, uma noção que aponta para a dramaturgia enquanto textura.

Pode-se dizer que a noção de dramaturgia como textura envolve camadas que são produzidas pelos elementos que compõem o fenômeno teatral e suas inter-relações. [...] Sendo assim, a palavra, por exemplo, deixa de ser nessas formas espetaculares a matriz semântica privilegiada do espetáculo, que estabelece uma relação de dependência com os outros elementos, tais como o figurino, a cenografia, e a música. [...] Eugenio Barba, por exemplo, se refere a três níveis de dramaturgia que agem simultaneamente uns sobre os outros, mas que podem ser trabalhados separadamente: – dramaturgia orgânica ou dinâmica, que envolve a composição dos ritmos, das ações físicas e vocais dos atores, e dos dinamismos que agem por sua vez sobre o espectador em nível nervoso, sensorial; – dramaturgia narrativa, que entrelaça os acontecimentos, as personagens, e orienta os espectadores em relação ao sentido do que estão vendo; – e a dramaturgia das mudanças de estado ou evocativa, que emerge quando o conjunto do que é mostrado consegue evocar algo diferente, inesperado, gerar ressonâncias íntimas no espectador, como quando do canto e da música se desenvolve, através dos harmônicos, uma outra linha sonora. Essa é a dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário ou recôndito do espetáculo, específico para cada espectador.

(BONFITTO, 2011, p.58)

Por outro lado, a dramaturgia tem na palavra a sua “primeira casa”, e as estruturas dramáticas são, apesar da sua salutar crise, uma inesgotável fonte criativa que também sustentam a potência do ato teatral. Jean Pierre Sarrazac (2012), no seu *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, estrutura em verbetes diversas definições do âmbito dramaturgical e teatral. Sarrazac parte do trabalho de Peter Szondi (2001), em especial das formulações deste em *Teoria do drama moderno* (2001) e *Teoria do drama burguês* (2005), para negar a forma épica como superação do drama, tal como Szondi conceitua. Ele reconhece que “a tradição aristotélico-hegeliana de um conflito interpessoal resolvendo-se com uma catástrofe começa a rachar em toda parte” (SARRAZAC, 2012, 23 ), mas também aponta que o drama, já declarado morto tantas vezes, inclusive após a perspectiva do pós-dramático (cf. LEHMANN, 1999),

segue em sua “salutar crise”, sendo essa espécie de “morto-vivo” contemporâneo, mas ainda assim com um inegável potencial criador. Conforme aponta Felipe de Moraes:

São justamente as raízes adornianas do “teatro pós dramático” que serão criticadas por Sarrazac. Para ele, Lehmann estrutura sua obra sobre a mesma constatação duvidosa feita pelo filósofo frankfurtiano de que, depois de Beckett (e de Auschwitz), só restava ao drama uma autópsia de si mesmo; ou seja, o drama, a partir de então, não deveria ser considerado mais que um antigo modelo fadado a não ter nenhuma repercussão criativa (e crítica) no mundo contemporâneo. Nesses termos, Lehmann parece persistir em sua teoria dentro desse “falso movimento” que o obriga a encontrar uma verdade historicamente superior das formas dentro de uma “resolução”, explícita, preferencialmente, na morte de um modelo antigo que dá vida a um modelo novo. Para combater essa “concepção abusiva da contemporaneidade” contida no pós, como a chamou Sarrazac em outro texto, seria necessário uma volta ao *Teoria do drama moderno*, mas uma volta que finalmente encarnasse uma crítica frontal a muitos aspectos da abordagem hegeliano-marxista da história do drama [...] O projeto do *Léxico do drama moderno e contemporâneo* fornece uma concepção ampliada de conceitos como ação, fábula, catástrofe, mostrando que tais termos não são escravos de uma concepção aristotélica (ou mesmo hegeliana) do drama (e portanto não é preciso jogá-los fora pela janela da história).

(MORAES, 2012, pp 14-15)

A noção de “Compêndio de decomposição” é proposta por Sarrazac ao se questionar sobre o trabalho realizado por ele juntamente com outros pesquisadores, de mapear e expandir as noções do drama, evidenciado no trecho a seguir:

Enquanto trabalhava nesse *Léxico* [...] pensei muitas vezes em certas reflexões de Pirandello sobre o que o escritor siciliano chama de “sentido do contrário”. Pareceu-me que nosso trabalho de *poéticiens* não deixava de ter analogia com essa tarefa de “decomposição dramática” à qual o autor de *Seis personagens...* dedicou toda sua existência. A poética do drama moderno e contemporâneo, como um *Compêndio de decomposição dramática*?

(SARRAZAC, 2012, p. 33 – grifos do autor)

No âmbito desta pesquisa, o Compêndio de Decomposição e a dramaturgia mostra se orientam na busca por essa aglutinação de práticas dramáticas através do prisma performativo, estabelecendo assim uma diferenciação em relação à proposta de Sarrazac, concentrada na noção de dramaturgia principalmente através de aspectos que compõem o *texto*,

e que remontam e decompõem o drama sobretudo através das palavras. Logo, uma trajetória possível para a pesquisa em questão seria a análise de autores como Brecht, Pirandello ou Beckett, depois seguir analisando autores mais contemporâneos que, após a virada performativa dos anos 1960 na Europa, também abrangeram em seus textos essa fagulha da performance. Mas o caminho aqui é mais monstruoso. Optar pelo campo da performance em fricção com a dramaturgia é optar por uma perspectiva não necessariamente cronológica, histórica e causal. A performance e o monstro, que trazem o corpo ao centro da cena ou do acontecimento, são um viés perceptivo para analisar e criar dramaturgias, em seu amplo sentido. A pesquisa estabelece também uma aproximação com o gesto investigativo de Sarrazac que não nega a estrutura do drama, ou a estrutura da linguagem, e seus infinitos modos de composição, ao passo que a palavra aqui não precisa e não será “jogada fora pela janela da história”. No *Léxico*, também há o verbete “Belo animal (morte do)”, retomando o conceito aristotélico que fundamentava a construção das tragédias, em que a “boa” obra trágica tem uma espécie de organicidade interna e a “beleza reside na extensão e na ordenação”, no “começo, no meio e no fim” (SARRAZAC, 2012, p. 41). Logo, toda a obra que perpassa aspectos mais fragmentários, decompostos, ou em múltiplas linguagens, seria considerada “inferior” “terrível” “monstruosa”. O monstro aqui é a recusa do belo animal aristotélico.

Recorrer ao fragmento, à experimentação e a diferentes linguagens no ato da criação dramaturgica, ou seja, compreender a linguagem enquanto monstra, não é um recurso de estilo ou cânone contemporâneo. Por vezes, pode sim funcionar como um “modelo” ou “moda”, esvaziando o jogo de contradições que existe em ousar se dizer dramaturga. Mas interessa perceber como essas possibilidades de estrutura dramaturgica seguem em diálogo com o tempo e com a criação. Roland Barthes, em *O prazer do texto* (2006), descreve a Babel feliz, no contexto do leitor e a fruição do texto. A imagem de uma Babel feliz é construída a partir do mito bíblico que justifica a existência de diversas línguas no mundo. No mito, os seres humanos foram punidos por deus ao tentar construir uma torre alta o suficiente para chegar ao céu. Como castigo a torre foi derrubada por um raio e surgiram diferentes línguas; assim, os seres humanos não seriam capazes de se comunicar. Barthes propõe a pluralidade não enquanto punição. E a Babel feliz pode também ser interpretada como uma possibilidade polissêmica na dramaturgia.

Ora este contra-herói existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz.

(BARTHES, 2006, p. 7)

O mito bíblico da Torre de Babel é especialmente fascinante para os fascinados pela palavra. Ted Chiang, escritor de ficção científica, no livro *História da sua vida e outros contos*, aborda dois trabalhadores empenhados em erguer a torre de Babel e por vezes esquecem uma ferramenta no chão, artefato essencial para que sigam do ponto em que estavam (CHIANG, 2016, p. 13). Esse retorno em busca de um martelo, um bloco, ou um copo de água, se aproxima, no universo da pesquisa em questão, do retorno às estruturas dramáticas para a construção dessa torre que será em breve destruída. A dramaturgia mostra também é Babel feliz.

### 1.3. E o performativo?

Os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) etcetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas.

(BORGES apud FOUCAULT, 1995, p. 6)

Durante o desenvolvimento do “Compêndio de decomposições dramáticas: por uma dramaturgia mostra!” ministrei diversas oficinas de compartilhamento da pesquisa nas quais experimentei junto aos participantes os “cartões dramáticos”. A criação dos cartões foi movida pelo desejo e pela dúvida de como criar uma espécie de taxonomia, classificação, estímulo, orientação, para a prática de dramaturgia performativa, mas pensando em uma estrutura que não previsse resultados ou cristalizasse regras de como a experimentação deveria ser realizada. A exemplo do trecho acima, escrito por Jorge Luis Borges e citado por Foucault em *As palavras e as coisas* (1995), tratava-se dessa espécie de organização que manifesta uma estranheza, que avizinha elementos num lugar impossível, inexistente – uma lógica performativa e monstruosa da qual não se apreende o todo da coisa. Foucault, ainda sobre a classificação de Borges, diz que:

A monstruosidade não altera nenhum corpo real, em nada modifica o bestiário da imaginação; não se esconde na profundidade de algum poder estranho. Sequer estaria presente em alguma parte dessa classificação, se não se esgueirasse em todo o espaço vazio, em todo o branco intersticial que separa os seres uns dos outros [...] A monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste, ao contrário, em

que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se.

(FOUCAULT, 1995, p. 8)

Ainda no equilíbrio impossível entre fazer um outro uso das palavras admirando a potência das estruturas *versus* ampliar a noção de dramaturgia para a ampla construção de sentido, que agrega diversos elementos, cabe desdobrar, aqui, algumas das reflexões feitas por Erika Fischer-Lichte em *A estética do performativo* (2019), e também os conceitos propostos por Dela Pollock (2007) em *Performing writing*, que tensionam ainda mais os infinitos pratos dessa balança.

Em *A estética do performativo*, a autora alemã traça uma profunda análise sobre diferentes aspectos da performance arte e do teatro performativo, apontado para a necessidade de se pensar/analisar/criar as obras a partir de bases próprias do âmbito da performance. Segundo Fischer-Lichte, o contexto alemão não diferencia a performance do teatro, se contrapondo a uma lógica inglesa em que teatro equivale ao texto dramático. É possível também analisar o potencial performativo das palavras, dentro e fora do campo das artes, a partir do entendimento de que a performance é “autorreferente” e “instauradora de realidades”, a exemplo de duas pessoas em uma união civil que, imediatamente após a sentença “Eu os declaro casados”, estão, de fato, experienciando uma nova realidade instaurada a partir do ato de fala. Embasada pelas propostas de John L. Austin, a autora afirma que “Poder-se-ia acrescentar, como característica do performativo, a sua capacidade de desestabilizar pares de estruturas conceituais dicotômicas ao ponto de as fazer fracassar” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 42). Além disso, vale destacar que Fischer-Lite discute amplamente a necessidade de compreensão do “acontecimento” no campo das artes, tendo suas raízes nas práticas ritualísticas e seu potencial transformador e gerador de comunidades (p. 388). Ela discorre sobre a criação de copresença, e coparticipação entre artistas e plateia, abolindo inclusive essa diferenciação, onde todos os presentes são cosujeitos do acontecimento. O corpo também tem, para a autora, um papel fundamental na estética do performativo, não sendo necessária a sua “anulação” ou “neutralidade” em nome da representação (p. 65) O corpo de todos os participantes é por onde o acontecimento será experienciado. A autora também aponta para possíveis estratégias de encenação que visem a “retroalimentação do circuito autopoético performativo”, e descreve, por exemplo, a noção de ritmo, tendo também o corpo como elemento central.

O ritmo é um princípio físico e biológico que regula a nossa respiração e o nosso batimento cardíaco. O corpo humano está ritmicamente sintonizado e, como tal, consegue sentir o ritmo, seja como princípio interno, seja como princípio externo. Vemos determinados movimentos, ouvimos determinadas palavras, sons e sequências de tons que captamos como rítmicos. O ritmo como princípio energético, contudo, só exerce o seu efeito quando o sentimos – à semelhança do que acontece com os ritmos do nosso próprio corpo – fisicamente.

(FISCHER-LICHTE, 2019, p. 129)

Já a autora Della Pollock aborda a escrita enquanto um ato performativo que pode ser uma maneira de presentificar ou representificar experiências através das palavras. Ela aponta também para uma escrita “encarnada” (*embodiment*), aprofundando a ideia de que “o corpo escreve”. *Embodiment* é um conceito importante também para Fischer-Lite, que assume novamente o corpo como uma questão central. A escrita enquanto ato performativo é, para Pollock, relacional, já que visa uma espécie de “audiência de leitores” e a possível transformação gerada em quem entra em contato com as palavras. Para a autora, relacional é o “difícil equilíbrio entre a necessidade de complexidade e a necessidade de simplicidade, pois a escrita performativa é o oferecimento de palavras ao Outro” (POLLOCK, 2007, p. 196).

Além disso, ela define a escrita performativa em vários outros complexos termos, os quais vale mencionar brevemente, selecionando, aqui, os fios que interessam à pesquisa. Para a Pollock, a escrita performativa é evocativa (já que tem a capacidade de agir inaugurando “novos mundos” e evocar diferentes tempos, memórias e sensações); metonímica (devido ao reuso das palavras em diferentes contextos, borrando a dicotomia entre sujeito/objeto, fazendo com que o autor e o texto se fundam); subjetiva (pois evidencia um *self*, um lugar de onde parte a escrita, um sujeito, mesmo que fundido nas palavras); nervosa (devido à sua intensa exploração de múltiplas linguagens e forças opostas); citacional (reatualiza uma experiência vivida, presentificando, como uma citação, a própria experiência); e consequencial (opera uma transformação através das palavras). A escrita performativa não prevê um resultado específico de escrita, não é possível identificar um gênero ou forma a partir de seus princípios, mas se trata de uma maneira, um olhar, uma postura perante as palavras. Esse sobrevoo de alguns dos conceitos abordados por Pollock e Fischer-Lichte, no entanto, não tem o intuito de direcionar a pesquisa em uma única relação com a performance ou com a dramaturgia, nem muito menos defender ou criticar a relação com as palavras, criando uma definição cristalizada do que seria uma escrita ou experiência performativa, mas sim de tratar os conceitos como disparadores e dispositivos criativos.

Durante as oficinas de compartilhamento de pesquisa já mencionadas, e que serão aprofundadas mais adiante, nos interessou as reflexões propostas pelas noções de escrita performativa, bem como de estética do performativo, mirando no que tais ideias podem ampliar em relação aos aspectos perceptivos e criativos, e não como noções que são um eterno “correr atrás do conceito” para depois, só depois, poder praticar. Interessa o conceito que amplia a prática, que nasce da prática.

Em muitas oficinas pude notar uma certa falta de “autoestima de dramaturgo(a)(e)/escritor(a)(e)”, como se o terreno da palavra fosse completamente inacessível (já que historicamente essa figura ligada à palavra foi muito bem definida por diversos marcadores sociais), ao passo que dramaturgia também não está confinada à palavra. Mais uma vez o corpo, acompanhado do monstro (a linguagem e suas multiplicidades), e também acompanhado da monstra (a dramaturgia performativa), evoca uma abertura de sentidos, uma metodologia não enrijecida, para que se ampliem as possibilidades de criação.

Em consonância com tais questões, tem-se a prática do “texto-acúmulo” e da “bocação” proposta pela diretora, professora, atriz e dançarina Kenia Dias, que será analisada a seguir.

#### 1.4. Texto-acúmulo

Figura 1: *Cordial é a caravela que te pariu*



Fonte: Arquivo pessoal, 2019. Fotografia do espetáculo *Cordial é a caravela que te pariu*, realizado com a turma 67 da Escola de artes dramáticas da USP, com direção de Kenia Dias. No espetáculo o procedimento do texto-acúmulo foi performado em cena.

Kenia Dias é uma artista absolutamente comprometida com a gravidade. A lei da gravidade. Nos termos da física, a gravidade é uma das quatro forças fundamentais da natureza, que através da deformação do espaço-tempo, gerada por corpos supermassivos, regula o movimento de corpos inertes. Para Kenia, é insuficiente que os pés permaneçam fincados ao chão, e que a coluna ereta sustente uma cabeça. A percepção do volume e da lateralidade do corpo são estruturais na poética dessa artista, que flui na contramão dos corpos hiperfrontais e da supremacia do rosto, fatores tão comuns nas produções videográficas das redes sociais. Além do compromisso com a gravidade enquanto força, existe também uma gravidade atrelada a um senso de urgência que é possível notar em toda sua obra e em sua pedagogia.

O meu encontro com Kenia se deu através do Núcleo Experimental de Artes Cênicas do SESI-SP, no ano de 2018. Ela foi convidada para dirigir a montagem cênica realizada após um ano de aprofundamento técnico com um grupo de jovens atores; eu integrava esse grupo como atriz. Desse encontro estabelecemos uma parceria criativa em diversas ocasiões. Me alinhando ao vocabulário da pesquisa, cabe dizer que foi uma experiência de caráter “liminoide”, uma linha traçada que marca um antes e um depois. Foi uma experiência verdadeiramente transformadora conhecer as metodologias de trabalho desenvolvidas por Kenia. No meu diário de bordo, em que relato minúcias do processo de criação da peça, vale compartilhar os seguintes registros:

04/01/2018 – Primeiro dia de ensaio. Muita energia e muita vontade. Desses momentos que fazem sentido estar em São Paulo, caso contrário, o que que eu estou fazendo aqui? Kenia conduziu um exercício de movimentação a partir da relação do corpo com a gravidade. Os enunciados eram de derretimento de partes do corpo, por exemplo, derreter os ossos, derreter os músculos, derreter o próprio peso. Na movimentação era importante compreender uma linha de força sempre oposta a direção do movimento, daí o trato com a gravidade. Quais diferentes qualidades de movimento são possíveis a partir de diferentes estímulos? Como um estímulo abstrato reverbera em movimento no corpo? Depois deitamos no chão e ouvimos de olhos fechados a “máquina sonora” proposta por Ricardo Garcia (diretor musical). Ouvir gerava imagem. Como ser conduzida pelas imagens sem estar apegadas a elas ou a uma narrativa? Kenia sugeriu que pensássemos o som também enquanto matéria, coisa física, onda sonora reverberando. O passo seguinte foi mover pelo espaço a partir da coluna tendo como impulso a “máquina sonora”. Kenia separou os movimentos entre periféricos (braço, perna, cabeça) e movimentos de centro (bacia, tronco, abdômen). Em seguida, ela nos dividiu em dois grupos para que a gente pudesse se observar durante o improviso. Porque alguns movimentos interessam mais do que outros? O que é de fato uma

presença cênica e como isso se manifesta? O que é estar preenchido? Por fim, fizemos uma sequência de desaceleração e alongamentos.

11/01/2018 – Experimentamos uma prática cênica, depois de um longo momento de improviso de movimento pelo espaço, em que duas pessoas falavam ao mesmo tempo no ouvido de uma terceira. Essa terceira pessoa fala pra quem a assiste um somatório insano do que a pessoa 1 está falando no seu ouvido direito e também do que a pessoa 2 está falando no seu ouvido esquerdo. Esse texto que é dito pela pessoa 3 é uma “edição improvisada” do que foi falado pela pessoa 1 e pela pessoa 2. Experimentei falar o texto no ouvido de um outro ator (ou seja, ser a pessoa 1 ou a pessoa 2), e também experimentei estar no centro recebendo os dois textos simultâneos (ser a pessoa 3). A primeira vez que fiquei no centro foi bem doido, me senti nervosa e não consegui escutar a minha própria voz. Aos poucos fui compreendo uma embocadura necessária e uma postura em relação às palavras que tinha mais a ver com não compreender exatamente o seu sentido e o porquê da escolha, mas sim, deixar que elas, as palavras, se reorganizem através de mim.

(DUARTE, 2018, arquivo pessoal)

O procedimento do texto-acúmulo descrito no relato do dia 11 de janeiro pode ser compreendido como uma metodologia que se aproxima do que Dela Pollock descreve como uma “escrita performativa”, no que tange o caráter relacional e evocativo de uma experiência. O procedimento exige que os participantes tenham passado por algum tipo de aquecimento ou trabalho corporal prévio para que seu senso perceptivo e atenção estejam preparados para o trabalho. A priori dois textos são eleitos (texto A e texto B), e de preferência decorados para que os performers estejam sem o auxílio de papéis ou outros suportes durante a prática. O texto A corresponde a algum recorte temático relacionado ao campo de pesquisa do trabalho que está sendo realizado; o texto B pode ser algo completamente sem relação temática com o texto A, mas que disponha de um vocabulário muito próprio, como por exemplo, textos de receitas de comida, manuais, passo a passo, bulas etc. Os textos A e B serão simultaneamente sussurrados no ouvido de um participante, que, num exercício muito refinado de escuta e edição, irá falar o texto C, selecionando os diferentes conteúdos que lhe estão sendo empurrados ouvido adentro. Após essa prática o participante que verbalizou o texto C toma um tempo de “escrita em fluxo”, reexperienciando o acúmulo vivenciado. Dias depois esse texto em fluxo necessita ser revisitado e reescrito. É possível dividir o procedimento do texto-acúmulo em duas etapas, as quais estabelecem com a palavra relações muito distintas. Denominarei a etapa 1 e etapa 2.

Na primeira etapa, em que o texto A e texto B são selecionados, e na qual surge de fato o primeiro esboço do texto-acúmulo, existe uma certa aproximação com uma lógica dadaísta de composição textual: aleatoriedade, imprevisibilidade, um senso de ludicidade e liberdade com a palavra são aproximações possíveis. Como se os textos A e B fossem misturados num recipiente qualquer e, a partir do embaralhamento de seus significados e reestruturação de seus significantes, surgisse o texto-acúmulo. O recipiente, que na prática textual dadaísta era um saco de pão ou vasilha, passa a ser, no texto-acúmulo, o corpo e a subjetividade do performer. A reordenação das palavras a nível gramatical e a sua reorganização num excesso de vocábulos e ritmos acabam por proporcionar sentidos até então impossíveis ao texto. Não se trata simplesmente de uma desconexão sintática ou uma verborragia; algo se revela do performer que edita os textos ao vivo, algo muito significativo vaza através do texto-acúmulo.

As palavras já não se comportam mais como portadoras de significados partilhados, mas explodem seus significantes através de novos usos, realmente borrando o binarismo da relação significado/significante. Dessa maneira, o texto-acúmulo é capaz de proporcionar um signo monstruoso formado por palavra, gramática, língua e corpo. Tal operação de embaralhamento de significado e significante é amplamente discutida na linguística e na filosofia.

Desde Platão a filosofia já se debatia com a “justeza dos nomes”. É o que está em jogo, por exemplo, no Crátilo, diálogo em que Sócrates, Hermógenes e Crátilo discutem as características da linguagem. Para Crátilo, as palavras são adequadas às coisas por “natureza”, enquanto Hermógenes vai defender a ideia de pacto e convenção. [...] Saussure recupera o debate que remontava a Platão, e que havia sido retomado por estudiosos da linguagem no século XIX. [...] Em Saussure, não haverá mais uma união natural entre uma coisa e seu nome. O signo fará a ligação arbitrária entre um conceito e uma imagem acústica, entre um significado e um significante, e será ao mesmo tempo marca de presença do significante e ausência do significado. [...] Derrida quer pensar como são arbitrárias as estruturas opositivas da metafísica, como universal/particular, sensível/inteligível, dentro/fora, presença/ausência, masculino/feminino, natureza/cultura. Ao associar a estrutura binária significante/significado tal qual proposta por Saussure aos pares metafísicos clássicos, Derrida fará uma torção na proposta saussuriana. Se, em Saussure, a presença do significante convoca o significado, em Derrida “nada escapa ao movimento do significante e, em última instância, a diferença entre o significado e o significante não é nada” (Derrida, 2004a: 27).

(RODRIGUES, 2012, p. 6)

O significante é no procedimento do texto-acúmulo toda a prática que envolve texto A, texto B, texto C e todos os corpos em cena partilhando essa experiência. Logo, realizar apenas a leitura de um texto-acúmulo é como ter acesso a apenas parte de seu significado/significante.

Já na segunda etapa inaugura-se uma elaboração mais propositiva e intencional do texto. A experiência de ler um texto-acúmulo ainda não reescrito evoca a recém memória do procedimento em si, bem como a familiaridade com aquelas sentenças escritas, ao passo que na lógica sintática elas estão estranhadas, embaralhadas. Esse segundo processo de edição consiste em selecionar e direcionar a pluralidade de assuntos e temas que estão apontados no esboço. Não é necessário que elas estejam em perfeita ordem gramatical, mas muitas vezes acrescentar preposições, artigos, conectivos ou mudar os tempos verbais é uma estratégia bem-vinda no momento de reedição de um texto-acúmulo. Isso porque o acúmulo em primeira instância trata-se do acúmulo de palavras, uma verborragia inicial de um texto que carrega em seu esqueleto outros dois textos – acúmulo por expor um excesso de informações a princípio não relacionadas, mas reorganizadas em um único texto e em um único corpo. Porém o acúmulo também expressa um certo lugar comum nos significados das palavras que, através desse rearranjo, podem ressignificar, como se fossem de fato lavadas e penduradas num varal, sendo selecionadas de uma maneira que, em princípio, não seriam. Com isso, surge a necessidade do que Kenia denominou de “boca-ação”, que pode ser considerada uma prática que representifica a experiência do texto-acúmulo.

A maneira de performar um texto-acúmulo é parte fundamental de seu significado, demandando um ritmo e uma lógica corporal específica. No processo de criação do espetáculo *Cordial é a caravela que te pariu*, por exemplo, em que colaborei na dramaturgia, cabe citar o texto-acúmulo criado pelo ator Welington Landin, que consistia num texto A: uma notícia sobre crimes de homofobia, somado a um texto B: receita de picanha para um churrasco. Durante o processo de boca-ação em que o ator experimentava aquele texto no corpo surgiu ainda mais uma camada de significação: uma enunciação relacionada a quem narra uma partida de futebol – velocidade das palavras, alongamento das vogais simulando um gol, prosódia de um jogo em desenvolvimento etc. A boca-ação consiste em compreender novamente a palavra enquanto matéria emitida pelo corpo. Matéria indissociável do corpo. Essa prática está profundamente atrelada à noção de “encarnação” ou “*embodiment*” já mencionada anteriormente.

Ainda no processo de *Cordial é a caravela que te pariu*, vale compartilhar algumas outras possibilidades do texto-acúmulo. Ele foi materializado a nível de cena enquanto procedimento (em referência à fotografia acima) em que cada um dos atores tinha um texto-

base que ia sendo modificado pelo texto do outro, numa espécie de telefone sem fio polifônico. O texto-acúmulo aconteceu também numa versão dialógica, em que os procedimentos foram realizados ao mesmo tempo; em seguida, a dupla de atores Ediana Souza e Lucas Wickhaus dividiram a cena não necessariamente numa lógica de diálogo, de fato, mas numa justaposição de texto-acúmulo, já que os textos também existiam de maneira independente. Abaixo cito o texto criado por Ediana Souza:

Meu gerente é um canibal neoliberal que se acha euro-americano. Já são 500 anos de senhas roubadas, racismo no débito ou no crédito?

É preciso avaliar as estatísticas do saldo da eugenia, pra efetuar os empréstimos do século XVI Porque as transferências do século XIX só em horário comercial, eu sinto muito. Muito. Chega de caravela consignada exigindo atendimento especial.

Hoje eu não vou sorrir pra você. Eu não passei para paqueta, não tenho investidores. Hoje não, hoje não, Parente. Meu contracheque são 30 dias de expectativas frustradas. Mil nações avaliaram a minha cara, não se engane ela não é.

Eu não tenho contra-cheque-branco e nem expectativas. O desejo é prata, a necessidade é urgente. Eu atravesso a braçadas um oceano de contas não pagas Insatisfação social a prazo, quem tem um trabalho 7 vezes maior que a renda média de um americano? Naquele trabalho de sobreviver, testemunho.

Foi pra isso que vocês atravessaram o atlântico? Foi pra isso?

Fronteira derrubada. Todos os dias eu falsifico a minha assinatura. Assino a carta inaugural do meu desespero, globalizada em língua colonial. É preciso regar um solo racista pra nascer Europa, mas se molhar a Europa mofa. Mofa. Hoje você não vai levar nada. Eu quero meu dinheiro de volta. Seria isso uma compensação histórica? Histórica? Eufórica? Histotérica!

Mas desejar não me faz rica. Como anda seu inglês?

Ah, Sarah todos vão dizer que sempre fui uma louca, uma romântica, uma anarquista, uma América Latina em convulsão. Seria um elogio se não fosse a pressão. Mas meu direito ao corpo é o mesmo do mico-leão-dourado. Perigoso é permanecer vivo. Hoje não parente, hoje não. Pedro você não é da minha família. Cadê meu lugar no paraíso dessa periferia do mundo? Mas afinal, foi pra isso que vocês deram o golpe? Foi pra isso?

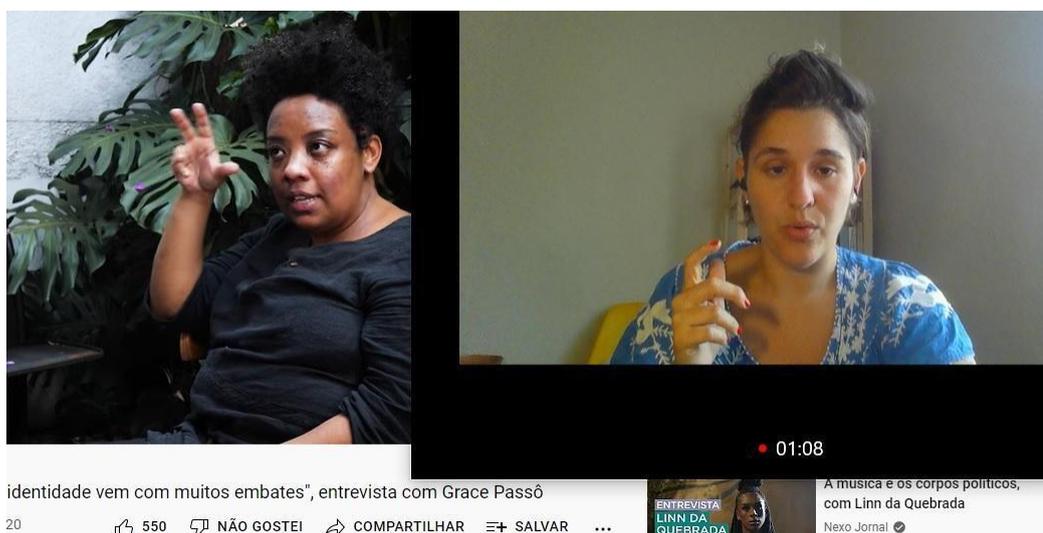
(SOUZA, 2019, arquivo pessoal)

O compartilhamento da metodologia do texto-acúmulo criado por Kenia Dias não tem como propósito apenas exemplificar os conceitos discutidos por Pollock ou Fischer-Lichte, mas possibilitar também a reperformance do procedimento a quem possa interessar. Para além da etapa laboratorial do Compêndio de Decomposições Dramatúrgicas, a pesquisa visa a análise

de obras artísticas evidenciado seus dispositivos criativos, e perpassando pelos aspectos do autobiográfico, da escrita colaborativa e do dramaturgo em cena, que serão desenvolvidos ao longo da trajetória investigativa.

Para finalizar o capítulo, compartilho um fragmento de um texto-acúmulo realizado com fones de ouvido, durante o processo de escrita da pesquisa, em que optei como texto A: o próprio capítulo 1 da dissertação e texto B: a entrevista realizada com Grace Passô “A consciência da identidade vem com muitos embates” em 2020 para o canal do Youtube Nexo Jornal. Grace Passô, Janaina Leite e os artistas que integraram o Teatro Base, grupo de teatro experimental da cidade de Salvador, serão parte fundamental da pesquisa nos capítulos a seguir.

Figura 2: Gambiarra de texto-acúmulo



Fonte: arquivo pessoal, 2022. Procedimento do texto-acúmulo realizado com um fone de ouvido plugado ao computador e um outro fone de ouvido plugado ao celular. Print da tela.

## GAMBIARRA DE TEXTO-ACÚMULO

Os papéis do Brasil-monstro são um estigma da diferença, coisa peluda. Direcionamento, história, profundidade. A performance é uma voz tentando descrever, palavra, palavra.

O caminho é contradição, é palavra animal.

Existe a consciência terrível de que trabalhar com o disforme no Brasil é uma desigualdade costurada às pressas. Muita força. Dramaturgia bruta. Ser uma apavoradora de teatro é um lavar as mãos, e pôr os dentes pontudos na identidade.

(DUARTE, 2022, arquivo pessoal)

## 2. DRAMATURGIA MONSTRA: O AUTOBIOGRÁFICO, A ESCRITA COLABORATIVA, A DRAMATURGA EM CENA

Feita a defesa do monstro, para que possa seguir apontando um caminho possível e desviante, e feita também a sua acusação para que não destrua todo o entorno, compreendo a dramaturgia monstra como uma perspectiva perceptiva, uma postura em relação à criação dramática, seja a nível temático – em que apoiei a pesquisa nos estudos de diversas áreas, dentro e fora do campo das artes, sobre o monstro e a monstruosidade, suas figurações, a centralidade do corpo, os pares opostos numa mesma superfície –, seja a nível estrutural, em que o monstro dialoga com o embaralhamento de dicotomias, hibridização de linguagens, crises da representação.

Já a nível de palavra, a coisa também segue sendo monstruosa. A relação com as palavras enquanto criação literária e/ou dramática é um pilar importante da pesquisa, já que olhar novamente para as estruturas do drama através do filtro do performativo evoca poderosos dispositivos criativos, ao passo que o performativo me convida a extrapolar a relação com as palavras, ampliar o seu sentido. Com isso a relação corpo e palavra também é fundamental para a compreensão da dramaturgia monstra. Não se trata unicamente de uma criação; a exemplo do texto-acúmulo mencionado no capítulo anterior, que engaja a escrita da palavra a partir do corpo em movimento, a relação corpo e palavra pode ser entendida como o potencial de engajamento a partir de quem entra em contato com o material escrito. Ou o quanto as palavras são “feitas de carne”, são “imagens quentes”,<sup>11</sup> mobilizando quem as escreve. De todo modo, a palavra enquanto uma força mobilizadora e criativa e suas inúmeras possibilidades de uso, integram aspectos fundamentais da pesquisa. Para Blanchot, a palavra não apenas significa algo, mas sim, inaugura uma realidade, a exemplo do trecho a seguir:

Blanchot defendia que a palavra literária é fundadora da sua própria realidade. Esta realidade tem como característica ser obscura, ambígua, desconhecida. O engajamento do escritor consistiria menos em fazer a ponte entre literatura e realidade exterior do que em construir a própria realidade literária. Desta maneira, uma das primeiras inquietações literárias formuladas por Blanchot foi a distinção entre linguagem comum e linguagem literária, com o objetivo de mostrar como esta é capaz de fundar seu próprio universo. [...] A linguagem do dia a dia tem, como se sabe, referência direta com aquilo

---

<sup>11</sup> Informação verbal proferida pela professora Marici Salomão na formação de dramaturgia na SP Escola de Teatro. Éramos encorajados a fazer da criação dramática uma composição de “palavras com carne” e “imagens quentes”, tratando-se de uma criação que buscasse um potencial mobilizador no ato da escrita.

que designa: a realidade dada como nossa. Seu objetivo não é senão o de remeter a um objeto que se encontra no mundo... As palavras são puros signos transparentes: “A linguagem comum chama um gato de gato como se o gato vivo fosse idêntico ao seu nome. A linguagem comum provavelmente tem razão, é o preço que pagamos pela paz”, afirma Blanchot.

(SALEM LEVY, 2011, pp. 19-20)

Na formação em dramaturgia da SP Escola de Teatro<sup>12</sup>, éramos convidados a criar experimentos cênicos a partir da linguagem estudada no semestre: narrativo, dramático, performativo ou “eixo livre”. Tratava-se de uma experiência bastante desafiadora, pois formavam-se diversos grupos de trabalho de mais ou menos trinta pessoas desconhecidas entre si, com formações e vivências muito distintas, onde cada um iria exercitar justamente a área que estava aprendendo (dramaturgia, direção, interpretação/humor, luz, som, técnicas de palco, cenário e figurino). Cada integrante do grupo iria exercitar em coletivo o que ainda não sabia, o que estava em fase de elaboração, de aprendizagem. Para além dos desafios de convívio no grupo, e a possibilidade que as diferenças fossem celebradas ao invés de toleradas, erámos em média trinta pessoas, pretendendo trabalhar de maneira horizontal, sem que ninguém de fato dominasse a respectiva área de ação. Hoje relembro com muito carinho essa experiência e acredito que seja uma proposta pedagógica bastante inovadora. Em sala de aula, fui convocada pelo professor Alessandro Toller a estar nos ensaios “mais como dramaturga”. Levei muito tempo pra entender o que esse convite significava, mas, se tratado do eixo dramático – o qual, no contexto da escola, considerava o texto como ponto de partida do trabalho em grupo – me propus o desafio de compreender os diálogos que movem uma ação acontecendo no tempo presente ao meu campo de ação, buscando não pesar nos direcionamentos da rubrica, nem me propondo a estar em cena.

Porque quando íamos ao encontro dos trinta desconhecidos exercendo o que não sabiam, era preciso que cada um tivesse espaço para compreender e exercer a sua função. Logo, a minha área de ação eram as palavras. Acredito que fora do espaço protegido do ambiente escolar, e num arranjo de grupo com mais compatibilidades *a priori*, as funções numa sala de ensaio de teatro são muito mais deslizantes e híbridas. Mas no contexto dos experimentos cênicos da SP, eu precisava defender uma ideia através, e unicamente através, dos diálogos das personagens. No eixo dramático, minha parceira de escrita foi Andressa Habyak, que, na época, cursava

---

<sup>12</sup> A Sp Escola de Teatro é uma instituição de ensino gratuita que disponibiliza formação em diversas áreas da cena teatral na cidade de São Paulo.

licenciatura em arte e teatro na UNESP e integrava o coletivo Mira. O coletivo tem como principal eixo de pesquisa a relação de mulheres com os estudos teatrais, apoiando-se em teóricos como Friedrich Engels e Simone de Beauvoir. O grupo realiza, ainda, o Projeto Vozerio, no qual, através de shows e saraus, são abordadas questões pertinentes à relação de mulheres com a religião, o trabalho e as lesbianidades. Nesse encontro poderoso, além de compartilharmos muitas marmitas de almoço, escrevemos a quatro mãos um texto com muitas especificidades em relação à duração, tema, quantidade de personagens etc., onde cada vírgula havia sido amplamente discutida. Por mais que discordássemos uma da outra, ao chegarmos na sala de ensaio, tínhamos como álibi o que estava escrito no papel. Em se tratando de processo pedagógico, o desafio de escrever um texto junto com Andressa me abriu para muitas das questões que estruturam a pesquisa da dramaturgia monstra, em especial para os modos como as estruturas dramáticas também podem ser compreendidas como dispositivos performativos.

Já no eixo narrativo, éramos convocados a criar o texto a partir da sala de ensaio, mesclando diálogos e narrações, podendo conter saltos no tempo, contação de história etc. Meu parceiro de escrita foi Willian Sampaio, que na época cursava ETEC de dança, onde conheceu Manuel Victor e passou a integrar o grupo Anomia Coletivo. O Anomia é voltado para práticas entre as linguagens da dança, do teatro e do rap. Sampaio aborda o conceito da autolegitimação, desenvolvido junto com o Anomia, e estruturado pelos pensamentos de André Lepecki e Jota Mombaça, sobre a marginalidade no corpo não ser apenas geográfica. O conceito da autolegitimação busca criar um corpo e também uma obra que não pode ser capturada e avaliada pelo olhar branco das instituições de ensino de artes. Para o Anomia, a criação de arte conceitual, não é exclusividade de uma elite financeira, e o conceito não é uma ideia morta e inalcançável, mas, sim, uma maneira de atravessar e sustentar a criação artística. O conceito pode ser uma “arma mais potente que o revólver”.<sup>13</sup> Alinhada com os ímpetus de Willian, e muito feliz por ter como parceiro de escrita um multiartista tão inteligente e engajado, desenvolvemos juntos um texto completamente artesanal, que foi posteriormente musicado pelos aprendizes de sonoplastia.

Como eu já estava no meu segundo semestre, recebi a incumbência de me apresentar enquanto dramaturgista da escrita de Willian e do experimento cênico como um todo. Foi a primeira vez que eu ouvi esse termo, e, além de tatear o aprendizado dessa função, eu precisava explicar a outros novos trinta desconhecidos a diferença entre dramaturga e dramaturgista, para que todos entendessem por que eu não estava escrevendo nada, e o que de fato eu estava fazendo

---

<sup>13</sup> Informação verbal proferida por Willian Sampaio em conversa sobre a pesquisa por uma dramaturgia monstra.

na sala de ensaio. A questão do dramaturgismo será desenvolvida mais adiante. Vale pontuar, também, os experimentos do eixo performativo e livre em que desempenhei sozinha a função de dramaturga, e reforcei a compreensão de que algo sobre o performativo, me é muito mais confortável e poderoso criativamente.

Em uma aula aberta, a coordenadora do curso Marici Salomão respondeu a uma aprendiz que havia feito uma pergunta, para mim, de difícil compreensão da questão, dessas perguntas em que encaro a professora e penso “como ela vai responder isso?” Marici disse: “Olha, eu percebo que no que você falou existem ilhas de conhecimento. Existem belas ilhas de compreensão e agora, juntas, precisamos criar a ponte entre essas ilhas”. Acredito que a pesquisa em questão, essa dramaturgia mostra que é uma obsessão e também uma espécie de força inerente, é justamente a construção de pontes entre as diversas experiências com a dramaturgia e com a cena performativa que pude experimentar. De tais experiências, como artista, como pesquisadora, ou como espectadora de uma obra, elenquei os aspectos do autobiográfico, da escrita colaborativa e da dramaturga em cena, por se tratarem, a meu ver, de questões recorrentes na cena contemporânea. Além disso, os trabalhos *Conversas com meu pai*, *A bunda de Simone* e *Vaga carne*, para além de exemplos práticos dos aspectos citados, foram poderosos encontros que transformaram a minha maneira de fazer/pensar teatro. Nesse sentido, com relação à organização do trabalho e aos espetáculos abordados, existe uma decisão objetiva na busca de estudar os aspectos mencionados, mas há também uma certa zona cinzenta na escolha, que é justificada pela reverberação de tais trabalhos na minha poética. Isso é, no fascínio que tais trabalhos exercem nos meus monstros.

## 2.1. Janaina Leite e o autobiográfico – *Conversas com meu pai*

Figura 3: A máscara branca



Fonte: Arquivo pessoal, 2022, foto de Paula Hemi. A máscara branca que acompanha a trajetória de Leite.

A experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à escritura. Digamos, com Foucault, que escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo.

(LARROSA, 2017, p. 5)

“O documento é mudo até que se lhe faça uma pergunta”; Janaina Leite reverbera a frase de Paul Ricoeur em muitas das oficinas e mostras de trabalho que pude acompanhar. Compreendo que a frase funciona como uma espécie de chamado para que se possa estabelecer com o documento uma relação mais turva sobre quem é o sujeito que age no tempo: o ser humano ou o próprio documento? É possível analisar o trabalho de Janaina Leite numa perspectiva dramatúrgica textual que dialoga com toda a experiência do teatro documental e as irrupções do real no drama, mesmo que essa dramaturgia do documento já se estabeleça em fricção com a lógica dramática, tensionando o que seria o “texto teatral de hoje, quando as fronteiras do drama se alargaram a ponto de incluir romances, roteiros cinematográficos, e até mesmo fragmentos de falas esparsas” (FERNANDES, 2013, p. 154). Hoje, já é possível apontar para uma espécie de tradição do teatro documental, principalmente em expressões latino-

americanas, que traz à cena o documento de maneira macro ou micro política, mais ou menos estruturados a partir de fatos históricos, e trabalha com inúmeras estratégias cênicas, como, por exemplo, o depoimento, a dramatização, a confissão, a autoficção etc. Sobre o tema do teatro documental, a própria Janaina Leite desenvolveu uma extensa pesquisa em sua dissertação “Auto escrituras performativas: do diário à cena” (2017), que aborda o trabalho de diversos artistas no âmbito em questão, além de analisar uma historiografia do teatro documental, bem como investigar aproximações e afastamentos do campo da literatura.

Marcelo Soler, em seu *Teatro Documentário: A pedagogia da não ficção*, localiza, na verdade, nos anos de 1920 o surgimento do teatro documentário, a partir das encenações de Erwin Piscator. Em seu livro pioneiro no Brasil, o autor mapeia diferentes expressões dessa linguagem passando pelo Living Newspaper, nos Estados Unidos, o Teatro Jornal desenvolvido no Brasil por Augusto Boal, até chegar no nosso século com exemplos como o citado Rimini Protokoll na Alemanha. Na cena brasileira, sem necessariamente se filiarem a uma corrente, inúmeros trabalhos fazem uso de material (auto)biográfico de forma declarada em cena. Destacamos os trabalhos da Cia Hiato, Cia Teatro Documental, Grupo Magiluth, Cristiane Jatahy, Enrique Diaz, Márcio Abreu, Silvério Pereira, Alice K, ente outros. Em todos esses trabalhos, com propostas estéticas e políticas bastante diversas, temos em comum se tratar de obras onde o material (auto)biográfico e não ficcionais são constitutivos da cena enquanto produto final (ou seja, os depoimentos e os documentos vão constituir a dramaturgia e as cenas finais e não apenas fomentar o processo criativo) Nesse sentido, estamos distinguindo de um teatro que fale da realidade – o que acontece por meio de toda obra se tomamos como base o que nos propõe Paul Ricoeur ao dizer que todo enunciado é uma asserção sobre o mundo – de um teatro que se constrói justamente na articulação entre referente, documento, e pacto da verdade proposto ao público.

(LEITE, 2017 pp. 10-11)

No entanto, a pesquisa busca estabelecer uma perspectiva performativa em relação ao documento e ao autobiográfico, no que tange a desconstrução de uma noção de sujeito, onde o documento funciona como pistas do que não se sabe, ao invés de comprovação de algum tipo de verdade ou transmissor de uma informação. Nesse sentido, o autobiográfico, ao longo do desenvolvimento do trabalho de Janaina Leite, está em consonância com a proposição de Julia Kristeva, ecoando as formulações pós-estruturalistas de “sujeito em processo”, em que a noção de ego (eu) é substituída pelo conceito de subjetividade, apontando que a experiência humana sobre a própria identidade e sobre a realidade é muito mais disforme, amorfa, contraditória.

Segundo Kristeva, o sujeito humano não pode ser definido como uma unidade. O indivíduo é dividido, descentralizado, superdeterminado e, portanto, fica num estado fundamental de instabilidade. Para definir com mais precisão a instabilidade inerente ao ser humano, Kristeva formulou o termo “sujeito em processo”: “Processo” no sentido do processo mesmo, em curso, mas também no sentido dum processo da lei, onde o sujeito fica em julgamento, porque nossas identidades na vida estão constantemente postas à prova, julgado, rejeitado. Por isso, Kristeva dá ênfase no estudo da linguagem porque é precisamente a linguagem que manifesta estes estados de instabilidade. Normalmente, no meio da comunicação e do discurso comum, que é estruturado, organizado e “civilizado”, tendemos a reprimir estes estados de instabilidade, que são também as fontes de criatividade, de poesia. A criatividade e o sofrimento se compõem destes momentos de instabilidade, quando a linguagem mesma, e os sinais da linguagem são postos neste “processo”.

(CLARKE, 1999. s/d)

Tanto no trabalho de Kristeva como na poética de Leite, a psicanálise é uma importante área de ressonância e interlocução, já que ambas propõem uma mirada a complexidade do eu, bem como abarcam as contradições das pulsões e dos desejos. Em *Conversas com meu pai*, trabalho que aborda uma relação entre pai e filha, em que a comunicação se dava por escrito, através de papezinhos (já que, no mesmo período, a filha perdeu parte da audição e o pai a voz), a relação com o autobiográfico e com o documental é bastante direta, tendo como dispositivo principal da dramaturgia a caixa onde se guardam esses fragmentos de conversas escritas. No trabalho, existe uma busca por uma espécie de verdade, na qual a intrincada malha da memória e suas edições é a matéria e a antagonista do desenvolvimento dramaturgic. Veja-se, por exemplo, a anedota do gato contida na dramaturgia, em que cada uma das irmãs rememora uma perspectiva completamente diferente a respeito da morte de um gato: em algumas lembranças, é extremamente violenta; em outras, o gato não chega a morrer. Com isso, a dúvida sobre si, esse processo constitutivo do sujeito, ganha no trabalho uma tentativa de validação dos fatos e apuração da verdade. Porém é possível notar também um movimento que consiste em rever uma noção de Eu frente ao Outro, habitando a zona turva entre o vivido e o rememorado, a memória e o fato, o real e a ficção. A dramaturgia do trabalho é assinada por Alexandre Dal Farra, agregando assim mais uma camada de tensionamento na noção de Eu em um trabalho autobiográfico, já que a estruturação final do texto foi escrito por uma outra pessoa, e não por quem está explicitamente falando sobre si. Nesse sentido, o autobiográfico enfatiza ainda mais uma relação tateante a processual com o Eu, insistentemente mediada pelo Outro.

Nesse sentido a noção de “pacto da verdade”, ao se tratar de um material autobiográfico, não precisa ser necessariamente um fator que exclua ficções possíveis, elaborações simbólicas, excessos de linguagem. Por outro lado, não se trata de afirmar a premissa de que “tudo é ficção”; existe, sim, uma postura ética em relação a documentos e histórias que mobilizam pessoas dentro e fora do campo da cena. Inclusive, em tempos em que *fake news* elegem presidentes e existem dúvidas sobre a circunferência do planeta terra, clamar por essa postura ética em relação à produção de linguagem é de extrema importância. Não se trata de enganar o outro, mas talvez a criação dramática possa convocar uma experiência sobre o que não se sabe. Criar dramaticamente com a autobiografia ou com documentos reais evoca diversas questões acerca do limite entre arte e vida. Por sua vez, a busca por definir o que é o real é amplamente discutida e conceituada em diversas áreas do saber. À pesquisa, interessa o espaço entre as diferentes perspectivas, proporcionando a criação de muitas sentenças. Em uma elaboração mais próxima à psicanálise, é possível formular que o real é aquilo que pressiona a linguagem, que mais especificamente tensiona o domínio da palavra. Já numa perspectiva mais filosófica (quase metafísica) o real é aquilo que não pode ser capturado, é essa espécie de experiência pura, essencial. E em uma vertente mais espiritual, o real é o espaço entre o corpo e o desejo de transcendência, uma espécie de ambivalência entre o aqui/vida e o lá/morte. O trabalho dramático que tem como estrutura a autobiografia não pressupõe um formato final prévio, mas, a partir de uma investigação sobre si para a criação de uma dramaturgia, demanda uma disponibilidade diferente do que a necessária para contar uma história de vida, sem valorar uma escolha em relação à outra. Acontece que a perspectiva do performativo enquanto dramaturgia autobiográfica convida a uma trajetória mais ligada a um “sujeito em processo”.

Em *Conversas com meu pai* esse tensionamento ético entre memória e fato é uma linha importante da dramaturgia, já que as dúvidas que se levantam no trabalho provocam uma interferência direta no âmbito fora da cena. Contudo, a trajetória de Leite com o autobiográfico e com o documental pode ser catalisada pelo elemento da máscara branca. Se em *Conversas com meu pai* a máscara surge numa espécie de representação do pai, de espelho tosco da figura “masculina”, em *Stabat Mater*, seu espetáculo de 2019 a máscara apresenta-se no seu duplo “feminino”, grávida e *pole-dancer*, e também em figurações mais abjetas e monstruosas, criando imagens híbridas entre bodes satânicos e Samaras<sup>14</sup> retornando do poço. *Stabat Mater* aborda as tensões entre a maternidade e a sexualidade através da mitologia da virgem Maria, dos filmes de terror e da pornografia, tendo em cena a filha, a mãe e um ator pornô. Na peça a

---

<sup>14</sup> Em referência a figura do filme de terror o Chamado.

noção de “psicomagia” de Alessandro Jodorowski tem um importante sentido dramático; tal noção propõe que o inconsciente é capaz de relacionar-se com ações simbólicas como se fossem ações reais, ampliando o caráter de criação ficcional a partir da autobiografia. A matéria com a qual a obra trabalha, assim, não é um passado imutável a ser compartilhado, mas uma construção, um tatear sobre quem se é, e sobre a própria experiência. A aproximação com o trabalho de Kristeva fica mais evidente em *Stabat Mater* pois a dramaturgia tem como disparador principal o texto homônimo escrito pela filósofa, no qual ela narra sua experiência da maternidade dividindo o texto em duas colunas: Teoria e dor<sup>15</sup>. Kristeva trata desses pares opostos e complementares escolhendo o formato literário de duas colunas, assim como Derrida em seu texto *Glas*, em que contrapõe em uma coluna o texto filosófico através da análise de Hegel, e na outra o texto literário através da análise de Genet. Teoria e dor, palavra e corpo, filosofia e literatura. Dirce Eleonora discorre sobre o texto de Derrida ampliando as interpretações já propostas no trabalho, e que poderiam também ser questões levantadas pelo *Stabat Mater* de Kristeva, tanto quanto pelo *Stabat Mater* de Leite, em especial a valorização de paradigmas logocêntricos na sociedade, apartando a experiência do corpo, exemplificado no trecho a seguir:

Tomando a aparente monstruosidade do livro, que a meu ver terá a capacidade da monstruosidade (monstrosité) à la Derrida, não irei me deter na análise da coluna Jean Genet, deixo-a para outra ocasião, mas sim em alguns comentários a respeito da coluna Hegel. Coluna Hegel, portanto: Trata-se ainda, mas não apenas disso, da crítica ao domínio do *logos* como detentor da verdade com relação à voz da razão humana ou divina (logocentrismo) ou ao falocentrismo, termo inventado por Derrida para denotar a primazia do falo e do logos na sociedade ocidental, crítica essa que é tarefa prioritária da desconstrução. A metafísica ocidental para Derrida é fonocêntrica, falocêntrica e logocêntrica. Daí podermos cunhar o termo fonofalocentrismo. O fonocentrismo coloca em relevo a palavra falada (*phoné*); sua maior expressão é o “penso, logo sou” cartesiano (a voz presente a si mesma). O falocentrismo subordina ao falo o feminino, a ausência, a fenda, o animal. O logocentrismo subordina a escrita à fala e estabelece as verdades abstratas e universais como fundamento (absoluto) das coisas.

(NIGRO SOLIS, 2013, p.56)

---

<sup>15</sup> O texto *Stabat Mater* de Julia Kristeva é graficamente dividido em duas colunas. Em uma das colunas ela narra a experiência da maternidade como em um diário e na outra discute de maneira objetiva sobre a Virgem. Em um dos ensaios da peça *Stabat Mater*, a dramaturga e psicanalista Claudia Barral nomeou as colunas do texto de Teoria e dor.

A trajetória da máscara branca, que catalisa a relação do autobiográfico no trabalho de Janaina Leite, encontra possibilidades mais descoladas do próprio rosto nos trabalhos seguintes *História do olho* (2022), adaptação da novela homônima de Bataille, e *Camming 101 noites* (2020). Roland Barthes, ao escrever sobre o romance de Bataille, aborda a noção de “falismo redondo”, uma espécie de “buraco vazado da imaginação”, (BARTHES, 2003 p. 123) equivalendo-se à cavidade do olho sem o glóbulo, podendo também, numa outra associação de sentido, assumir o caráter de um útero. Na peça *História do olho*, a dramaturgia é a adaptação de um texto literário somado aos depoimentos do elenco, composto por trabalhadores sexuais e jovens atores. Ainda é possível notar as duas colunas do *Stabat Mater* em oposição, mas completamente modificadas. Nesse novo arranjo, as colunas invisíveis se dão, por um lado, com a natureza hiperfabular dos contos de fada materializados através de cenas que se valem da paródia, e, do outro lado, com os depoimentos estritamente autobiográficos em que cada pessoa aborda sua relação com o livro e a própria experiência com a pornografia. Por fim, em *Camming 101 noites*, que resultou numa performance online a partir da experiência da autora de realizar trabalho sexual em plataformas de *camming*, a máscara ocupa apenas metade do rosto, tensionando ainda mais as relações entre arte e vida, real e ficção, experiência e linguagem. O autobiográfico funciona como um elemento estruturante das proposições dramáticas, tanto a nível de consequências diretas na vida dos envolvidos no trabalho, como aborda a dimensão pública das questões que vazam através do eu.

Janaina convoca a uma não moralização das questões autobiográficas, sem necessariamente dividir temáticas e documento como políticos ou não, e sem *a priori* julgar uma possibilidade terapêutica que surge ao criar a partir de si. Contudo, para que o material assuma um viés dramático é necessário adquirir o caráter de trabalho, em que diversos outros artistas se dedicam em um artesanal processo de construção.

Figura 4: A máscara branca, Janaina e Lara



Fonte: Arquivo pessoal, 2022, foto de Dadu Figliuolo durante os ensaios da peça *História do olho*.

### 2.1.1. Caracu com ovo e iogurte

Tendo como disparador a obra *Conversas com meu pai*, desenvolvi um exercício dramático a partir do contato com os cadernos de processo. São sete anos de materiais acumulados, entre fragmentos de diário, notícias, os papeizinhos trocados, diversas versões de uma peça, versões de um filme, versões de um livro, fotografias, certidões.

#### CARACU COM OVO E IOGURTE

*Uma grande mesa oval ao centro com 18 lugares. 18 suculentas refeições. Todos os lugares da mesa são ocupados por pombas.*

Diante da palavra do Pai só me resta ouvir. Ouvi-la. Toda atenção a cada sílaba, cada preciosa consoante, cada vigorosa vogal. Com uma atenção especializada de quem sabe distinguir diferentes espécies de pássaro pelo seu som. Eu sou especial. Não sou como as outras.

Sou feita a sua imagem e semelhança. No seu altar é sempre tempo de fartura, te presenteio com leite, mel, água benta, sangue do teu. Mas esse passarinho que canta e repousa tranquilo na copa de uma árvore tem o tanto de copa pra dentro do chão, fincado. Então era como que natural que você fosse além de deus alguma outra coisa. Alguma outra coisa a ser temida e adorada. Na ocasião da morte eu fui até o hospital, ter certeza que quem definhava era aquela besta fera. Mas ele continuava gigante, perigoso, puro pelo e músculo. Apalpou a bunda das enfermeiras, contrabandeou cigarro. Retirava a máscara de oxigênio e tragava com prazer. A gente começou a discutir, não lembro o motivo. Mas ele foi se alterando, alterando, alterando... Socou a parede, arrancou o acesso da medicação venosa. Sempre que ele grita, parece que eu tenho de novo 8 anos.

Mas eu sou uma mulher de um metro e oitenta. Joguei seu corpo velho dentro de um lixo hospitalar. Segurei com força a tampa. Minha mão escorregava no plástico. Apoiei todo meu corpo por cima do lixo. O recipiente tremia a cada violento espasmo. Abro rapidamente a tampa e o meu pai é um imenso jacaré. Fileiras de dentes, um couro duro, olhos brilhantes e um pouco de sangue nas patas dianteiras. Fecho a tampa e o animal para de se mexer, sufocado. Abro mais uma vez, e por cima de um acolchoado de flores brancas meu pai é um recém-nascido implorando pelo meu peito. Pego o neném no colo. Sigo meu caminho, saciando sua fome. Ninando-o com uma cantiga sobre um animal enjaulado que ou se debate ou definha. Meu pai me ensinou como se deve limpar um crânio depois que ele já não está mais acoplado a um corpo. Segurou na minha frente uma enorme cabeça de urso ainda fedendo a sangue e foi dissecando o animal removendo cuidadosamente a pelagem, a musculatura, a carne mesmo. E mais ou menos no lugar onde se localiza o olho, só que por dentro do crânio, e em posse de uma colher, com um enorme prazer, sem hesitar, o meu pai sorveu o olho. Me lembro com muita nitidez o barulho da saliva e o som de sua mastigação, gelatinoso. Também me ensinou a fisgar um peixe pela boca, atenção e precisão total. O menor barulho espanta os bichinhos. Tão bonitinho, o meu pai. Tinha vezes que ele pescava com arpão e me deixava flutuando em cima de uma pranchinha. Um pavor enorme de olhar nas quatro direções e estar cercada por água, as pessoas distantes na faixa de areia pareciam formiguinhas. Eu sempre duvidei que meu pai retornaria à superfície. Mas hoje, eu sei, é um sinal, sempre que ele vem é porque alguma coisa precisa nascer. E dói. Mas também é incrivelmente prazeroso.

Da primeira internação a última foram quase oito anos. Em uma das vezes que ele escapou fomos até a igreja do Bonfim porque o seu desejo era prestar agradecimentos a deus. Eu imaginava uma prece contida, de poucas palavras como sempre, quem sabe uma vela

discreta ou no máximo uma fitinha amarrada junto as milhões de fitinhas amarradas ali. Mas meu pai se atirou de joelhos na escadaria, abriu os braços e chorou. Eu só pude desviar o olhar, constrangida em flagrar a sua vulnerabilidade. Uma mãe que flagra o filho adolescente batendo punheta no quarto, mas nessa situação o atrito era com deus.

Depois que ele morreu descobri que toda a história da remoção das cordas vocais era mentira. Ele simplesmente cansou da palavra. Deu por terminada a oratória. Desistiu de se fazer entender dessa maneira, optou outra. Sempre admirou mais os bichos do que os humanos. Daí nesse caso a palavra fica meio acessória mesmo. Não me gerou nenhum tipo de revolta, ou sentimento de traição. Quando eu contei que estava ficando surda ele disse que seríamos o par perfeito, foi o empurrãozinho que faltava. A mentira também é um gesto de cuidado, uma declaração de amor. Meu pai leu em algum lugar que o iogurte era eficaz no tratamento do câncer, algum tipo de ciência que envolve a flora estomacal e consegue retroceder os tumores. Mas mesmo com a barriga aberta ele é capaz de continuar nadando por seis horas. Atribui toda a força às vitaminas revigorantes e desconfia dos médicos que não confiam na medicina das ervas.

E finalmente, vamos desfrutar dessa refeição. Hoje estamos aqui para provar dessa comida impossível. Impossível porque mistura o que deveria estar separado. Ou o que eu achava que deveria estar separado. Ou simplesmente era o que eu acreditava ser o seu devido lugar. Acreditava serem grandezas incompatíveis, cenas em disputa. E talvez sejam. Mas eu me atrevo a provar.

Em nome do pai, do filho. ...Do espírito santo?

A mãe.

*A mesa, as cadeiras, as refeições, assim como elementos técnicos (refletor, cabos etc.) são tragados para o centro do palco e desaparecem. Restam as 18 pombas voando pelo espaço. Toca “Como é grande o meu amor por você” de Roberto Carlos.*

## 2.2. O Teatro Base e a escrita colaborativa: *A bunda de Simone*

Figura 5: *A bunda de Simone*



Fonte: Arquivo pessoal, 2015. Peça *A bunda de Simone* em que a instalação do cenário contava com uma caixa d'água de 3000 litros.

Existe hoje uma notável produção acerca dos processos colaborativos nas artes da cena. Comumente é estabelecido como marco dos processos colaborativos a década de 90, em São Paulo, e o fortalecimento do teatro de grupo através da Lei de Fomento, de 2002 destacando experiências como as do Teatro da Vertigem e Companhia do Latão, que foram de uma enorme importância na difusão dessa metodologia de trabalho. Para o processo colaborativo, as funções na sala de ensaio seguem definidas e distintas mesmo que com possibilidade de troca entre as áreas, e o trabalho do dramaturgo passa a ser reorganizado, chegando a haver a distinção entre um “dramaturgo de sala de ensaio” e um “dramaturgo de gabinete”. Rafael Luiz Marques Ary

desenvolve uma pesquisa substancial discutindo a formação de dramaturgos numa perspectiva colaborativa e contemporânea, como exemplificada no trecho a seguir:

O processo colaborativo possui um aspecto experimental por natureza. A apreensão do tema de forma teatral exige o mergulho da tentativa, o refazer da cena, em sua precariedade de elementos constitutivos, até se esgotar antes o coletivo criador, pois as possibilidades de formalização, como se sabe, são infinitas. Esta qualidade ajuda os sujeitos a compreender a complexidade de vieses que constituem um evento teatral, assim como introjetar procedimentos de criação que poderão ser acessados em futuros processos. [...] Ao que se refere, especificamente, à dramaturgia, o processo colaborativo resgatou para a cena a figura do dramaturgo, exigindo, em troca, uma postura nova e participativa. O dramaturgo, nesse modo de trabalho, precisa de um olhar mais amplo para o significado contemporâneo de dramaturgia, atualizando, assim, sua prática, sem perder de vista noções essenciais da atribuição de seu papel. O encastelamento criativo marcou por muito tempo a prática do dramaturgo. Por outro lado, a dramaturgia originada em sala de ensaio não deixa de estabelecer, também, uma renovação da literatura dramática. [...] Ao dramaturgo, chamado para sala de ensaio, se pede a capacidade de lidar com a proficuidade de material que é arrematado pelas outras funções. O ato de escrever e reescrever uma cena impele o dramaturgo ao exercício que o leva para além do conceito de inspiração. É preciso ordenar os muitos estímulos, de forma a não se perder no subjetivismo que tenta conciliar as diversas visões de um mesmo assunto. Ou seja, é preciso trabalhar em coletivo, quando na exploração do tema, e trabalhar para o coletivo, quando se precisa determinar aspectos importantes de um espetáculo. Os caminhos procedimentais usados pelo dramaturgo para estabelecer seu trabalho, quando reconhecidos e reutilizados, podem sedimentar um estofo criativo de extrema importância no que diz respeito à sua formação.

(MARQUES ARY, 2010)

Nesse sentido, essas novas funções assumidas por um dramaturgo que cria a partir da sala de ensaio poderiam ser definidas também como aspectos performativos que precisaram ser agregados ao saber da dramaturgia. Mesmo que em processos colaborativos existam momentos em que o dramaturgo se dedique sozinho à elaboração textual, existe esse espaço para uma percepção performativa da criação dramática no que tange um saber entre as áreas da cena, um estado de presença atento e poroso, um refinamento perceptivo em relação à escuta e à troca com o outro, e, principalmente, a ampliação do sentido de texto para além do texto dramático. O que traz novamente à tona outra importante fricção para a pesquisa: a compreensão de dramaturgia enquanto palavra (podendo estar mais próxima de matrizes dramáticas ou não) e a

compreensão de dramaturgia na sua noção expandida (enquanto ampla construção de sentido). Ao mesmo tempo, as estruturas dramáticas são poderosos guias e pontos de partida para que um dramaturgo possa lidar com os infinitos estímulos de uma sala de ensaio, organizando uma estrutura para o trabalho, mesmo que decomposta ou fragmentada. Por exemplo, basear-se na noção de curva dramática, em que uma ação se desenrola num plano cartesiano sob os eixos tempo e espaço, pode ser um convite a encontrar o gráfico próprio da dramaturgia que está sendo desenvolvida. Essa estrutura criada se comporta como uma curva? Ou é uma espécie de círculo em que os elementos retornam ao mesmo ponto. Em se tratando de fragmentos, seria possível representar o gráfico da dramaturgia por linhas interrompidas? E quais são os eixos? Tempo/espaço, real/ficção, movimento/palavra etc. Pensar nesses aspectos performativos como inerentes a um dramaturgo que trabalha de maneira colaborativa abre para a construção de uma possibilidade complementar entre inúmeras maneiras de se criar dramaturgia, e não para a valoração de uma forma em relação a outra.

A experiência como dramaturga e performer do Teatro Base, por se tratar de um teatro colaborativo e experimental que estabeleceu seus modos de criação fora do eixo econômico Rio de Janeiro-São Paulo, apresenta diversas aproximações e afastamentos com as noções apresentadas aqui. Interessam à pesquisa os dispositivos e estratégias encontrados para lidar com a criação dramaturgical em um viés performativo, possibilitando outros usos da noção de escrita colaborativa, e não a disputa pela sua conceituação.

### ***2.2.1. Teatro Base: grupo de pesquisa sobre o método da atriz***

*A bunda de Simone* foi o terceiro trabalho do Teatro Base, grupo de teatro experimental da cidade de Salvador, que em suas muitas formatações foi composto por artistas integrantes e egressos do curso de Artes Cênicas da UFBA. Tendo como foco a escrita colaborativa no processo de criação dramaturgical da peça *A bunda de Simone*, cabe destacar que tal trabalho marcou a mudança no nome do grupo para “método da atriz” e não do ator, propondo uma generalização no feminino, em consonância com as questões levantadas pelo processo de criação. Parece quase ingênua essa proposta de mudança, mas ela dialoga com o profundo senso de urgência em relação às proposições políticas e estéticas que eram elaboradas no grupo de jovens artistas que estavam à procura das suas metodologias de trabalho.

*A bunda de Simone* tinha como mote central da dramaturgia a sentença “o direito da mulher ao próprio corpo” e a foto de Simone de Beauvoir nua como um importante disparador.

Durante a comemoração de seu centenário, diversas revistas trouxeram a manchete que enfatizava a bunda da filósofa e focavam a escrita na vida pessoal de Beauvoir, em contraposição ao centenário de Sartre, em que o foco foi exclusivamente a sua produção intelectual. Tal discrepância iniciou os diálogos sobre o tema no grupo, tratando-se do ano de 2014, quando as discussões sobre gênero no Brasil, em especial em Salvador, não tinham um alcance como viriam a ter em 2023. Iniciar uma discussão e uma prática artística a respeito do feminismo foi se tornando uma importante cumplicidade no grupo. Na ocasião, Laís Machado, uma das integrantes do Base, havia passado por um processo de aborto e fui visitá-la após sua saída do hospital. Como se presenteia uma pessoa que abortou? Na época imaginei um presente antigestacional: um maço de cigarro, uma lata de Coca-Cola e o livro *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir.

Cabe destacar também que o grupo foi contemplado com o apoio financeiro da FUNCEB, tornando possível não só a execução da peça como a pesquisa continuada, que integrava o projeto “corpo à espreita do feminino”. No início do processo os integrantes do grupo eram Brisa Morena, Diego Alcântara, Diego Araújo, Laís Machado, Lara Duarte e Naia Pratta, compondo um coletivo com formações e vivências muito distintas, que serão analisadas em suas particularidades mais adiante.

Nos primeiros ensaios, além de leituras e discussões, fomos convidadas por Diego Araújo, diretor do grupo, a propor uma espécie de projeto geral para a obra, imaginando como o faríamos se fôssemos realizá-la sem os outros integrantes. Tal projeto poderia conter referências para todas as áreas, ou ainda um aprofundamento em uma área específica. O meu projeto era repleto de referências textuais: contos, depoimentos, textos teóricos. Também propus uma série de pequenos programas performativos em relação a cada texto, o que já apontava para a minha dupla função performer-dramaturga. Na sala de ensaio experimentávamos muitos procedimentos coreográficos, que também me geravam a possibilidade de escrever a partir da observação de muitas horas de improviso, assim como trabalhávamos com depoimentos de cada integrante. Então, é possível compreender que a produção dramatúrgica textual estava orientada por duas naturezas de material: depoimentos reais que relatavam a experiência de cada um com a temática de gênero, e textos criados a partir da observação/participação dos procedimentos em sala de ensaio. Houve um primeiro momento de acúmulo de materiais, no qual não compreendíamos muito bem uma ordem para o que estava sendo criado. Diego Araújo sugeriu que pensássemos nas etapas de uma lavagem como estrutura de organização, já que o cenário proposto por ele e pelo cenógrafo Eric Saboya era

uma instalação com válvulas e canos, em que se criavam diversos desenhos com a água, formando cortinas líquidas no espaço, como é possível notar pela fotografia acima (Figura 5).

A instalação-cenário teve um papel fundamental na contribuição dessa escrita colaborativa na qual se baseava a dramaturgia, pois além de a água virar uma metáfora comum para diversas cenas, assim como suas menções correlatas – lavagem, centrifugação, natação etc. – era também mencionada e materializada. O cenário foi um elemento central na dramaturgia, ao mesmo tempo em que instaurava a relação tanto com a água quanto com o corpo, sendo este um elemento fundamental da discussão sobre gênero. O corpo trouxe a questão da nudez, da nudez do corpo em cena, e do corpo nu em contato com água, fazendo com o que tais questões também fossem de grande importância na hora de pensarmos procedimentos de escrita ou dramaturgia em seu amplo sentido. Um dos primeiros exercícios voltados para a relação entre corpo, água e escrita colaborativa foi conduzido por Laís Machado, que através de movimentações livremente inspiradas em algumas entidades da água propunha relações com o corpo nu e o espaço de ensaio. Além disso, antes de cada dia de trabalho, tomávamos banho juntos, pensando numa preparação para o ambiente criativo. Outro procedimento, proposto por mim, era o sufocamento em baldes com água até que a fala fosse movida por um fluxo entre pouco ou quase nenhum oxigênio. Vale ressaltar também que durante a temporada íamos até a caixa d'água que era bombeada para o cenário e batíamos Paó<sup>16</sup> antes de apresentar o espetáculo, além de colocar alfavaca no tanque. Todos esses relatos têm o intuito de apontar o cenário (a água) e a nudez como agentes ativos na escrita colaborativa. Desse modo, o meu trabalho como dramaturga não era juntar todos os temas e equalizar as vozes que estavam na sala de ensaio; não tinha a ver com resumir ou sintetizar, mas com estar aberta, sensível e atenta para propor mais uma elaboração dos materiais, que consistia numa sequência de palavras ou numa proposta de ordem para as cenas, ou um procedimento criativo. Além disso, estudar um material filosófico e teórico, *O segundo sexo* de Beauvoir, através da peça *A bunda de Simone*, fazia com que todo o diálogo com a pensadora requeresse respostas cênicas e dramatúrgicas que passavam pelo corpo dos integrantes, suas memórias, experiências de violência etc., o que tornou o processo colaborativo completamente turvo entre arte e vida.

Na sala de ensaio, o que era material textual precisava estar impresso para que pudesse ser mais um elemento de jogo nos improvisos, ou em muitas vezes elaborávamos ordens e

---

<sup>16</sup> “O Paó (pronúncia = paô) é um gesto que serve como sinal de que se é preciso comunicar alguma coisa, mas não se pode falar [...] É uma palavra em yorubá que significa: “pa” = juntar uma coisa com outra; “o” = para cumprimentar... Essa palavra é uma contração de ìpatewó que significa aplauso” (<https://candombledabahia.wordpress.com/2012/08/14/cumprimentos-no-axe-pao/> - acessado em 13/03/2023).

fragmentos de cena em papéis grandes como cartolina ou papel metro, o que é bastante sintomático de um processo de escrita colaborativa, a muitas mãos e muitos olhos: a folha A4 é um espaço pequeno, que tende a individualizar a escrita. Acredito ser recorrente a necessidade de um suporte que abarque mais possibilidades de ordenação, já que, numa roda onde a folha de papel está no centro, mesmo quem enxerga as palavras de ponta cabeça é capaz de decifrar o que está escrito.

O roteiro final de *A bunda de Simone* é uma colagem entre texto, ações descritas, partituras de movimento, e pequenos desenhos que indicam composições coreográficas. Esse roteiro-colagem aponta que a escrita colaborativa pode se dar não só entre a colaboração dos integrantes, mas também através da colaboração que existe entre as áreas, por meio do deslizamento de suas funções.

Figura 6: Diego Alcântara



Fonte: Arquivo pessoal, 2015, foto de Leonardo Pastor.

Figura 7: Brisa, Lara e Laís



Fonte: Arquivo pessoal, 2015, foto de Nina La Croix.

Figura 8: Lara Duarte



Fonte: Arquivo pessoal, 2015, foto de Nina La Croix.

Cada integrante que participou do grupo segue desenvolvendo uma pesquisa autoral em diálogo com a cena e a performatividade, e foram convidados, através de entrevistas, a abordar suas perspectivas poéticas, fazendo com que a escrita dessa etapa do capítulo também seja colaborativa, e dividida com o Base.

### **Brisa Morena**

Brisa Morena é uma artista do corpo e define sua poética como algo em permanente construção. A partir dessa ininterrupta transformação e reavaliação de sua própria prática, artística diz notar que determinados fatores se repetem como modos de operar na criação. O corpo, o movimento (baseando-se nas intersecções entre dança, teatro e yoga) e a política (em especial o movimento feminista) formam um tripé que sustenta a sua metodologia criativa. Morena cursou dois anos da graduação em História na UEFS, em Feira de Santana, onde integrava o grupo de pesquisa LABELU: Laboratório de História e Memória da Esquerda e das Lutas Sociais, com a orientação de Eurelino Coelho. Seu foco de pesquisa era o teatro no ABC Paulista a partir da trajetória do movimento operário, tendo como pressuposto o teatro como mobilizador de uma consciência social e de classe. Porém, ao ser aprovada na graduação em Artes Cênicas na UFBA, migrou para Salvador, dando vazão ao desejo de aprofundar-se na linguagem teatral.

As práticas corporais que partem da dança e da yoga são entrelaçadas no pensamento teatral de Brisa, que compreende a cena e o corpo como entidades além das definições específicas de cada linguagem. A sua relação estreitada com o movimento feminista desdobra-se em outras duas vertentes: dissidências de gênero/sexualidade e maternidade. Morena conta que em muitos momentos tentou apartar a questão da maternidade da sua prática artística, partindo da máxima feminista de que antes de ser mãe ela também é uma pessoa, não estando limitada a abordagem nenhuma. Mas, para Brisa, foi e é impossível não criar artisticamente a partir da relação contínua de criação de seu filho. Para ela, a maternidade pode acabar se tornando um fator de exclusão, razão pela qual ela almeja abordar a “maternagem”, em especial, como uma possibilidade de relações em rede entre mulheres, pautada em uma educação não violenta. A maternagem é um conceito complexo que segue em desenvolvimento. Morena deseja trazer para cena a possibilidade e a importância do descanso. Por descanso não compreende o apaziguamento, mas a possibilidade de usufruir do tempo de maneira prazerosa pois a necessidade de pausa potencializa o movimento. Morena conta que busca um lugar

político e artístico menos baseado no grito e no enfrentamento, e sim no acolhimento e no descanso. Ressalva que não está alinhada a percepções do senso comum em relação ao Sagrado Feminino, mas que uma maternagem libertária proporciona bem-estar e qualidade de tempo para mães e crianças.

Dentre seus trabalhos destaca *Dois corpos ou mais no mesmo espaço*, uma apresentação cênica criada a partir do estudo das poesias concretas, onde a relação de proximidade com o público exercia um importante papel, e *Oroboro*, peça do Teatro Base, que Brisa realizou estando grávida. Além disso, aponta também mais dois importantes trabalhos: *Escandalosa* e *Há violência no silêncio?*, em que se sentia atlética ao amamentar e trabalhar em duas propostas cênicas bastante relacionadas à dança. E também *Mujerzuela*, em que estabelecia uma crítica ao padrão do feminino através de uma inversão no corpo, mantendo sempre a vulva acima da cabeça.

Brisa Morena compreende a dificuldade de escuta como uma doença social que acaba por se reproduzir em processos de criação, mas se sente mais poderosa criativamente ao estar em grupo. Criar através do corpo e em consonância com o corpo do outro potencializa as possibilidades de uma sala de ensaio. Além disso, intimidade e proximidade são para ela fatores cruciais na criação. Ao ser atravessada por uma experiência cênica, Brisa Morena diz desejar pensar o que ainda não pensou, ser confrontada com novas possibilidades de existir. Para ela, a criação colaborativa abre o caminho para que o teatro seja um espaço de manifestação e não somente de opinião.

## **Diego Alcântara**

Diego Alcântara é um artista da presença e conta que sua experiência com a arte sempre se deu de maneira entre linguagens, partindo da plataforma da pintura/gravura/desenhos e encontrando nas artes da cena uma multiplicidade que interessa criativamente, compreendendo a cena como encontro de muitas linguagens. Sua poética aborda as intersecções entre a magia e a arte, investigando as possibilidades de evocar um sistema sagrado a partir da prática artística, em uma perspectiva de que a magia só está atrelada ao sobrenatural na medida em que o cotidiano é também repleto de eventos sobrenaturais e ritualizados.

Seus trabalhos se desenvolvem em duas vertentes: dissidências de gênero e sexualidade, e reconstruções de imaginários negros. Nas abordagens de dissidência, Alcântara criou obras como *Mamba Negra*, que é considerada um alterego e um superego seu, mirando em um borrão

de gênero através das práticas de drag queen, ao passo que Mamba Negra também é criadora (uma criatura metamorfa que tem Diego como cavalo). Ele dirigiu outros trabalhos como *Mamãe eu sou um monstro* e *Bastet* (ambos em parceria com a Casa Monstra, coletivo de artistas transdisciplinares e *drag queens*). O coletivo sustenta a perspectiva de uma ética *drag* que não mira no feminino, e se autodenomina “monstra” por já não serem aceitas no cenário convencional. A proposta do coletivo visa a construção de visualidades compostas por elementos recicláveis e reutilizados. Na vertente de reconstruções de imaginários negros Alcântara criou as obras *Abian* e *Assentamento* (um díptico), e *Orixás center*. Ele partilha da crença de que uma equipe criativa negra é fundamental na criação de tais obras e parte da pergunta “quem ou o quê ancora a memória negra no Brasil?”. Nessa vertente a beleza funciona como um dos fundamentos do trabalho, além de serem elementos centrais as imagens de axé e todo o rito do candomblé.

Diego Alcântara atualmente nota um período em que muitas pessoas já não mais se consideram artistas, seja pela morte de um tipo de artista e um modo de produção específico (que urge pela produção ao mesmo tempo em que é inviabilizada pela falta de recursos), ou seja pelo sucateamento geral da cultura. Ser um artista da presença e, em suas palavras, “bicha, preta, não-binária, candomblecista”, é um exercício contínuo de questionamento da própria identidade, ao passo que deseja preservar a autonomia enquanto performer no mundo. Porém, ele aponta que não tem como fugir da própria pele, que a sua presença já evoca diversas questões, e que a identidade precisa ser compreendida enquanto movimento. Diego aborda também a crise entre arte e denúncia presente nas produções contemporâneas, e diz que ao se tratar de um contrafeitiço ou um contra-argumento é necessário ritualizar o gesto para que o encantamento de ver/ser visto possa acontecer. Além disso aborda os tensionamentos com várias perspectivas da norma quando diz se sentir uma chacota ao se autoidentificar como não-binário. Deseja questionar a norma da língua, a norma social, a norma da educação etc. Realiza trabalhos como arte-educador e defende que ir ao teatro também é uma ação pedagógica e formativa.

A partir do trabalho em *QuaseIlhas*, em parceria com a Plataforma ÀRAKÁ desenvolve a pesquisa “Djeli: estratégias de magia e arte”, em referência aos primeiros griôs, e conta também da sua formação em griotagem com Makota Valdina, que instaurou uma relação singular com o tempo, já que um griô aprendiz ainda não sabe das histórias a serem contadas. Por fim, Alcântara diz acreditar que o caminho colaborativo é o caminho das pedras, o mais difícil e também o mais prazeroso, como uma criança que encontra e cria atalhos no meio de

uma estrada, por pura brincadeira. Existe um adoecimento social que impede que a experiência do tempo seja compartilhada, e Alcântara deseja ainda poder se divertir em coletivo, criando artisticamente em prol do deleite, da magia, e da beleza.

### **Diego Araújo**

Diego Araújo é um artista transdisciplinar que parte de uma formação híbrida entre a música, a escrita, e as visualidades (fazendo assistência artística para uma prima pintora e autodidata) e encontra no campo das artes da cena, em especial no teatro, um espaço transdisciplinar como princípio. Araújo declara que não existe nada que lhe provoque mais assombro do que testemunhar o trabalho de um ator, e, através da aproximação com métodos de atuação e estudos sobre a forma dramática, consolidou o desejo de trabalhar e se aproximar dos atores através da criação do Teatro Base.

A poética de Diego Araújo parte de uma inquietação com o tempo, que nos primórdios de sua pesquisa sempre culminava numa abordagem metafísica, não sendo este o viés que mais lhe interessava enquanto proposta artística. Suas obras lhe apontaram para uma perspectiva materialista e marxista da noção de tempo, em consonância com a formação popular de movimentos negros em Alagados. A noção de tempo que interessa a Araújo relaciona-se com a possibilidade de tempo livre para criação e dedicação a pulsões diversas que envolvam saberes entre áreas, estudos distintos, paixões, e não apenas uma experiência de tempo atrelada à necessidade de sobreviver. Para Diego, não existe nada menos capitalista do que um ser humano que se interesse por estudar profundamente questões de áreas não correlatas. Dentre suas obras mais intimamente relacionadas às práticas cênicas, Araújo destaca *Arbítrio* e *Quaseilhas*. *Arbítrio* por se tratar de seu primeiro trabalho como diretor, onde pôde experimentar um processo de criação colaborativo, a princípio mantendo-se rígido ao que idealizava como coerente ao conceito de colaboração, e encontrando na prática as nuances que eram necessárias às particularidades de cada sala de ensaio. Já *Quaseilhas* é um trabalho que consolida a perspectiva metodológica de Araújo, que extrapola o campo do fazer artístico e se propõe enquanto um acordo ético, denominado de Crioulagem.

Crioulagem parte da noção de colagem enquanto uma estrutura de organização dramaturgica, e baseia-se também nas experiências do tempo e na relação das culturas e línguas crioulas, almejando por uma ética que seja crioula em si, tendo como mote principal uma outra forma de se relacionar na qual ninguém subjuga ninguém. Pensadores como Patrick

Chamoiseau e Édouard Glissant são importantes interlocutores da prática de Araújo, que defende uma zona de opacidade, em consonância com Glissant, em que a opacidade pode gerar uma relação transparente, e também aborda como o nordeste brasileiro abarca uma linguagem crioula, apontando para as poéticas da relação. A Crioulagem no âmbito da cena seria também não subjugar uma linguagem a outra; os elementos cênicos, os visuais, os sonoros e os videográficos ocupam a obra em graus equivalentes. Em *Quaseilhas*, Araújo relata a multiplicidade de interesse da plateia, que poderia contar com diversas pontes em diversas linguagens para acessar a obra. A palavra é um importante elemento de catalisação, já que os Oríkìs<sup>17</sup> foram todos criados e são performados em Yorùbá. Partindo do princípio da Crioulagem, Araújo compreende o Yorùbá como um idioma de base que já é falado em muitos espaços, como por exemplo, em território íntimos (a casa da família materna de Diego) e/ou sagrados (terreiros de candomblé), em que o “trocar a língua” é uma espécie de condição do lugar. Araújo aborda a metáfora dos terreiros de Candomblé como espécies de embaixadas, e conta a respeito de um tio que, ao ser iniciado, passou um ano após a feitura estudando Yorùbá. Ressalta que o Yorùbá falado no Brasil não é o mesmo falado na Nigéria ou no Benim, por exemplo. *Quaseilhas* é também a materialização da memória de Diego Araújo através de sua família materna, que viveu em Alagados de Itapagipe. Os Oríkìs, compreendidos como composições dramáticas, abordam temas não religiosos, com por exemplo o mangue e a televisão dos anos 90, mas são enunciados em uma outra língua, evocando um diferente espaço-tempo e uma distinta cronologia histórica.

Atualmente, Araújo tem se dedicado à criação a partir de documentos, em especial à questão dos falsos documentos, sejam ensaios críticos de obras que não aconteceram, ou biografias de figuras inventadas. Outra questão trazida por Diego é a dificuldade de se produzir de maneira transdisciplinar, principalmente no tocante à questão de um financiamento que gere condições mínimas de trabalho.

Já em relação às produções teatrais contemporâneas, Araújo tem percebido na cena um aumento das criações que se estabelecem por demanda e por marcadores temáticos, e não através de motivações particulares ou inquietações de linguagem. Observa com angústia uma crescente produção cênica mais pautada no discurso do que em uma investigação de linguagem. Acredita que um refinamento técnico, em um sentido expandido e apropriado do que é a técnica de um saber, é fundamental para todos os artistas da cena, e singulariza a experiência da cena

---

<sup>17</sup> Palavra de conotação religiosa de origem Yorùbá com diversos significados, sendo “saudação à cabeça” a tradução mais literal.

negra, em que é preciso “se apropriar de uma linguagem que o próprio negro inventa”, num trabalho exaustivo, mas extremamente fértil e poderoso.

### **Laís Machado**

Laís Machado é uma artista de teatro que, assim como o próprio drama, faz da crise uma poderosa possibilidade criativa. Astrônoma amadora e filiada a AAAB (Associação de Astrônomos Amadores da Bahia), Machado formou-se em química antes de iniciar a graduação em Interpretação Teatral. Atualmente integra a plataforma ÀRAKÁ e conta com uma trajetória completamente hibridizada entre as artes da cena e as artes visuais. A relação, a imaginação e a experimentação são importantes eixos das suas obras. Ao definir-se como uma artista de teatro que transita por outras linguagens, Laís aborda a possibilidade, por exemplo, de criar uma obra instalativa a partir da noção de ação física, em consonância com Stanislavski e Grotowski, decupando as linhas de tensão e trajetórias da própria obra, assim como do público.

Partindo da noção de relação como estruturante para o processo criativo, Machado dedica-se a pesquisar os estados de presença, a partir da pergunta “quando começa a relação com uma obra?”, em concomitância com a investigação sobre a “menor partícula da presença” e esmiuçando o que compõe um estado presentificado, além de uma abordagem acerca das possibilidades do transe enquanto metodologia. Já a noção de experimentação acarreta na poética de Machado um interesse em tensionar os limites entre as linguagens, bem como da própria identidade, num desejo profundo de se “desenquadrar” e expor dúvidas e desencaixes a respeito da própria prática artística e dissidências que experiencia. A nível de pesquisa, cada obra de Machado gesta a investigação da obra seguinte, tendo a crise como motor, ao que Laís sintetiza: “não devo fidelidade a linguagem nenhuma”.

Machado nota que sua militância política e sua produção artística são relacionadas, mas não funcionam da mesma maneira. Ela pode compreender melhor o espaço de ambas a partir da aproximação com a filosofia marxista. Com isso, os lugares de afirmação política e identitária, que a princípio foram extremamente mobilizadores, também correm o risco de reproduzir um discurso pasteurizado e limitante. A imaginação e a capacidade de imaginar novas possibilidades ocupam um eixo central em sua criação, em importante diálogo com sua trajetória espiritual e científica, que por muitos anos produziu artisticamente a partir de referências ligadas ao candomblé. Hoje, ela se autoidentifica como uma pessoa atea,

apontando, por exemplo, como muitos filhos das águas não se mobilizaram frente ao derramamento de óleo no litoral nordestino.

Vale destacar o trabalho cênico *Obsessiva Dantesca*, que já foi denominado de uma “peça-ebó, um show musical e um stand-up tragedy”. Nele, Laís aceita toda e qualquer bebida oferecida pela plateia e aborda suas obsessões políticas. A partir do processo de *Obsessiva Dantesca*, Machado confronta-se com a noção de Corpo-Quilombo, em consonância com Beatriz Nascimento e Abdias do Nascimento, mais especificamente a noção de Beatriz que aborda o corpo do negro enquanto um quilombo, e a possibilidade de fuga, segundo Machado, como relativa ao próprio desejo de desenquadramento e imaginação já mencionados. Para Laís, *Obsessiva Dantesca* também aponta para a possibilidade de compreender-se enquanto Alarinjô, cuja tradução literal é “aquele que canta e dança enquanto caminha”, em especial o aspecto multi e transdisciplinar do termo, que acarretou em sua prática uma possibilidade de nomear o que compreende por uma potente confusão. Mas movendo-se a partir da crise, Machado compreende que as palavras muitas vezes se esvaziam de sentido, em especial a partir de uma lógica binária das redes sociais, em que se pode apenas concordar ou não concordar com determinada pauta ou questão. Anteriormente a *Obsessiva...*, Machado aponta para seu solo criado em diálogo com o Teatro Base no trabalho *Oroboros*, em que as primeiras inquietações acerca do transe despontaram como investigação artística. Posteriormente a *Dantesca*, Laís segue em processo com *A trilogia da filha das águas* (composta pelas obras *Elegia*, *Canção e Dança*). *Dança* ainda está em processo, tratando-se de uma performance subaquática. Também elaborou diversas obras mais explicitamente relacionadas ao campo das artes visuais, destacando o trabalho *Theaomai*, palavra que deriva em *Theatron*, cuja tradução é “lugar de onde se vê”, e consiste em uma minitragédia instalativa em que Machado personifica os rios Luacaia e Camarajipe, rios que hoje, na cidade de Salvador, são esgotos e ninguém se proporia a fotografá-los com a legenda “Oxum vibes”, como é comumente feito com cachoeiras e rios limpos. Em citação ao astrofísico Carl Sagan, Machado deseja que sua prática artística possa compreender-se enquanto cética, mas sem abrir mão do encantamento. Recentemente Machado identificou um asteroide, sendo a primeira pessoa do planeta Terra a observar aquele corpo celeste, e pretende nomeá-lo Apodi, em homenagem ao seu falecido cachorro, para que ele possa, objetivamente, transformar-se em estrela.

## Naia Pratta

Naia Pratta é uma artista da cena que estabelece intersecções entre as linguagens do teatro, da dança e do circo. A sua prática artística é movida pela memória, tanto a nível de representificação das experiências vivenciadas, quanto movida pelo fascínio do registro documental. Para Pratta, o ato teatral é um ato de rememoração, seja do que foi descoberto na sala de ensaio, seja uma ação sobre o passado, e o teatro, no repetir-se, acaba por alterar e sustentar uma relação complexa com memórias de diferentes ordens. A memória, para Naia, se dá em duas frentes que se interrelacionam: imagética e afetiva. Ela confessa que sente muita dificuldade em memorizar textos na sua prática enquanto atriz; com isso, Pratta aborda a necessidade de criar imagens que materializem a memória, que através do movimento e da espacialização inauguram uma memória visível de algo. Já a abordagem enquanto campo afetivo evoca uma memória em que uma experiência pode ser compartilhada e transformada em metáfora e palavras, desde que sejam palavras plasmadas em imagens.

A sua primeira formação artística foi na linguagem do balé clássico, onde pôde performar o solo chamado *A bailarina que já teve*, ao apresentar-se grávida aos 17 anos. Nessa época também entrou em contato a palhaçaria, a partir da possibilidade de uma preparação corporal específica, o que de certa maneira antagonizava os ideais de perfeição e beleza do balé. Ao retomar as atividades fora do campo familiar após o nascimento do seu primeiro filho, Pratta dedicou-se à formação em palhaçaria, que para ela sustenta uma relação com toda a sua postura ética e política para além do campo das artes. A palhaça é uma entidade que acolhe o erro, o grotesco e a vulnerabilidade como poderosas expressões criativas, fatores que Pratta também incorporou nos seus processos criativos. Além da palhaçaria, Naia também se dedica à acrobacia aérea, e enfatiza a importância de sentir-se muscularmente ativa e vigorosa para trabalhar com a cena.

Dentre suas obras, Pratta destaca *Alegoria da dor* e *Eu-vira*, ambas criadas a partir da memória de suas avós. *Alegoria da dor* é um curta-metragem em que Naia está trajando sua “pele de palhaça”, e investiga um material autobiográfico a partir da perda dos avós maternos em um acidente de carro. Naia não faz uso da primeira pessoa verbal. Em chave alegórica, a possibilidade de fabulação a partir de uma memória de luto é um dos disparadores do curta. Já *Eu-vira* desdobrou-se na sua pesquisa de mestrado, realizada na Unicamp, em que narra a trajetória de sua avó paterna, estudiosa da doença de Alzheimer e que dela padeceu, e por conhecer os sintomas pôde disfarçá-los por dez anos. Em *Eu-vira*, Pratta investiga uma relação

mais explícita com a memória pessoal, e aborda o desejo de aprofundar-se em uma mitologia brasileira mesclando Ofélias, Naiás, e as Yabás.

Atualmente, Naia Pratta deseja investigar a elaboração de imagens do inconsciente através das metáforas que se apresentam em sonhos. Possui desde a infância um caderno onde registra as imagens sonhadas, e assim como o fascínio em relação à memória, o sonho também acarreta um tipo específico de organização dos símbolos. Naia aborda a necessidade de informação e aprofundamento técnico para que, de fato, encontros e trocas possam acontecer, não só entre artistas, mas entre pessoas que trazem em seus corpos distintas experiências de mundo. A memória enquanto um campo possível de criação de metáforas e fabulações atrita com o sentido social de um uso assumidamente manipulador das informações dos fatos históricos, ao que Pratta se indaga “a quem é permitido reconstruir a própria memória?”, e também levanta dúvidas sobre como construir novos parâmetros de criação que sejam menos embasados em normas opressivas que sustentam lógicas sociais desiguais.

Por fim, Pratta pondera que a sua saída do grupo do Teatro Base, durante a criação da peça *A bunda de Simone*, foi um processo extremamente doloroso, mas também constitutivo, e que ainda assim foi o primeiro contato formal que estabeleceu com a teoria feminista, o que ecoou fortemente em suas práticas. Além disso, após dois anos fora da cena, pôde compreender uma importante trajetória rumo a uma identidade artística que ainda segue em processo de elaboração. Pratta deseja criar a partir da beleza, podendo ampliar seu sentido para uma beleza em movimento, uma beleza que está em relação com o mundo, desprovida de certezas.

### 2.3. Grace Passô e a dramaturga em cena – *Vaga carne*

Figura 9: Grace Passô em *Vaga carne*



Fonte: Site do CCSP, 2023: < <https://centrocultural.sp.gov.br/vaga-carne/> > - acessado em 24/05/2023.

A poética de Grace Passô encanta e assombra toda uma geração de dramaturgos. Encanta pelo frescor de se poder acompanhar e estudar a trajetória de uma artista consistente que renova o drama, reinventa suas formas e mescla uma série de aspectos contemporâneos, como, por exemplo, fragmentos, não-lugares, narração e encenação, sem abrir mão de uma potente estrutura dramática. Encanta pelo duplo saber, dentro e fora da cena, por seu constante diálogo com toda a vastidão de temas políticos, identitários e além. A poética de Passô traz uma perspectiva dramática que se apresenta lírica e visceral, numa medida que só posso definir como encantada. Já o assombro se relaciona com uma espécie de não decifração do que acontece em sua obra, seja entrando em contato através do texto dramático ou da sua dramaturgia expandida.

Se tratando de Grace Passô, em especial de *Vaga carne* (2016), as duas noções de dramaturgia (texto e sentido expandido) são indissociáveis, do mesmo modo que palavra e corpo, voz e matéria, criam um acontecimento cênico singular. Em *Vaga carne*, pensar o texto sem levar em consideração a presença de Grace Passô, seu corpo, seus movimentos, a maneira que se coloca no espaço, o próprio espaço do rito teatral, as pessoas que assistem e participam, a relação com o tempo presente, seria não analisar o todo da dramaturgia. A ação aborda a trajetória de uma Voz que passa pelo percurso de vagar pela matéria, invadir o corpo de uma

mulher e relacionar-se com aquele corpo nas suas materialidades físicas, e com aquele corpo sendo visto por outros, para então retornar às vísceras e descobrir uma bala. A voz deseja voltar a vagar, mas não consegue; descobre um feto, elabora sensações humanas, cria uma relação afetiva com aquele corpo e o encoraja a falar. A voz e o corpo se pronunciam como uma mulher. Como uma mulher negra. Como “uma mulher negra que gostaria de dizer que”.<sup>18</sup>

De todo modo, analisar as ações da dramaturgia enquanto situações não faz jus ao refinamento que existe na obra. Um exemplo disso é a enunciação do texto, completamente atrelada às suas possibilidades de significado. No terceiro encontro *Questão de Crítica*<sup>19</sup>, Passô realizou uma leitura do texto em processo *Vaga carne* e da prosódia com que repete o “sem interromper, sem interromper, sem interromper” do trecho inicial: “E vez ou outra, quando percebes que o vidro trincou sem aparente motivo, ou mesmo a rã que saltou em altura incomum, ou quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper, sem interromper... Vai olhar” (PASSÔ, 2018, p.16 ) A prosódia se mantinha na construção cênica, anos depois, em todas as quatro vezes que assisti *Vaga carne* no teatro, em três diferentes cidades. Não se trata de uma repetição robótica ou enfadonha que poderia acarretar a leitura de uma repetição entediante; ao contrário, essa dramaturgia entre palavra dita, palavra escrita e ato teatral, já traz em seu grão toda a proposta de *Vaga carne*, em que as matérias visível (corpo) e não visível (voz) se relacionam de maneira não harmônica, ou em constante conflito quanto a quem possui quem.

Além disso, nessa mesma leitura de 2016 era imprescindível que a voz viesse desacompanhada de um corpo no primeiro momento, fazendo com que a estratégia encontrada por Passô no âmbito de uma leitura do texto tenha sido o pagar das luzes, e a estratégia para que a voz protagonizasse em relação à matéria visível passasse por criar na cena o foco em diversos elementos, como, por exemplo, o escuro, uma cadeira, uma quina do palco. Isso porque, quando se revela o corpo da dramaturga, que a partir de certo ponto passa a ser visto, a voz agora habita um corpo negro e um corpo de mulher, mesmo que as palavras *negra* e *mulher* sejam ditas apenas ao final da obra. Desse modo, é impossível não abranger além de uma perspectiva entre discurso e ação, ou mesmo corpo e voz, ou visível e invisível, uma perspectiva de afirmação da identidade desse corpo, de modo que a identidade não é tematizada no trabalho, mas é a própria força motriz da dramaturgia, a estrutura pela qual se desenrola o conflito. A lida que a dramaturgia de *Vaga carne* propõe com a questão da identidade, tendo a dramaturga em

---

<sup>18</sup> Última fala da pela *Vaga carne* em que a voz e o corpo são interrompidos pelo fim.

<sup>19</sup> Ocorrido no ano de 2015 no Sesc Copacabana, Rio de Janeiro.

cena, é a de constante movimento e de fundação do conflito entre (usando agora um vocabulário dramático) as “personagens” Voz e Corpo. Voltando-se para elementos tradicionais do drama, Passô propõe no texto escrito que o “cenário” é o corpo de uma mulher (cf. PASSÔ, 2018, p.14 ). O corpo, que a princípio está catatônico e sem viço, é invadido por uma voz, iniciando assim uma trajetória de errância, de vagação.

O corpo enquanto elemento central da dramaturgia já foi abordado ao longo da pesquisa como um aspecto de aproximação entre a noção de dramaturgia monstra e de performatividade, sendo materializada tal questão, mais uma vez, através de *Vaga carne*. Pensar o corpo como cenário já provoca inúmeros deslocamentos no entendimento do aspecto “cenário” não só como um elemento figurativo ou ilustrativo da situação dramática, e amplia o seu significado para além de espaço onde a ação se desenrola. Porém, numa aproximação ao vocabulário performativo, proponho pensar o corpo da dramaturga em cena como um site-specific por onde se recria o acontecimento teatral. O acúmulo de funções que traz a dramaturga para a cena teatral é performativo no que tange a materialização da experiência do corpo de quem está propondo os encadeamentos de sentidos. E se tratando de *Vaga carne*, os sentidos evocados pelo corpo de Passô são fundamentos da dramaturgia. Com isso, a tensão entre o descompasso das personagens Voz e Corpo, de um lado, e o corpo da dramaturga com seus poderosos discursos e imagens, do outro, cria uma dramaturgia híbrida entre texto e acontecimento, ficção e real, corpo e voz, e tal tensionamento pode ser compreendido como o corpo da dramaturga enquanto um site-specific.

No artigo “Considerações sobre o conceito de site-specific no teatro brasileiro”, os pesquisadores José Jackson Silva e Walter Lima Torres Neto (2020) abordam as primeiras aparições do termo no contexto da performance art, e traçam uma perspectiva cronológica do uso do espaço cênico e suas nuances sociais, apontando a formatação de arena como precursora dessa potência estética e política de fazer teatro fora da caixa cênica ou em outras configurações. O trecho a seguir exemplifica tais questões, e pode ser lido e interpretado compreendendo o corpo de Grace Passô como um site-specific para a dramaturgia de *Vaga carne*:

Estamos interessados em apreciar melhor a expansão e a dimensão desta definição teatro site-specific que anima as iniciativas desses agentes criativos. Nos interrogamos sobre os seus fundamentos conceituais, que inserem o teatro em um ambiente “poroso”, repleto de referências culturais que emanam do real, e que se manifestam nas suas estruturas sociais. Essa porosidade, entre ficcional e real, impacta diretamente na experiência artística. Deste modo, o que está subentendido no uso dessa denominação e prática cênica? Para chegarmos a um bom termo, precisamos perceber os sentidos

atribuídos ao site-specific ao longo do tempo. Como terminologia discursiva, a arte site-specific localiza-se no fim da década de 1960, em decorrência de uma reação dos artistas plásticos às condições de exposição, circulação e acesso das obras. Nesta ocasião, passaram a denunciar a não neutralidade do espaço institucional e a recusa de um modelo de mercantilização da arte, como aponta Miwon Kwon (2002), ao enfatizar o engajamento dos artistas minimalistas na proposição de trabalhos fora das galerias, concretizando suas propostas no espaço comum e ordinário do cotidiano, em contraposição ao idealismo modernista. Em vista disso, “os trabalhos site-specific, partiram do desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto.” (Kwon, 2002, p. 12). Nesta proposta, a utilização do espaço na composição do trabalho artístico muda, de uma definição de suporte em um local fixo, pré-determinado (em galerias e museus, como garantia existencial e validação enquanto trabalho artístico), para se concentrar nos limites entre o espaço interior e exterior da obra, ao assumir o ambiente como parte indivisível e amplamente influente na obra. Nesta perspectiva, de acordo com Serra (1969, p. 22) “os trabalhos tornam-se parte do lugar e reestruturam sua organização tanto conceitual quanto perceptual, pois, um trabalho site-specific não é para ser realocado. Removê-lo é destruir a obra.” (apud Kwon, 2002, 12).

(SILVA; TORRES NETO, 2020, pp. 8-9)

É impossível remover o corpo da dramaturga sem que se desestruture a obra. Não só pelo fato de Grace Passô estar em cena, e oferecer a sua matéria visível à plateia, mas a dramaturgia que está engajada e comprometida com a experiência estabelece com o corpo uma relação primordial. Isso não quer dizer que outra atriz não poderia estar em cena reperformando uma outra *Vaga carne*, mas que a experiência incorporada no processo de criação dramaturgic é de extrema importância. Além disso, as possibilidades discursivas se ampliam através do engajamento da dramaturga no que tange, por exemplo, as questões acerca da negritude em uma sociedade racista como a brasileira; para além da busca de um discurso a qualquer custo, ou da metáfora da construção da própria identidade, é possível ecoar a experiência do corpo da dramaturga em muitos caminhos potenciais. Em entrevista concedida ao Sesc Ipiranga para o projeto *Dramaturgias*, Grace Passô fala sobre o seu processo dramaturgic:

A minha relação com dramaturgia especificamente é uma resposta da experiência no meu corpo no teatro, os sistemas que tive que passar para criar alguma coisa como atriz. Acho que isso gerou uma resposta dramaturgic. A minha relação com essas escrituras vem de uma espécie de vazamento das experiências, do que eu conseguia visualizar como imaginação dessas experiências, mais por algum motivo como atriz eu não conseguia fazer isso acontecer. [...] A minha relação com a dramaturgia nasce daí, da

relação com meu corpo vivo na cena, e também da relação social com o meu corpo na cena. [...] Não consigo falar de dramaturgia sem falar de atuação e encenação, é uma relação muito total com a “fazeção” do teatro. Então, eu sinto que com o tempo, as coisas que eu escrevo são menos falas a serem escritas num tempo e espaço (que é um pouco o princípio do texto teatral) eu sinto que de alguma forma a minha escrita tem caminhado paralelamente a minha noção de atuação enquanto performance. [...] Isso é uma tentativa de radicalizar a minha relação, em cena e em vida, com o presente. Estou falando de atuação, mas acho que no fundo, a minha escrita tem tentado se jogar nesse lugar também: o lugar de tentar inscrever uma experiência. Arquitetar ou encontrar através de códigos, na tela ou no papel, reconstituir a vibração de um tempo, a vibração de uma experiência. A minha escrita tem ficado mais performática nesse sentido. Escrever é uma necessidade de existir, escrever está ligado a ideia de criar uma língua no mundo, não por uma bondade ou desejo de criar, mas uma necessidade urgente de estabelecer uma relação. E quais relações se estabelecem quando se vive de teatro no Brasil? Esses lugares do teatro são por diversos fatores sociais cheios de limitações e o que eu escrevo é de certa forma uma resposta a essas limitações, e uma vontade de existir nesses espaços. Mas existir plenamente, não viemos aqui pra pouco na vida, viemos nos gastar bastante.

(PASSÔ, 2021)

*Vaga carne* desenvolveu uma trajetória híbrida entre linguagens partindo de uma existência literária, e sendo lido publicamente em eventos. Depois chegou numa versão cênica apresentada em diversos teatros, e em seguida a uma elaboração audiovisual, em 2019<sup>20</sup> em que o palco está materializado na tela, assim como o corpo da dramaturga, e uma plateia – no caso do vídeo, uma plateia negra. É no mínimo curioso que *Vaga carne*, mesmo apoiado no suporte audiovisual, mantenha elementos tão essenciais do teatro, compondo uma dramaturgia que apresenta também uma camada metalinguística sobre o fazer teatral e os limites da representação, seja a representação de um corpo através de um discurso, seja a representação cênica enquanto personagens.

### **2.3.1. O grão da palavra: entrevista com Grace Passô**

A entrevista a seguir é um diálogo ficcional, não aconteceu. No entanto, as respostas criadas para a personagem Grace Passô foram em sua grande maioria extraídas de entrevistas, vídeos, podcasts, realizados com a pessoa Grace Passô.

---

<sup>20</sup> Caberia o aprofundamento de uma pesquisa acerca das estratégias e dispositivos criativos encontrados pela artista para a elaboração da obra audiovisual em suas particularidades de linguagem.

## O GRÃO DA PALAVRA

*Em um café ou padaria. Em alguma cidade entre Salvador, Belo Horizonte e São Paulo. Mais ou menos nos anos de 2012 a 2023, duas mulheres estão sentadas em uma mesa, uma delas possui um gravador e um caderno.*

*A mulher que segura o caderno (Lara) aparenta entre 19 e 30 anos, sotaque baiano, 1,73m de altura, branca, um pouco inquieta, nervosa.*

*A outra mulher (Grace) aparenta entre 32 e 42 anos, sotaque mineiro, 1,60m de altura, negra, responde com tranquilidade às perguntas da mulher que segura o caderno.*

Lara: Pronto. Acho que é isso. Muito obrigada pelo seu tempo. Mesmo. Muito obrigada. É... E tem mais alguma coisa? Eu já posso interromper a gravação ou tem mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar?

Grace: ...Você tem alguma pergunta?

Lara: É... Não... Não sei.

Grace: Você ainda não me perguntou nada

Lara: Eu perguntei o que você queria beber e liguei o gravador...

Grace: E liguei o gravador. Então tomara que ajude na sua pesquisa o meu pedido de café expresso.

Lara: É... Não sei. Desculpa... Eu tô muito nervosa. É que é muito estranho isso... Estranho mesmo. Eu não faço a menor ideia do que te perguntar, porque toda pergunta vai parecer meio idiota... Eu anotei várias aqui no caderno. Mas são perguntas horríveis. E é estranho, muito estranho, porque você tem um tamanho na minha vida, e nem me conhece. Um tamanho no sentido de importância mesmo, de sei lá... Eu quero fazer uma pergunta genial pra você. E isso é tão arrogante. E ao mesmo tempo completamente inseguro. E eu tô falando sem parar e acho que é de agonia mesmo. Quando... Quando eu tava no último ano do colégio eu faltava a aula de segunda feira porque o cinema era um real... A gente ia de galera ver qualquer filme que tivesse passando... Por um real. UM REAL. Aí um dia a gente chegou um pouco antes e eu fiquei folheando os livros numa livraria. Achei o *Por Elise*, sentei no chão e comecei a ler. Não

conhecia seu trabalho, não sabia que aquilo era possível... E eu li umas 4 vezes seguidas, porque alguma coisa naquele texto me permitiu... Me permitiu chegar perto. Eu chorei bastante, não fui ver o filme, tomei prejuízo de um real. E eu não sabia que podia ser assim um texto de teatro. E eu não sei até hoje o que esse “assim” significa. Mas me senti completamente seduzida. E o *Por Elise* foi como ter encontrado um sinal, um aviso, um caminho. Significou alguma coisa muito imensa. Na época eu já tentava estudar as peças que eram exigidas na segunda fase da UFBA e eu não conseguia acessar aquelas palavras lá, não tinha ponte.

Grace: O *Por Elise* e *O Amores Surdos* são uma espécie de infância do teatro pra mim. ..São lúdicos, né? Tem uma falta de medo, uma coragem. Talvez você tenha pego essa coragem emprestada.

Lara: Acho que sim. E se você não fosse dramaturga?

Grace: Não entendi...

Lara: Se você tivesse outra profissão. ..Você gostaria de ser o quê?

Grace: Marceneira. Eu tenho uma relação muito mediúnica com a madeira.

Lara: Nesse sentido a marcenaria e a dramaturgia são bem próximas

Grace: Talvez... Esse trem de você ir pensando e fazendo. ..Uma produção artesanal, manual, que vai talhando no todo uma forma

Lara: É. E pra mim você é a árvore, a marceneira, a mesa pronta, a refeição em cima da mesa e o almoço sendo apreciado.

Grace: Nossa senhora!

Lara: Pensando no acúmulo de funções... Em ser uma dramaturga que está em cena ... Eu falo bastante disso no capítulo lá, da dissertação...

Grace: Hum... Ó, pensando nisso aí. Uma das minhas estratégias, por exemplo, antes de entrar em cena, é conversar comigo mesma. Me tiro de determinadas posições divinas e, quase como uma meditação pessoal, me lembro que se trata de mim mesma em cena. Só isso. Não existe nada, absolutamente nada, nenhuma pele, entre mim e as pessoas. Isso é uma tentativa de radicalizar a minha relação, em cena e em vida, com o presente. Tô falando de atuação, mas

acho que no fundo, a minha escrita tem tentado se jogar nesse lugar também: o lugar de inscrever uma experiência.

Lara: Uau... Que lindo. Ainda bem que tá gravando. E que mais? Tem alguma coisa que você faz antes de entrar em cena? Um ritual, uma cachacinha?

Grace: Cachaça? Não bebo antes de entrar em cena... Quer dizer, depois da Cia. Brasileira eu dou um golinho. Mas às vezes só.

Lara: E o *Vaga carne*?

Grace: O *Vaga*... Olha... Fui impulsionada por muitas coisas que eu não sei quais são, mas algumas delas eu sei. A primeira que me fez começar a escrever foi uma certa memória, uma certa mirada de um estado patético de multidão do ano de 2013. Não todas essas imagens, mas alguma delas, essas pessoas em multidões sedentas em construir cartazes, sedentas em significar alguma coisa e construir um discurso, como quem compra fotos históricas. O desejo por um discurso a todo custo, tem seu lado patético, não é reduzido a isso, mas tem também. É possível reconhecer um valor tremendo em vários lugares, mas a imagem de gente procurando palavras e discursos em desespero, quase como quem compra palavras, numa lógica capitalista mesmo, me mobilizou. Esse desejo de dar sentido ao próprio grito, essa noção de afetação, de que por trás daquilo tudo, existe o desejo de ser afetado, mobilizado, comecei por aí. Depois nasceu outra camada, numa perspectiva íntima, que é um corpo em busca de voz, só isso. E, portanto, um corpo em busca de espaço. Espaço social. E mais tarde, nasceu essa ideia de lidar com o corpo como o espaço onde ocorre a narrativa, por isso escrevi que o cenário é o corpo de uma mulher. Existe uma impossibilidade imensa de concretude de um cenário como um corpo, que eu intuo que tamanho o impossível dessa imagem, ela poderia gerar noções de repertencimento para quem fizesse isso. Então comecei a falar da necessidade de dotar um corpo de discurso, e também de dotar um corpo de sentido. Depois ainda teve todo o caminho do audiovisual... E o *Vaga* é a primeira vez que eu toco objetivamente no ponto de que o meu corpo é um corpo negro.

Lara: Esse repertencimento de que você fala me mobiliza bastante também. De uma outra maneira... Mas é uma pergunta que eu me faço a todo momento. Pertencço a esse grupo? A essa cidade? A essa relação? A essa identidade? E a resposta muda bastante de momento a momento

Grace: É uma resposta de SIM e NÃO?

Lara: Total. Não é... Mas consigo pensar nesse repertor a partir de lugares sociais, e também a partir de trajetórias de vida... Que não são dissociáveis. Mas eu queria perguntar sobre a sua infância, suas primeiras formações artísticas...

Grace: A minha infância foi muito influenciada pela minha família. Parece óbvio, mas quando penso nisso, na infância, só penso na minha família. Quando eu nasci, cinco dias depois meu pai faleceu. E esse fato fez com que a gente encontrasse muitas estratégias pra lidar com esse luto, e lidar com dificuldades práticas, porque era meu pai que levava grana pra casa, que sustentava financeiramente... Com isso minha família se juntou de uma maneira um pouco mais radical por conta desse acontecimento inesperado. Os problemas, as tragédias, assim como os conflitos, têm o poder de agregar pessoas, porque trazem algo muito objetivo pelo qual as pessoas precisam se unir. Minha família tem uma dessas histórias clássicas brasileiras, de uma família que sai do interior e vai pra capital, em busca do que a capital tem. Era de Pirapora, ali, nos arredores do São Francisco... Então de alguma forma a relação com a palavra contada nasce dessa margem... As comunidades, as cidades em volta do rio devem ter narrativas diferentes da comunidade em volta do mar, em volta dos prédios. Mas minha família criou sua poética ali, ao redor do rio São Francisco... E isso quer dizer muitas coisas. Muitas dessas coisas eu nem sei, e isso também tem a ver com o rio São Francisco, esse mistério. Eu percebia em casa que todo mundo tinha uma sensibilidade muito grande para as artes, apesar de ninguém ser artista. Mas sempre se ouviu muita música. E por parte das minhas irmãs sempre houve uma relação com a literatura muito viva. Eu não escrevi diários, mas lembro da primeira vez que eu quis escrever e não podia, porque não tinha idade pra isso... Lembro que eu olhava para as letras e eu achava que seria impossível um dia escrever. Eu perguntava insistentemente se um dia seria possível escrever.

Lara: Eu tive diários desde antes de me alfabetizar. Achava bonito o ato da escrita e ficava colocando sequência das letras que eu sabia em cadernos. Mas também me lembro dessa sensação de que seria muito difícil compreender as palavras e as letras, ao mesmo tempo que elas me fascinavam.

Grace: Existe essa busca, essa tentativa de encontrar algo que tenha o poder de dar a dimensão do inominável.

Lara: E as formações artísticas?

Grace: Bom... Eu fui uma criança muito silenciosa. E o silêncio não significa que você não esteja ali confabulando e criando mil falas, mil imaginações. Mas minha família quis me matricular em curso de teatro pensando no teatro como esse lugar que trabalha a expressividade. Daí quando eu entrei no curso amador me familiarizei com o ambiente de muitas pessoas juntas querendo construir algo em comum. Anos depois, já na escola técnica, eu lembro do Wagner, que é um militante superimportante em BH, ele me chamou e disse: “Você sabe que você é negra? Uma das únicas negras nesse espaço”. E é óbvio que eu entendia o que ele estava falando, mas não sabia o que fazer com aquilo. Hoje eu tenho muita consciência de que, quando fui escrever as minhas primeiras peças, vinha do desejo de me ver e ver aos meus representados ali. E depois... Quando surge o Espanca!... Eu entendo que um grupo de teatro precisa encontrar muitas maneiras de estar encantado entre si, a convivência, a linguagem precisa ser regada diariamente, sempre. Um grupo de teatro de pessoas jovens, querendo encontrar o que não imaginava que existia... A gente sempre quis caminhar com a linguagem. É um complexo de motivos que faz o desejo mover. Quando o desejo move as formas precisam mover. E os desejos num grupo de teatro não movem juntos, movem cada um pro lado, e a gente encontra acordos pra dar forma a esses novos movimentos.

Lara: Nossa... Sim... A experiência de grupo é sempre tão apaixonada. Eu sinto que a minha formação foi em sua grande parte feita dentro do Base, o grupo que eu trabalhava em Salvador...

Grace: Sim! Os artistas de teatro também se formam dentro dos grupos. E outro aspecto importante nessas formações é a possibilidade de explorar experimentações através de cenas curtas. Nesses formatos menores os artistas radicalizam mais. Você acaba topando errar, e topar errar é importante. Desviar de caminhos mais certos... E no Brasil a gente tem muito pouco espaço pra errar. Fazer teatro no Brasil é muito difícil. Então quando você tem alguma coisa, uma pauta pra estrear, por exemplo, você vai fazer de tudo para que isso gere frutos, te dê alimento pros próximos passos, sustentar as pessoas que fazem parte daquele grupo. Esse formato de 15 minutos faz a gente experimentar mais. Eu fiz a primeira cena do primeiro festival do Cine Horto e participei por cinco, seis anos. Seguidos. E isso começou a acontecer muito comigo: escrever um pedaço, fazer leituras públicas desse trecho para as pessoas, e depois, como resultado de entender esse texto falando para as pessoas, me aprofundar mais e fazer um corpo maior para o texto.

Lara: As experiências de grupo e as experimentações de cena curta também me interessam bastante. E eu queria que você falasse um pouco mais como a sua negritude é matéria da sua prática artística.

Grace: Acho que tem uma importância muito grande em dar nome às coisas. Ao mesmo tempo que tem um perigo chegar na sentença de que “a partir disso” “isso quer dizer que”... Em algum lugar isso me incomoda um pouco. Quer dizer, então, que a partir de agora você é feminista negra, você tem falado sobre negritude, antes você não falava. Como se a linguagem não fosse sempre um resultado das suas questões existenciais mais profundas em ação na sociedade. Eu entendi que eu comecei a escrever justamente pra poder me enxergar nas coisas que eu fazia. Eu fui ter a dimensão política das minhas questões nos encontros e na convivência com outras pessoas. A discussão sobre o que é teatro negro é muito profunda e está num lugar muito interessante. Queremos chegar muito menos numa definição... Queremos quem? Nós quem? As pessoas com que converso, não estou falando nós negros, senão eu seria louca. Mas o que eu estava dizendo é que que queremos chegar muito menos a definições, e sim, expandir a noção do que seria isso: o teatro negro. E ouço modos muito diferentes de significar o que seria o teatro negro. A questão mais importante é que é um pouco mais sórdido o que acontece com o negro no teatro brasileiro. Não é só um apagamento, é um silenciamento que vem de uma maneira muito profunda. Todo o racismo brasileiro reverbera na arte brasileira. Existe a premissa de que arte pode tudo, e ao limitar ou a denominar determinados teatros, é como se você limitasse a própria arte. Isso é na verdade uma operação de duplo carpado, que dá uma volta enorme, pra simplesmente fazer existir um novo modo racista de lidar com a cena, com a arte. A Leda Maria Martins falou em uma palestra que o negro no Brasil é poliglota. É obrigado a falar no mínimo três línguas. Você precisa conquistar e superar a língua no outro. E eu estou preocupada cada vez mais, em me limitar menos.

*A entrevista é interrompida pela chegada de um alimento não identificável, alguma coisa entre um pão-de-queijo e um acarajé. Elas se atrevem a provar. A mulher que segura o caderno pede para que posem juntas pra uma fotografia. Sorriem.*

### 3. LABORATÓRIO MONSTRO: O DRAMATURGISMO, A CENA CURTA, A PORNOGRAFIA E A ÓPERA

Figura 10: Orlan



Fonte: Alchetron. 2023. <https://alchetron.com/Orlan> - acessado em 12/06/2023.

Durante a pesquisa sobre os aspectos do autobiográfico, da escrita colaborativa, e da dramaturgia em cena, a dramaturgia mostra também encontrou seus desvios, sendo o desvio elemento igualmente estruturante da trajetória, tanto quanto o que estava previsto. A relação com os trabalhos abordados no capítulo anterior é completamente atrelada à minha percepção de tais trabalhos, buscando eco e diálogo com outros artistas e pensadores: Janaina Leite, que me mostra o caminho do eu em processo em consonância com Kristeva, uma ação sobre si; o Teatro Base, que aponta para os saberes performativos de um dramaturgo em sala de ensaio e a escrita colaborativa não só entre os integrantes do grupo, mas entre áreas; e Grace Passô, que indica o corpo enquanto um site-specific onde a identidade não é tematizada, mas atravessada pela dramaturgia.

A minha pesquisa como artista da cena, até aqui, dialogou em muitos momentos e em intensidade distintas com o dramaturgismo, a cena curta, a pornografia e a ópera. Elementos aparentemente desconexos, mas que encontram na dramaturgia uma maneira de estar, em desconexão e em relação. Intuo que a relação comum entre esses elementos é a possibilidade

de partir de um saber próprio do drama, mesmo que decomposto e monstruoso, para estabelecer uma experiência que seja a de aproximação com uma linguagem.

Durante o processo de criação do “Compêndio de decomposições dramáticas: por uma dramaturgia mostra!” ministrei diversas oficinas de compartilhamento de pesquisa em que experimentei poderosas trocas, em especial na abordagem dos gêneros literários clássicos. A maior parte das aulas de dramaturgia que pude experimentar, seja como proponente, seja como participante, em algum momento, se debruçava sobre as proposições de Aristóteles, e também ecoava Hegel ou Rosenfeld. Nas oficinas encontramos a possibilidade de pensar os gêneros clássicos como dispositivos, e não como estruturas rígidas. A quem interessa classificar um texto como arte ou não arte? Dramaturgia ou não dramaturgia? Além de uma perspectiva redutora, proclamar que tal obra “não tem dramaturgia” só contribui para que o fazer teatral siga se perpetuando elitizado. Poderíamos pensar que tal dramaturgia apresenta elementos mais ao lírico, ao épico, ao dramático... Ou ainda ao melodramático, à prosa, ao performativo. Durante o contato com a ópera, por exemplo, pude propor composições dramáticas para um “momento arioso”<sup>21</sup>, partindo da noção de solilóquio e de fluxo de pensamento enquanto estrutura dramática. Retomando as oficinas e os gêneros clássicos como dispositivos de criação, encontramos em expressões contemporâneas fragmentos de tais gêneros, o que ampliou as possibilidades criativas daqueles encontros. Não se tratou de buscar uma equivalência atual por intransigência à produção de outra época, mas de observar no já conhecido algo que não se sabia. Nesse sentido, os gêneros clássicos podem ser possibilidades didáticas, e em consonância com a pesquisa, estruturas que mesmo decompostas gestam uma criação.

Por exemplo, encontramos o épico no discurso do presidente Lula ao ser libertado de seu injusto encarceramento, no que tange um tema de ordem pública, uma voz relacionada ao tempo, a centralização num herói, o discurso para um povo. Já o lírico através, por exemplo, da música “Esú”, de Baco Exu do Blues, onde a repetição de palavras com a mesma letra trazia uma cadência própria, o sentido que a prosódia das palavras acarretava, uma expressão mais ligada à sensação através do ritmo do que ao significado restrito da palavra. E o dramático em uma cena do BBB 2022 em que as participantes Linn da Quebrada e Natália discutem, já que enxergamos um conflito se desenrolando exclusivamente no tempo presente, uma ação sustentada por palavras, e uma completa não relação com a nossa observação. Os gêneros clássicos puderam ser, nas oficinas, pontos de partida para que algo fosse criado, e não uma cartilha de formas ou de análise. E se em expressões tão atuais encontramos esse forte eco do

---

<sup>21</sup> Em referências às árias operísticas, em que um cantor ganha maior destaque, um solo cantado.

clássico, existe nessa compreensão dos gêneros algo muito poderoso, que disseca a fundo a anatomia da linguagem, revelando semelhanças e diferenças entre criações distintas.

Outro importante disparador para a criação do Compêndio foi a aproximação com saberes de outras áreas, em especial práticas ligadas às artes visuais, o que levou à possibilidade de atrelar a figuração monstruosa a uma prática literal através, por exemplo, do trabalho da performer francesa Orlan (Figura 10), que desfigura e reconfigura o próprio rosto, filmando as suas cirurgias plásticas e compondo-se de fragmentos, levantando assim, questões acerca dos padrões de beleza, da autoimagem, do narcisismo, ou da construção da própria monstruosidade como um espaço de afirmação e criação. A aparência da performer ou a visualidade de sua obra, que se concentra em muito na figuração do próprio corpo, me impressiona pela radicalidade, mas também por uma construção bastante literal do que é ter o corpo como material de trabalho. Ao passo que a figuração em constante mutação da performer também se aproxima em sentido metafórico das constantes transformações do drama, ou dos sentidos fragmentados e contraditoriamente coesos da dramaturgia performativa. Outro aspecto relacionado ao campo das artes visuais que dialoga com as criações do Compêndio é uma prática derivada da vanguarda europeia Surrealista denominada *Cadavre Exquis*, realizada graficamente e literariamente, na qual um grupo, em posse de uma folha de papel, escrevia ou desenhava algo e dobrava a página, escondendo o que havia sido feito, passando a folha para o participante seguinte. Ou ainda composições Dadaístas em que as palavras de um texto eram recortadas e colocadas em um saco de pão, sendo sorteadas e reordenadas. Ambas as práticas priorizam a construção de sentido a partir de intencionalidades plurais, que não a criação exclusivamente movida por um discurso racional e lógico. Além disso, tais práticas propunham uma discussão acerca da noção de autorialidade da obra,<sup>22</sup> questionando até mesmo a noção de sujeito. A não autoria, ou a autoria de um outro sujeito, um sujeito não individual, está no cerne de tais proposições, que podem também ampliar o tema para discussões acerca de obras de artes criadas por inteligências artificiais, ou de autorias de fato coletivas. De todo modo, outras possibilidades discursivas acabam por gestar a pergunta do que de fato é um discurso, e de que maneira se estrutura uma lógica.<sup>23</sup>

Ainda no tema de conceitos que ampliam as possibilidades criativas, ou de análises que ampliam a obra, em especial, obras contemporâneas, Marici Salomão (2018) sistematiza, no livro *Sala de trabalho*, que tem como disparador central o núcleo de dramaturgia Sesi-British

---

<sup>22</sup> A questão da autoria foi proposta por João Mostazo durante o processo de revisão da dissertação.

<sup>23</sup> Sobre a aproximação de vanguardas históricas, suas reverberações no Brasil e a noção de monstro, o pesquisador Lúcio Agra desenvolveu a pesquisa “Monstrutivismo”, que aprofunda tais questões.

Council, o que ela entende por elementos de composição dramaturgica, sendo uma compilação que pode auxiliar tanto na criação como na análise de textos contemporâneos. São sete tópicos que em muito instigaram os meus processos, tanto formativos, como criativos. Acredito que tal sistematização não precisa ser compreendida como um modelo de aplicação, mas a síntese presente em uma organização sistemática ajuda a compreender as metodologias individuais de cada artista, quando tratada como dispositivo didático.

### 1. OPOSIÇÃO (OU POLARIDADE)

São signos antagônicos, que no campo, dramático geram conflito e clímax, e, nas peças contemporâneas, tensão e contradição. Opostos comumente saltam de personagens ou figuras contrárias, como homem x mulher, indivíduo x Estado, opressor x oprimido, mas também de temas como capitalismo x socialismo, razão x emoção, amor x ódio, público x privado. Em *Blasted* de Sarah Kane, é muito clara a oposição entre Cate e Ian, ou na sequência entre Ian e Soldado. Em oposição também estão os “personagens” de *Carícias*, de Sergi Belbel, ou as de *Por Elise*, de Grace Passô e grupo Espanca! Contrapondo estados, sensações, características físicas, morais, culturais, sociais e psíquicas. Muitas dessas oposições podem ser lidas pelo espectador e não necessariamente orbitar a consciência dos próprios personagens. A oposição também pode ser encontrada no interior de um mesmo personagem ou figura, o que frequentemente se pode notar em personagens de monólogos.

### 2. ALTERNÂNCIA

Acontece no decorrer temporal de uma peça: a morte dá lugar à vida, a vida caminha para a morte, e novamente a morte é substituída pela vida. É da natureza física os estados alternantes, como as estações ou as fases da lua. Mas faz parte também das relações humanas, bem como dos estados e sentimentos dos seres humanos. É o ir e vir da forma, a mudança de um estado a outro: é o diastólico e o sistólico, nas águas, nas plantas, no universo que expande e se contrai, no ser humano, com os pulmões, o coração, os órgãos genitais etc. Momentos que se revezam. Tensão que cede ao apaziguamento e novamente caminha à tensão; o claro cede lugar para o escuro e assim por diante. Trabalhar com as alternâncias é responder a própria vida, de revezamento físicos, de estados, de sons, de imagens etc. Até prova em contrário, pertence mais às ações temporais que espaciais: se o espaço é ferramenta primordial das artes visuais, o tempo é o da música. O teatro conta com o tempo e o espaço, mas aqui se enfatiza a ideia de como se dá o movimento na primeira categoria. A morte cede à vida que cede à morte que cede à vida etc. [...]

### 3. ELEMENTO CATALISADOR

Uma imagem-chave ou um objeto ou uma palavra que sintetiza e representa o tema. Faz mesmo o eixo principal da peça poder girar em torno dele. O tema pede o elemento catalisador, como forma de materialização do que até então é apenas abstração ou conceito. Esse elemento é bastante presente em peças contemporâneas que não segue a equação dramática apresentação/conflito/clímax/resolução. [...] Perceber qual é o elemento catalisador, pensando que teatro é imagem, solicita a concretização do tema.

### 4. CHICOTE

Uma palavra divertida para definir formas imprevistas de terminar uma cena, um trecho, um ato ou uma peça. É um lance do imprevisível capaz de desviar o curso energético da peça [...]

### 5. SISTEMA TERNÁRIO

Textos derivados das convenções teatrais se iniciam em estase. Salientando que estase, *stricto sensu*, é o universo em estado de imobilidade. Trata-se do mundo cotidiano do futuro herói, em que nada extraordinário acontece, até que o primeiro chamado surja à sua porta, convidando-o/convocando-o a sair do mundo comum. O herói então vai à aventura e passa pelos vários obstáculos para conquistar o elixir sagrado. Volta à sua cidade ou aldeia. Nas peças contemporâneas em que a noção de herói cai por terra em termos absolutos, o sistema ternário se mantém: a apresentação de um problema (não é mais o herói, mas uma situação, uma linguagem, uma figura teatral, que é provocada a deixar o ponto “morto” e caminhar no tempo e/ou espaço. Pode-se mesmo dizer que há algum tipo de retorno ao final, numa nova tentativa de algo parecido com ao equilíbrio inicial), o desenvolvimento e a consecução do problema para um tipo de final, que pode ser menos ou mais aberto.

### 6. RITORNELO

É poder sair e voltar ao eixo temático, tomado por centro o elemento catalisador. Como nas ênfases de Deleuze e Guatarri, o centro estabilizador permite a fuga para uma aventura e sua volta ao centro, mas nunca do mesmo jeito [...] Na música, o jazz, com seus improvisos em torno da harmonia, é o melhor exemplo.

### 7. DISTOPIA

Realidades paralelas que dão conta de explorar o futuro imaginado a partir da realidade. São projeções exageradas e polarizadas do futuro que ajudam, por analogia, a entender a nossa própria realidade. Trata-se geralmente de um universo controlado por um sistema autoritário, contra o qual a pessoa possa vir à luta.

(SALOMÃO, 2018, pp. 65-68).

Os dois primeiros tópicos, “oposição” e “alternância”, se relacionam fortemente com a noção de mostra desenvolvida na pesquisa, que em muito enxerga na contradição e na oposição uma possibilidade de força e movimento. Quando, no tópico “oposição”, conflito e clímax são substituídos por tensão e contradição, compreendo um convite para que o drama seja pensando/criado para além de sua estrutura, não mais desenvolvendo-se através da ação dramática em que um conflito acarreta um clímax, mas também sem abrir mão da possibilidade de um desenvolvimento, de um encadeamento das ações, de sentidos ordenados numa lógica própria. Não necessariamente a ação está se desenvolvendo no âmbito do drama, ou da ficção, mas, de todo modo, observar e almejar a tensão e a contradição numa dramaturgia, mesmo que não explicitamente dramática, fortalece as proposições dramatúrgicas. A oposição como um trânsito inerente à vida, seja através da observação do próprio corpo, seja de fenômenos naturais, trazendo um gesto de observar o que está fora do campo da arte também por um filtro do drama, o que acarreta enormes possibilidades performativas, quando no trânsito arte/vida, ficção/realidade, a própria linguagem está sendo colocada em questão.

Por sua vez, o “elemento catalisador” também pode ser pensado como um substituto torto da noção de conflito, já que esse elemento materializa a questão da obra e faz com que ela seja desenvolvida. Diferentemente de seu par dramático, o elemento catalisador move a dramaturgia em infinitas direções simultâneas, inclusive gerando diferentes graus de tensão, não necessariamente crescentes e rumo a um apaziguamento. Mas o retorno ao elemento catalisador difere completamente da noção de conflito, mesmo que ambos de alguma forma sintetizem uma espécie de coração de vital da dramaturgia.

O “chicote” contribui para a observação dessas infinitas curvas dramatúrgicas que existem, já que o final não precisa necessariamente ter um menor grau de tensão do que o clímax – o que fere a noção de clímax, ainda que esta, mesmo ferida, seja uma noção preciosa. O “sistema ternário”, partindo da estrutura narrativa de uma jornada heroica, amplia a possibilidade de apresentação para além da estase e sua quebra, e aponta direções para que um tema, um gesto, uma linguagem, um problema etc. possa ser apresentado/desenvolvido/finalizado, não necessariamente de maneira crescente, mas compreendendo através de diferentes graus de tensão e oposição o que cabe àquela dramaturgia.

No processo de criação da *Stabat Mater*, com direção de Janaina Leite, na qual trabalhei como dramaturgista, a noção de sistema ternário foi norteadora na minha criação (o tema do dramaturgismo será desenvolvido no subitem seguinte). Por fim, o “ritornelo”, que através do elemento catalisador compõe esses múltiplos gráficos dramatúrgicos, alterando inclusive tempo

e espaço como elementos fundamentais e fazendo com que o movimento dramaturgicamente também possa ser compreendido como um movimento musical, apoiando-se num refrão (elemento catalisador). É a “distopia”, talvez o tópico menos estruturante das noções dramaturgicas citadas, mas que revela um sintoma do tempo – eu mesma sou, inclusive, entusiasta desse sintoma, que tanto corrobora para que as oposições e contradições possam ser elaboradas numa máxima potência.

Desse modo, o meu contato com o dramaturgismo, a cena curta, a ópera e a pornografia se deu sempre na busca dessas estruturas dramáticas, mesmo não habitando o universo do drama. A dramaturgia performativa funcionou na pesquisa como uma primeira aproximação a esses temas e linguagens. Um laboratório descontrolado em que o retorno à dramaturgia negava o drama, ao mesmo tempo em que eu era salva por ele.

### **3.1. A terceira margem: dramaturgismos**

O dramaturgismo é uma das funções diretamente associadas a uma noção expandida de dramaturgia. Ele pode ser entendido como fruto de uma mudança de perspectiva no fazer teatral, alterando o eixo gravitacional de uma criação para além do texto, como também pode ser compreendido como uma função que consolidou uma outra relação com a dramaturgia. Não à toa, a ampliação de sentido evocada pelo dramaturgismo o faz presente em linguagens como a dança, o teatro-dança e o teatro físico, cenas que expandem a construção de sentido discursivo para além das palavras. No âmbito do teatro performativo o dramaturgismo encontra muitas similaridades com a própria noção de performance na cena, seja na inerente função entre linguagens, ou na afirmativa explicitamente crítica em relação ao tempo presente. É inegável que tanto o dramaturgismo como a dramaturgia compreendem as palavras como um primeiro campo de atuação, mas, em consonância com as principais questões levantadas pela pesquisa, reconfigurar a relação com as palavras e ao mesmo tempo expandir o sentido para além delas é um importante ponto de tensão.

Retomando a experiência de formação na SP Escola de Teatro, durante as aulas com a professora e dramaturgista Marcia Nemer, fui apresentada a essa figura surgida na Alemanha no século dezoito, que, na minha compreensão à época, funcionou em sua origem como uma espécie de curador de um teatro estatal. Visualizar um teatro público no século dezoito, inserido na sociedade e mirando em atividades formativas, já era um grande exercício de imaginação. E nesse teatro alemão imaginado existia uma pessoa responsável por organizar a programação do

espaço. Então, por exemplo, se o tema fosse “teatro grego” o dramaturgista se encarregaria de criar toda uma programação convidativa à população, ao mesmo tempo em que provocaria os artistas em suas linguagens. Ele poderia fazer de tudo: organizar uma exposição de imagens de possíveis oráculos, promover conversas e formações sobre mitos gregos, convidar espetáculos de dança inspirados em Medeia, contratar o repertório de um consagrado grupo que manteve cada “Ai de mim” na íntegra... E essa figura poderia também, além de tudo, propor uma montagem inédita, o que acarretaria no acompanhamento dos ensaios, pesquisa de material, e até mesmo adaptação ou escrita de texto. Ou seja, na época me pareceu uma espécie de super-herói com um enorme arcaibouço de infinitas linguagens, que trabalha no ensaio, mas também no diálogo direto com quem frequenta o teatro: o público.

A partir desse entendimento, e mais ou menos confiante no meu recém aprendido em sala de aula, fui participar dos experimentos (descritos no capítulo dois) certa de que eu não tinha o “estofa” necessário para ser dramaturgista de nada. Mas a prática traz muitas possibilidades de perspectiva. Além da missão de explicar aos meus colegas de núcleo algo que eu não compreendia muito bem, a natureza absolutamente imaterial do dramaturgismo, somado à dificuldade em explicar objetivamente o que eu estava me propondo a fazer, percebi durante o processo, a importância de um conceito bem fundamentado. Nemer dizia que numa peça você não consegue apontar para o trabalho do dramaturgista, não é possível dizer que o dramaturgista fez exatamente isso ou aquilo. Mas se tudo conversa, se a luz, o som, a encenação, o texto, o corpo, os atores etc., se tudo isso está em diálogo, diálogo inclusive com o tempo, com a plateia, o dramaturgista fez um bom trabalho.

Na minha experiência de graduação na UFBA, e também como integrante do Teatro Base, sempre fui completamente avessa a qualquer elaboração teórica a respeito da prática, uma resistência gratuita aos clássicos, uma raiva muito desorganizada, em que nada era mais importante, por exemplo, do que abordar o feminismo na dramaturgia, mesmo que a dramaturgia por vezes me escapasse enquanto estrutura. Não que hoje a minha raiva tenha encontrado todas as suas formas, mas chamá-la de monstra e me dedicar a uma combustão mais lenta e contraditória me interessa enquanto pesquisadora. Acontece que a trajetória de uma jovem artista explosiva em relação à teoria que só sabia escrever num vômito encontrou uma virada surpreendente ao se experimentar como dramaturgista num grupo de trinta desconhecidos. Acredito que pouco se aborde o empecilho da vaidade nos processos colaborativos, em que criar as condições necessárias para que algo surja se confunde com uma disputa pouco proveitosa de quem tem mais cena ou mais proposições aceitas. Nesse sentido,

conseguir estabelecer o espaço criativo a partir de conceitos bem estruturados, conceitos compartilhados e/ou criados em coletivo, possibilita uma língua em comum para que todos conversem, para além do desejo de criar uma obra, para além do “gostei” ou “não gostei”.

Enquanto aprendiz e dramaturgista eu me sentia uma espécie de líder de torcida do processo criativo; já que eu não tinha uma materialidade para defender, almejava e mediava o diálogo entre as áreas. Não exatamente como na função de um diretor, de quem se demanda a fundamentação e a explanação de caminhos possíveis para a obra, mas como alguém atenta às nuances, às muitas possibilidades. E o diálogo entre áreas e entre linguagens precisa de um vocabulário em comum para acontecer. Na situação em que dois falantes de línguas distintas tentam se comunicar, o dramaturgista não seria o tradutor que compreende perfeitamente o que todos falam, mas, sim, o falante de uma terceira língua que tem uma família linguística próxima a ambas. Essa percepção de que o dramaturgista também exerce um papel criativo, articulando referências e práticas a partir da própria percepção, aliviou a minha tensão ou pretensão heroica.

Precisar o “fracasso de Lessing”<sup>24</sup> ou as experiências de Brecht<sup>25</sup> como essa primeira margem do dramaturgismo tem um importante valor histórico, já que herdamos o nome

---

<sup>24</sup> “Lessing é considerado o primeiro *Dramaturg*, palavra alemã que se distingue de *Dramatiker*, o autor de peças. Etimologicamente, o termo *Dramaturg* significa *poeta da cena*, e foi utilizado para designar o conjunto de tarefas atribuídas, em 1767, pelo recém-criado Teatro Nacional de Hamburgo, ao maior polemista germânico da época na área teatral, contratado pela empresa por oitocentos táleres por ano. De início, a ideia era que Lessing fosse o poeta da casa, fornecendo peças inéditas para montagem. Ele não aceitou. Mas os integrantes do grupo queriam agregá-lo a todo custo à iniciativa, para dar a ela certo verniz, e lhe propuseram, então, que ele funcionasse como uma espécie de ‘conselheiro literário e artístico’ do empreendimento. Ele ajudaria na escolha do repertório, faria traduções e adaptações de textos e cederia suas peças para representação, além de participar do júri dos concursos de dramaturgia que estavam planejados como estímulo aos dramaturgos alemães. Creio que partiu do próprio Lessing, que já havia trabalhado como editor e jornalista, a proposta de fazer um registro do dia a dia do Teatro Nacional, comentando o que lhe parecesse relevante, fazendo reparos e sugestões ao que poderia ser melhorado e investindo na formação estética do público. O diário de bordo – conjunto de 104 comentários que veio a ser conhecido como *Dramaturgia de Hamburgo* – passou por inúmeros percalços, entre os quais a concorrência de uma edição pirata dos 31 primeiros textos distribuídos à plateia, o que levou à interrupção da publicação das crônicas por alguns meses. Além disso, os integrantes do Teatro Nacional esperavam que os escritos de Lessing funcionassem, em alguma medida, como propaganda da iniciativa. Ele, no entanto, queria oferecer uma apreciação crítica dos espetáculos e propunha ao público leitor uma reflexão estética sem essas amarras. Em reação a uma série de reclamações, não só das atrizes, mas do grupo como um todo, Lessing impõe, a partir do XXVº comentário, uma inflexão a seu trabalho: desiste de analisar as montagens e passa a se dedicar à discussão das questões filológicas, estilísticas e poéticas presentes nos textos apresentados pela trupe. [...] Em 1769, o Teatro Nacional de Hamburgo fechou as portas. O capital era pouco, as desavenças indispueram os integrantes uns com os outros, a cidade não deu nenhum apoio oficial à empresa, a imprensa se dividiu a respeito da iniciativa, a igreja protestante tratou-a com animosidade e o público com desinteresse. Diante disso, só restou a Lessing, abandonar a cidade livre de Hamburgo e aceitar o cargo de bibliotecário no Ducado de Wolfenbüttel, onde ganharia seiscentos táleres por ano, duzentos a menos que o salário que recebia no Teatro Nacional de Hamburgo” (SAAID, 2013).

<sup>25</sup> Certas passagens de Brecht, em seu início de carreira como dramaturgista, sedimentaram uma prática que levou a figura do dramaturgista para o centro do trabalho teatral, considerando-o como “aquele que efetua a análise teórica e a converte em matéria nutriente da prática” (HORMIGÓN, 2011 p. 33), o que diferencia seu exercício dramaturgista da atividade do escritor de obras teatrais. Algumas das primeiras adaptações feitas por Brecht foram de fato realizadas durante o início da sua carreira como dramaturgo. Durante a década de 1920, seu trabalho como dramaturgo e diretor principiante foi inseparável do seu papel como dramaturgista profissional, primeiro no teatro Munich Kammerspiele sob a direção de Otto Falckenburg e Benno Bing de 1922 a 1924; depois, no Deutsches

dramaturgismo, e a diferenciação da função “autor dramático”. Mas o dramaturgista no contexto do Brasil estabelece uma profunda relação com o processo colaborativo, e acredito que também com os meios precarizados de criação artística, o que será desenvolvido mais adiante. Definir o que é dramaturgia, assim como definir o que é dramaturgismo, acaba por limitar dois conceitos extremamente abertos, contextuais, e que fazem das particularidades uma importa força motriz. Além disso, a própria disputa pela definição de um conceito me parece menos proveitosa do que esmiuçar os seus modos operantes, e as particularidades de cada tempo e espaço. Por outro lado, a definição também é uma importante mobilização pedagógica; Adélia Nicolete no artigo “O que é dramaturgia?”, aborda entre muitos outros temas a diferenciação entre “*dramatiker*” e “*dramaturg*”:

Depois de fazer um levantamento das diversas definições de dramaturgia ao longo do tempo, Danan propõe dois sentidos básicos para o termo, que se ramificam e interagem permanentemente. O primeiro deles se refere à função do autor dramático, *dramatiker*, em alemão. É a noção mais convencional e, sob alguns aspectos, mais limitada do termo. O segundo sentido se refere à função do dramaturgista, *dramaturg*, em alemão. Aquele que não é o autor do texto dramático, mas que desempenha uma série de atividades que efetivamente envolvem a dramaturgia. Danan avisa que não são as máscaras (personas) do autor dramático e do dramaturgista que interessam, “mas a função nomeada dramaturgia que elas encarnam, assim como a carga teórica e prática desta noção” (DANAN, 2010, p. 6). Temos, portanto, uma primeira reflexão a respeito de nosso tema: a noção de dramaturgia que se amplia da criação individual de uma peça de teatro (sentido 1), com toda a pesquisa que tal atividade implica, para o trabalho junto da cena (sentido 2). Para Danan o dramaturgista desempenha a função dramaturgia, tanto quanto o autor dramático e, como veremos adiante, toda a equipe. [...] Ao ampliar a noção de dramaturgia abarcando também o dramaturgismo, Danan toma como referências, entre outros, G.E. Lessing (1729-1781), em sua *Dramaturgia de Hamburgo*, e Bernard Dort (1929-1994), principalmente no que se refere à emancipação da representação e ao estado de espírito dramatúrgico. [...] Para Danan, dramaturgia é o nome da parte imaterial de um espetáculo, é o pensamento que atravessa a encenação, que a trabalha e se constitui através dela, no cadinho de sua materialidade (DANAN, 2010). É pertinente pensar, então, que, sob certo aspecto, pode-se fazer dramaturgia nacional a partir de um texto estrangeiro. O exemplo vem do próprio TNH. Embora não tenha havido tempo para a criação de peças nacionais no curto período em que atuou, Lessing colaborou colocando-se não como um autor dramático, mas um terceiro homem, intercessor entre o autor e o ator. Promoveu um

---

Theater, sob a direção de Max Reinhardt, de 1924 a 1955, e finalmente, como parte do ‘coletivo dramatúrgico’ de Piscator, em 1927-8 (GONÇALVES JUNIOR, 2019, pp. 28-29).

estudo livre de amarras normativas – leia-se francesas, já que, para ele, as regras não valem por si mesmas, e nem se deve respeitar cegamente as prescrições (rubricas) do autor. As regras valem por sua “dimensão estética e dramática e, finalmente, sua eficiência”. Ao abordar a eficiência de um texto, o crítico incluía a encenação e o espectador em suas considerações. Incluía a recepção, e “o vai-vem, o entrançamento que se opera sem cessar entre o texto e a representação”, entre a obra e o público daquele tempo e daquele lugar. (Idem, p. 14).

(NICOLETE, 2011, pp. 2-3)

A noção de Bernad Dort de “estado de espírito dramático”, bem como a definição de Danan abordada por Nicolete, de que Lessing agiu como uma espécie de “terceiro homem”, entre autor e ator, apontam para a natureza imaterial e de difícil definição da função dramaturgismo e também da dramaturgia como um todo. Comumente, ao abordar uma perspectiva dramática numa pesquisa, fala-se da mudança do texto como eixo central, e analisa-se autores dramáticos que em suas estruturas de escrita e de cena refizeram noções do drama. Mas seria possível apontar a própria dramaturgia (atrelada ou expandida em relação às palavras) numa lógica performativa de sua criação, sem abandonar as estruturas dramáticas como poderosos dispositivos, mas também sem restringir a pesquisa à sua análise histórica?

A metáfora da terceira margem do rio, do conto de Guimarães Rosa, encontrada através da resposta do dramaturgista e dramaturgo Cacá Brandão em entrevista a Antônio Luiz Gonçalves Júnior na pesquisa “O dramaturgismo no processo colaborativo de criação cênica” (cf. GONÇALVES JUNIOR, 2019), concretiza uma imagem para a questão. O conto “A terceira margem do rio” proporciona não só uma experiência de linguagem muito singular, não é apenas o encadeamento das ações que desenvolve o sentido, mas a maneira como as ações estão colocadas no conto, o fino trato com as palavras. Ainda, é possível dizer que a relação performativa com as palavras é tão fundamental quando o encadeamento das ações. Além de tudo, essa “terceira margem” – esse nem lá, nem cá, esse ser e não ser – ao mesmo tempo, concretiza uma postura de “oposição” ou “alternância” (SALOMÃO, 2018, p. 65), ou ainda uma lógica monstruosa de sustentar pares opostos, já proposta pela pesquisa. Cabe a metáfora da terceira margem<sup>26</sup> para o dramaturgista, sendo talvez o filho que permanece, que o alimenta em segredo, que deseja ocupar a canoa, mas que foge na hora do ato, a relação com as palavras.

Antônio Luiz Gonçalves Junior (2019) desenvolve um importante panorama sobre a função do dramaturgismo, em especial, sobre a função crítica e em pesquisa como inerente à

---

<sup>26</sup> O conto de Guimarães Rosa aborda a problemática de um pai que resolve e viver em uma canoa no meio de um rio

materialidade do fazer do dramaturgista, adensando a complexidade da prática, através da noção de Teoria Crítica, e aborda a perspectiva do colaborativo como frutífero para a realização de tal função. Além disso, entrevista diversos dramaturgistas brasileiros que elucidam muitas das questões trazidas aqui, bem como particularizam seus próprios processos criativos. No entanto, os processos colaborativos no Brasil também se estruturam pela precarização dos modos de trabalho. Acredito que em muitas ocasiões o trânsito entre as áreas de uma obra se dá pelo acúmulo de funções somado a uma impossibilidade financeira de agregar mais profissionais ao processo. Ou o próprio desenvolvimento de pesquisa atrelado a uma instituição pedagógica ou artística se dá também como um caminho possível de sobrevivência para quem trabalha com arte e cultura no país. Seria interessante aprofundar esse tópico, mas especificamente o dramaturgismo também nasce enquanto prática de uma certa necessidade interna de organização do processo, e surge muitas vezes de maneira desordenada e não nomeada. O processo colaborativo clama por essa figura. Esse crítico-pesquisador-artista-entusiasta-da-sala-de-ensaio.

Nos processos em que trabalhei como dramaturgista das obras de Janaina Leite (*Stabat Mater*, *Camming 101 noites*, *História do olho* e *Deeper*, este último com previsão de estreia para 2023) pude perceber que o que mais consolidou a minha atuação como dramaturgista foi a continuidade da pesquisa, isso é, a possibilidade de maturar um modo próprio de trabalhar na parceria, em que o vocabulário comum entre as peças se consolidava processo a processo. Cada uma dessas obras já gestava em sua concepção a próxima, e mesmo que de maneira embrionária, existiu e existe uma continuidade, uma linha de pesquisa que se soma. Desse modo, compreender as bases conceituais e práticas dos trabalhos criou um campo de diálogo diferente a cada a processo, no qual o olhar para as estruturas do drama enquanto uma possibilidade de dispositivo amparou as minhas derivas.

A parceria com Janaina Leite foi e é uma completa revolução na minha percepção. Não só na cena. Em *Stabat Mater*, é possível dividir o trabalho em duas etapas. A primeira mais próxima de um estudo de mesa, durante a qual, em parceria com a também dramaturgista Ramilla Souza, dedicávamos tempo à criação do texto. O primeiro material trazido por Leite foi o texto da filósofa Julia Kristeva; nessa etapa, através do auxílio da psicanalista e dramaturga Claudia Barral, estudámos diversos conceitos próprios da psicanálise. Ainda nesse primeiro momento, Janaina propôs uma versão inicial do texto, que tinha cerca de 80 páginas, entre diálogos, textos teóricos, rubricas, propostas de performance, descrições de cena. Num processo extremamente artesanal o texto passou por 33 versões, chegando a um formato de

aproximadamente 50 páginas. A cada versão, contávamos com bastante liberdade criativa e propositiva. Nos reuníamos na casa de Leite para ler, reler e rescrever a seis mãos. Vale pontuar por exemplo, a primeira versão que propus do *Stabat Mater*; minha estratégia foi, em consonância com o “sistema ternário” proposto por Salomão, encontrar em todo o começo da peça os textos que para mim pertenciam ao campo “apresentação”. Outro exemplo é a cena que ficou denominada internamente de “parto reverso” (trata-se de um vídeo de parto reproduzido em *looping* e ao contrário, em que o bebê retorna para a vagina), que, em sua primeira versão, acompanhava o texto teórico “Eficácia simbólica” de Claude Lévi-Strauss. Durante o processo de criação experimentamos o texto de diversas maneiras (em *off*, o texto como uma animação projetada, o texto na íntegra, o texto editado), mas quando Janaina materializou o vídeo do parto reverso entendemos que o texto teórico não era mais necessário de maneira explícita, apesar de ter sido fundamental para a dramaturgia.

Já a segunda etapa de criação de *Stabat Mater* foi mais próxima de um processo em sala de ensaio, no qual participaram Dona Amália (mãe de Janaina), Lucas Asseituno (ator não pornô que se juntou ao processo com a saída do ator pornô profissional<sup>27</sup>) e toda a equipe de criação. Dessa maneira, a dramaturgia foi completamente transformada pela presença e pela proposta de todas as integrantes, em especial da nada óbvia presença de Dona Amália, que, aos mais de 70 anos, numa vitalidade impressionante, integrou o seu primeiro processo criativo performativo.

Por sua vez, em *Camming 101 noites*, performance que Janaina realizou em plataformas de sexo online e deu origem à peça realizada no Zoom, estive num primeiro momento como uma acompanhante de bordo. Nos reuníamos esporadicamente e eu recebia as notícias do universo pesquisado; depois, participei colaborando na edição dos diálogos transcritos a partir de muitas horas de material, e por fim ajudando a conceber a estrutura final do Zoom. Em *História do olho*, peça a partir da novela homônima de Bataille, que conta com um elenco de trabalhadores sexuais e jovens artistas, além de assistente de direção e dramaturgista, estive como preparadora corporal, conduzindo as dinâmicas de sala de ensaio. Essa experiência que foi muito rica para o desenvolvimento da pesquisa em questão, já que pensar dramaturgia em amplo sentido é também pensar a partir do corpo, o que me trazia a possibilidade de praticar esse pensamento engajado com o corpo, e também elaborar algumas das práticas dos cartões dramaturgicos do Compêndio de Decomposições. Além disso, também me cabia propor

---

<sup>27</sup> Uma das proposições da peça *Stabat Mater* foi a gravação de uma cena de sexo explícito a partir de uma reconfiguração de um imaginário acerca do feminino plasmado na Virgem Maria. Para a gravação da cena realizamos um casting com profissionais da área, porém, o ator escolhido não deu continuidade ao processo.

algumas edições ou cortes no texto de Bataille, já previamente editado por Leite. Finalmente, em *Deeper*, trabalho em desenvolvimento que se trata de uma instalação no Metaverso, tenho escrito textos a partir de diversos materiais proposto por Leite e pela equipe, além de ter sido surpreendida por uma ferramenta chamada Miro, uma plataforma comum para se criar roteiros desse tipo de linguagem, em que, além da descrição através de palavras, pode-se acrescentar imagens, links, gatilhos que disparam o tempo da sala etc... De fato, trata-se de um roteiro expandido.

Esse breve percurso da parceria com Leite revela que a minha prática do dramaturgismo é extremamente diversa, mesmo que em continuidade de pesquisa. De todo modo, o saber do drama segue sendo um importante retorno, mantendo aberta, sempre, a possibilidade de voltar para uma estrutura – de retornar a alguma margem em terra firme, quando penso não mais ser possível sustentar a terceira.

### **3.2. A trajetória de um soco: a cena curta**

Nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e um leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua, desde as primeiras frases. Não se entenda isso demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. [...] O contista sabe que não pode proceder cumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente [...] O tempo e o espaço do conto têm de estar como condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal.

(CORTÁZAR, 1993, p. 152)

No ensaio “Alguns aspectos do conto”, ao qual pertence o trecho acima, Júlio Cortázar traça um paralelo entre o conto, o romance e um golpe de boxe como metáfora para a intensidade que formatos reduzidos podem abarcar. Compara também a fotografia ao cinema, no sentido de que a foto é uma situação condensada, concentrada, uma única chance para que algo se instaure. Tomando emprestado de Cortázar essa percepção de que uma obra em formato reduzido pode acarretar uma importante concentração de tensão e de intensidade, a cena curta no campo das artes cênicas também é um espaço propício para uma experimentação de caráter radical. Partindo da perspectiva de que o tempo não é um aliado, a impossibilidade de proceder

acumulando os fatores traz também um potente viés, principalmente na disposição e na apresentação de elementos dramaturgicos que precisam encontrar na síntese e na escolha precisa de situações uma expressão que as engaje num formato breve.

A cena curta nas artes da cena não goza do mesmo prestígio do curta-metragem no audiovisual, sendo o curta-metragem já compreendido como um campo de atuação profissional, e reconhecido através dos inúmeros festivais nacionais e internacionais que existem e acolhem o gênero, além de os recursos públicos que se destinam à criação serem muito mais expressivos do que aos de cena curta. Existem no país, por outro lado, algumas importantes iniciativas de festivais que incentivam e acolhem todo o potencial cênico das cenas curtas, como por exemplo o festival do Galpão Cine horto na cidade de Belo Horizonte, e o festival FESTURIO no Rio de Janeiro, ambos com longas e significativas trajetórias. Comumente, a cena curta está associada a uma prática estudantil, e é importante trazer aqui o “estudantil” como a percepção de um caráter investigativo, processual e artesanal. Trata-se de um artista que está em completa construção das próprias metodologias, e talvez com isso aberto a percorrer caminhos desconhecidos. O estudante é um profissional em desenvolvimento que ainda não está inserido numa lógica mercadológica com a própria criação, e dessa maneira conta com mais espaço para erros e desvios. Desse modo, o potencial de radicalidade e experimentação inerente a esses formatos breves é somado ao já posto anteriormente. Outro aspecto importante a ser ressaltado em relação à cena curta é a possibilidade de democratização da cena teatral, ainda que precária. Para que se consolide a criação e a pesquisa através de um processo artístico, existe a demanda por financiamento para que a obra se estruture. Reconheço a ladainha que em muitos momentos entoei: sem dinheiro não tem peça, se ainda não tenho peça como é que vou conseguir o dinheiro, então não tem peça, e não tem dinheiro, e não tem peça, e não tem dinheiro, *ad infinitum*. A possibilidade de iniciar o processo através de uma cena curta que já apresenta diversas possibilidades criativas, que já convoca as primeiras materialidades, os esboços dramaturgicos, o contato com a plateia etc. Trata-se, assim, de uma pequena ruptura com uma lógica que paralisa os artistas enquanto reféns de editais ou da captação de recurso junto a empresas privadas. Não é uma crítica a esses meios de produção, mas é notório que tais recursos não abrangem todos os artistas. Para além da precarização dos modos e meios de trabalho artístico no Brasil, a cena curta pode ser entendida como um gênero teatral fértil, com poderosas experimentações e particularidades de seu formato. Como exemplo, pode-se pensar na peça *Por Elise* escrita por Grace Passô, artista já mencionada no capítulo anterior, que contou com uma primeira estreia no formato de cena curta no festival Galpão Cine Horto em 2004. A partir dessa

perspectiva, cabe o breve compartilhamento de dois diferentes processos de criação que pude experienciar a partir de cenas curtas, encontrando desdobramentos completamente distintos, e buscando evidenciar aqui os dispositivos de criação dramaturgica utilizados em casa processo.

### 3.2.1. Represa

Figura 11: Primeira apresentação de *Represa* no FESTURIO



Fonte: Arquivo pessoal, 2018, foto de Zeca Vieira.

A cena curta *Represa* foi criada em parceria com a artista Clara Trocoli, que, no ano de 2017, me convidou para elaborar uma dramaturgia a partir de um documento significativo para ela. O documento em questão é uma carta destinada ao pai de Trocoli na qual ela rememorava situações violentas de sua infância. A profundidade do tema, e o meu interesse pelas questões de gênero, me colocaram imersa num processo criativo que ainda segue em desdobramento. A primeira reação que tive ao terminar de ouvir a leitura da carta foi admitir minha incapacitação profissional de lidar com o trauma, ao que Clara respondeu dizendo estar assistida por sua psicóloga, e sublinhando que estava me propondo um outro arranjo, no qual criássemos juntas. Trocoli foi minha colega na formação de Artes Cênicas da UFBA, e juntas já havíamos experimentado a criação de diversas cenas curtas no espaço do Ato de 4,<sup>28</sup> no formato em que

---

<sup>28</sup> Projeto de extensão da Universidade Federal da Bahia criado em 1996 pelos alunos da graduação em Artes Cênicas, que consiste na apresentação semanal de cenas curtas na Sala Experimental da Escola, a Sala 5, em que todos os membros das equipes são estudantes.

Clara estava em cena e eu na direção e dramaturgia. Sempre a achei uma atriz impressionante, e esse combo, experiência pregressa e admiração pelo trabalho de atriz, me fez crer que eu poderia embarcar em *Represa* de maneira relativamente segura. Foi preciso encontrar durante o processo um espaço em que a memória pudesse ser material de trabalho e dispositivo, e que nos ensaios fosse posta uma certa elaboração da dor da experiência para que a parceria fosse possível, e juntas buscássemos caminhos criativos que nos interessassem enquanto artistas.

Decidimos que dividiríamos a direção. Em um dos diálogos de Clara com o pai, ele disse que a situação era “uma tempestade em copo d’água”; tomamos essa frase como um ponto de partida. Algo nessa sentença, de uma tempestade contida em um copo, era, além de terrível, muito sintética das sensações que tangenciavam *Represa*. Começamos a encontrar maneiras de conter a água através de copos, panos, rodos, reentrâncias do próprio corpo etc., e também passamos a estudar a formação da expressão em questão. A primeira mirada foi criar uma cena de quinze minutos em que o tema do abuso pudesse ser material da dramaturgia, escapando de perspectivas em que a experiência da violência inaugura uma mulher vítima de um trauma irreversível, em consonância com as provocações de Virgine Despentes em *Teoria King Kong* (2016), na qual a autora aborda uma violência sexual vivida por ela, mas também articula todo o imaginário constituinte de um certo tipo de feminino que se funda a partir da noção de passividade e outros valores burgueses como, por exemplo, a proteção à família e o acúmulo de capital, entre outros.

A metáfora da água e da água contida, represada, foi uma maneira de encontrar rascunhos para o corpo na cena e para as elaborações textuais. Clara me enviava via vídeo longos estudos de relação com a água. Eu assistia, sugeria mudanças e caminhos, e ela concordava ou discordava, sugerindo novos estudos. A certa altura selecionamos o rodo como elemento catalisador do corpo e a água como elemento catalisador do texto, e seguimos assim, até a primeira apresentação pública da cena em um festival de cena curta, em 2018. A possibilidade de organizar o material e percebê-lo dentro de um teatro, sendo visto e experienciado por uma plateia, fez muita diferença no processo dramaturgico e da criação como um todo. Para além disso, e aqui existe o campo de um mistério estarrecedor, no dia da estreia da cena curta Clara foi convocada pela mãe a ouvir a história das mulheres da sua família, sem que a mãe soubesse conscientemente do que a cena se tratava. Lembro da sensação de ver pela primeira vez Clara em *Represa*, e toda a vulnerabilidade a que ela me deu acesso ser brutalmente convertida numa força sem igual. Eu estava na cabine, no fundo do teatro, operando – não me lembro se luz ou som –, e sentia o meu corpo vibrar com a aparição. A extensão desse processo

de criação já conta seis anos de trabalho, e se dá também pela delicadeza do tema em que muitas desistências e nuances precisaram ser criadas e encontradas. É de fato impressionante participar do processo de amadurecimento de Clara Trocoli em relação à sua própria memória, tomando para si um papel extremamente autoral em relação ao vivido, ao próprio passado e à cena, e ampliando a experiência para conexões com diversas outras contradições.

Me recordo, em muitos debates após a apresentação em festivais de cena curta, os quais eram fundamentais para que compreendêssemos a densidade do trabalho, que Clara sentia muita dificuldade de se colocar sem o auxílio da cena. Acompanhar a mudança de postura a partir do transcorrer do tempo, mas em especial do momento em que ela ingressou no mestrado em Artes Cênicas da UFRJ com a pesquisa “*Represa*: dramaturgias do corpo como via de profanação ao trauma”, fez com que a construção dramática lidasse com materiais elaborados artisticamente a partir da pesquisa estruturada por ela.

Em muitos momentos essa zona turva entre a minha dramaturgia em primeira pessoa e a vida de uma outra mulher falando sobre si trouxe muitas dúvidas sobre como proceder a partir de materiais tão íntimos. É possível um processo colaborativo não hierárquico, em que cada uma conserva com satisfação a sua noção de autoria? A cena curta enquanto um dispositivo dramático que nos possibilitou testar em público as nossas apostas para *Represa* era o que nos mantinha engajada na criação. Acredito que a lida com a intimidade e a vulnerabilidade através da dramaturgia precisa contar com um dramaturgo disposto a também se expor. *Represa* segue em processo, com previsão de estreia para 2023, e nomeada até então de *200ml*; esse foi um movimento fundamental em todo o processo: reduzir a quantidade de água contida.

Figura 12: Primeiros ensaios de *Represa* em 2018, Rio de Janeiro.



Fonte: Arquivo pessoal, 2018, foto de Clara Trocoli.

Figura 13: Ensaios de *200ml*, 2023, São Paulo.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023, foto de Clara Trocoli.

### 3.2.2. Pânico vaginal

Figura 14: Elenco de *Pânico vaginal*



Fonte: Arquivo pessoal, 2021, foto de Marcelle Cerutti. Na foto: Lana Scott, Guilherme Reges, Leonardo Vasconcelos, Padu Cecconelo, Matheus Rodrigues e Lara Duarte.

A cena curta *Pânico vaginal* surgiu a partir do contato com o trabalho da performer austríaca Valie Export. Em 2015, fui apresentada ao trabalho de Export, em especial ao trabalho *Genital Panic*, em que a artista adentrou um cinema pornô munida de uma metralhadora e trajando *actions pants*, uma calça com um recorte vazado na região genital que deixava a vulva exposta. Esse gesto da performance realizada por Valie, que se revelou para mim através de uma fotografia e um texto narrando a experiência, surtiu um certo efeito hipnótico que suscitou em mim muitas questões sobre gênero, sexualidade e desejo. A dúvida principal era: “o que ela foi fazer lá?” Por que um cinema pornô? Por que mostrando o genital? A imagem descabelada de Export traz uma combinação improvável de enfrentamento e humor, além da possibilidade de imaginar a reação da plateia do cinema, todos com as mãos ao alto, rendidos.

A primeira materialidade da minha obsessão pela performance da Valie Export foi um texto escrito, uma narrativa, em que essa persona se transformou numa personagem heroica/vilanesca de um universo distópico, onde a metralhadora pode ser inserida no canal vaginal (ou anal) para que agisse em legítima defesa. A escrita que se configura nessa imensidão sem freio, onde tudo é possível através de palavras, me possibilitou a criação desse universo a partir de três disparadores: a minha experiência com as contradições de gênero, o exercício de

criar estereótipos e a música “Georgia, a carniceira”, da banda pernambucana Ave Sangria. Em seguida, passei à criação da cena curta, em que eu pude experimentar o texto em voz alta, o retorno ao corpo de algo que surgiu da experiência do corpo, e a relação com a plateia. A minha experiência como disparador dramaturgico surge da necessidade de abordar determinadas questões, como também da impossibilidade de higienizar o corpo nesse processo. Algo sobre a vulva estar exposta enquanto sentido de performance não poderia ser substituído por uma sugestão vúlrica ou uma calcinha bege que simulasse a nudez. Já o estereótipo que costuma designar um sujeito de maneira rasa foi um importante recurso de humor, ao tentar estereotipificar o masculino, noção sempre tão universal na sociedade.

A música “Georgia, a carniceira” emprestou o nome à personagem do texto, bem como descreve um cenário apocalíptico, além de ser uma espécie de preparação pra cena, em que eu ouvia essa música diversas vezes seguidas. Durante as apresentações da cena curta percebi a necessidade de suprimir o nome Georgia, e trabalhar o texto na primeira pessoa verbal, me colocando em cena como a heroína/vilã, e não como uma narradora. A cena curta continha elementos estranhos entre si, postos em relação: um certo humor e referência pop de heróis e histórias em quadrinho, assim como a nudez frontal e a abordagem da violência de gênero. Segui a apresentando a cena curta em festivais, e os debates sempre apontavam para o incômodo da plateia com a nudez. Durante o período de apresentações publiquei o texto na *Revista Tremas*, e ao receber um exemplar fui surpreendida por todos os estereótipos masculinos que estavam ilustrados na publicação. A ilustração de Thiago Liberdade me fez ver esses homens inventados materializados em um desenho, e cogitei a possibilidade de estar em cena com outros atores, já que a imagem deles continha muita força.

Durante a pandemia apresentei a cena em formato online, e a sensação de ter os ângulos de visão da plateia concentrados em uma única perspectiva, a câmera do meu computador, me fez propor filtros para esse olho, da mesma maneira como que se “gelatina” um refletor. Experimentei cores e formatos através de utensílios domésticos, fumaça com panela de pressão, tudo pensando em alterar a perspectiva da câmera ao vivo. Essa experimentação na cena curta online trouxe a proposta de “ficção científica de baixo orçamento” que acompanhou o trabalho em seu desenvolvimento. Partindo do texto, chegando à cena curta, *Pânico vaginal* finalmente se materializou enquanto curta-metragem, devido à impossibilidade de realizar apresentações presenciais no período da pandemia.

Para a criação em vídeo a relação com as histórias em quadrinho foi estruturante, já que a possibilidade de palavra enquanto imagem atrelada a uma cena é comum nesse tipo de escrita.

No formato em vídeo, as onomatopeias, tão presentes nos quadrinhos, puderam ser materializadas não apenas enquanto som. Durante o processo de ensaio com Lana Scott, Leonardo Vasconcelos, Guilherme Reges, Padu Ceconello e Matheus Rodrigues experimentamos diversas possibilidades de relação com o texto, em que cada um dos integrantes conduzia uma prática corporal específica, contribuindo para a criação do curta. O texto funcionou como uma espécie de grande trilho para que colássemos as imagens, ora em oposição, ora em consonância, ora em ilustração. Vale frisar também a participação de Victor de Paula, que assumiu a direção de arte, fotografia, figurino e maquiagem, e também de Bruna Varga na assistência, mas em especial colaborando na reescrita do texto, que foi fundamental no processo, assim como toda a equipe que esteve engajada na produção do vídeo.

Sem as experimentações da cena curta *Pânico vaginal* não haveria caminhos para experimentar uma nova linguagem como o vídeo. Inclusive o *timing* de enunciação das palavras, que durante o vídeo foram em diversos momentos musicadas através da regência de Lana Scott (também sonoplasta), contaram com uma possibilidade prévia de experimento. Eu desejei profundamente trabalhar enquanto dramaturga em cena, mesmo que fosse no formato vídeo, para experimentar no corpo essa possibilidade de criar e emanar palavras e sentidos, além de me sentir propositora de um processo criativo de algo que surgiu a partir de um espaço muito íntimo, explorando nuances sobre a minha prática dramaturgical que eu não dominava. O texto final foi desenvolvido como uma grande narrativa dividida em episódios. Não acredito que se tratou de um roteiro audiovisual, já que nesse texto não existiam referências a movimentos de câmeras e decupagem de cenas, mas sim uma dramaturgia experimentada em um formato até então desconhecido.

Em um dos ensaios em que juntamos toda a equipe e eu precisei apresentar o projeto e as ideias principais a quem ainda não sabia do que se tratava, me senti extremamente incomodada de falar por muito tempo, mas devido ao curto prazo, apresentar o projeto sozinha e através da fala era o caminho mais fácil, talvez o único possível. Nesse dia, voltei pra casa me sentindo um pavão tosco, monopolizando a palavra e a atenção do grupo, agindo de uma maneira que eu detesto e duvidando de tudo que eu achava ser o melhor caminho. Encontrei um papelzinho dobrado no meio da rua que dizia assim: “João, não apenas viva cada etapa, ame-as”. Obrigada João, por perder esse bilhete.

Figura 15: Integrantes da Armada das Armadas



Fonte: Arquivo pessoal, 2021, foto de Marcelle Cerutti. Na foto: Lana Scott e Lara Duarte.

Figura 16: Georgia, a carniceira.



Fonte: Arquivo pessoal, 2021, foto de Marcelle Cerutti. Na foto: Lara Duarte.

Os dois relatos de criação de cenas curtas, *Represa* e *Pânico vaginal*, aconteceram de maneiras distintas e se desdobraram em linguagens diferentes. Mesmo que ambos seguiram em desenvolvimento pós-experimentação com a cena curta, acredito que o formato em questão

pode ser entendido não apenas como uma etapa no processo, mas uma elaboração final de um trabalho, devido à potência que o movimento de síntese pode acarretar. Vale apontar que a relação com a plateia, a nível de presença, se renova a cada apresentação, o que contradiz a noção de elaboração final de uma obra.

### 3.2.3. *Texto de Pânico vaginal*

#### PÂNICO VAGINAL<sup>29</sup>

Ela atravessa um longo corredor adornado por luzes brancas, ecológicas.

toc, toc, toc, toc...

Tamanquinhos tão estúpidos quanto a necessidade de usar onomatopeias, barulho que ecoa, som ritmado, casado com o pulso do seu coração.

tum, tum, tum, tum...

Fluxo sanguíneo, talvez um pouco de suor escorrendo pela testa, pelos, sangue, secreções variadas – tudo tentando mantê-la coesa num balé vigoroso e rodopiante, limitada ao contorno do seu corpo. Ela atravessa um longo corredor adornado por luzes brancas, ecológicas.

Estamos em um novo tempo. Novo tempo de um futuro inevitável. Superou-se a terceira guerra, pouca água, muito plástico, navegações espaciais acessíveis à classe média. Novo tempo!

A terra já foi de redonda a plana, passando por triangular, e hoje há quem acredite que o nosso planeta é um hexágono. Teletransporte, carros voadores, tecnologia de ponta. Mas o que interessa de fato é o procedimento cirúrgico no qual eu me submeti... Em toda esquina tem um banner, um painel luminoso, hologramas piscando e divulgando o procedimento. Estou falando do ARMAMENTO ÍNTIMO!

Pode-se instalar no canal anal ou vaginal os seguintes itens: pistolas, escopetas, fuzis, rifles, submetalhadoras – Tudo hipoalérgico e disponível também nas versões rosa, roxo e

---

<sup>29</sup> Versão para o formato em vídeo desenvolvido em parceria com Bruna Varga.

gliterizado. Já é possível realizar o procedimento pelo SUS. Basta apenas que você justifique que se sente ameaçada e o Estado autoriza o armamento.

É tudo em legítima defesa.

Eu atravesso um longo corredor adornado por luzes brancas, ecológicas. Toc, toc, toc, toc... Eu ainda tô me adaptando ao processo, sinto uma cólica um pouquinho mais forte. Mas eu fiz muita pesquisa pra escolher a minha arma. Conversei com muitas amigas, a maioria já fez... O procedimento é superseguro. Dói menos do que depilação com cera quente e exige menos cuidado no pós do que depilação a laser. Eu já tive um DIU então me adaptei com relativa rapidez. Optei por uma Winchester, calibre 32. E como tomei pílula na adolescência o efeito colateral de diminuir a lubrificação não foi novidade. Eu senti, sim, uma certa pressão social pra me armar intimamente, porque hoje em dia quem não opta pela defesa é muito malvista.

Por exemplo, deus me livre, mas vai que qualquer dia eu tô andando na rua, sozinha, à noite, e tal... E acontece alguma coisa comigo. E se eu resolvo tomar medidas jurídicas, ou nas redes sociais, a primeira coisa que vão averiguar é se eu optei pelo armamento íntimo. E quem não fez O povo fala. Por que não fez? Por que não tomou cuidado?

etc. etc. etc.

E por um momento eu cogitei tomar esse cuidado, cogitei não me expor. Só que estar no mundo exige um certo grau de exposição. Mas eu não sinto mais medo. Quer dizer, só medo de espirrar e a espingarda cair.

A PADARIA

Caminho até a padaria pra cumprir com dignidade o ritual repetitivo que é acordar todas as manhãs. Chinelinhos que se arrastam.

shulep shulep shulep....

A padaria fica a três quadras.

shulep shulep shulep...



1 – JOHNY BRAVO – Maravilhosamente masculino, musculoso. Encarregava-se de todas as funções braçais, tais como: abrir potes, montar estantes, carregar bujão de gás... Ele gostava de futebol, pornografia, carne malpassada e UFC... Adoravelmente estúpido chegava suado do treino e não lavava o uniforme. Dispunha de uma violência tão óbvia, que na primeira sentença começada em “mulher minha não...” recebeu delicadamente um tiro em cada joelho e depois de muito chorar e implorar para que eu não compartilhasse o vídeo não consentido dele ajoelhado numa poça de sangue, morreu atravessado por duas balas.

2 – DON JUAN – Fazia o tipo boa pinta, tinha um sedutor sotaque, adepto do poliamor e da culinária vegana. Ele se dizia um amante da figura feminina, principalmente da figura feminina que o servia. Don Juan era extremamente contra as noções do padrão de beleza mas todas as suas namoradas eram bem garotas, ele sempre comparava uma com a outra. Também convidada mulheres verdadeiramente libertas a fazerem foto de nu artístico na casa dele, fumando um, ouvindo uma música latina... Depois, compartilhava o bruto dos ensaios fotográficos com os broder. Eu fazia tudo, ele não fazia nada. Dizia que tinha dificuldade com organização. Meti um tiro bem no meio da cara, colorindo em inúmeros tons de vermelho... Uma bagunça que eu me recusei a limpar.

3 – SABICHÃO – Politicamente engajado, carreira acadêmica, teorias belíssimas sobre todas as coisas, que se desmanchavam no ar quando questionavam o seu próprio comportamento. Sabichão falava com maestria e falava muito, muito, muito, muito. Sempre interrompendo, ponderando, ajudando, corrigindo. Ele podia sentar comigo num bar e falar por horas, sem perguntar absolutamente nada sobre mim, eu que desfrutasse do prazer de escutá-lo. Inclusive sobre ser mulher, Sabichão sabia mais do que eu, óbvio. Ele tinha toda uma bibliografia feminista, decolonial, que era base fundamental de todos os seus artigos. Agora a prática... POW! E pra surpresa geral, Sabichão caiu morto no chão, mas dentro do seu corpo não circulava uma gota de sangue.

4 – POETINHA – Um fofo! Artista libertário, homem sensível, fotos abstratas no Instagram. Gostava do bar mais alternativo, da música mais underground, do filme mais deprimido. Poetinha tinha uma sexualidade difusa, transcendental e líquida. Durante o sexo me chamava de minha musa e escrevia poeminhas de amor pelo meu corpo. Mas ainda assim pra ele o sexo começava com a penetração e terminava quando ele gozava. Fora isso tinha em seu repertório: um oral bem meia boca, de quem faz tudo rápido demais, e uma unha comprida pra tocar violão

que só desgraçava as tentativas. Poupei a munição, tirei poetinha do pedestal e disse: você não é um artista revolucionário. Pronto. Ele chorou tanto que se engasgou e morreu.

TRÁAA POW SOC SOC TUM POW POW

Dá pra imaginar a dificuldade de encaixe agora que eu também sou potencialmente perigosa? Não que antes do armamento fosse às mil maravilhas com os caras. Tínhamos as nossas dificuldades, cada um com a sua educação sexual de merda, mas tinha uma performance possível. Agora? Eles acabam sempre morrendo. E eu até que fico sentida, mas eu não quero dar motivo... Antes do procedimento eu fazia como dava, sempre me defendi. Os contrários ao armamento acusam em rede nacional “agora que é legalizado todo mundo vai fazer”.

Besteira.

Nada disso, a gente sempre fez... A gente já fazia antes, só que sem autorização.

Uma vez um professor me perguntou se enquanto mulher eu me sentia uma vítima. “Professor, enquanto mulher eu prefiro me considerar uma agressora”.

BANG BANG BANG!

Tenho doze anos, menstruei pela primeira vez, é uma festinha de aniversário e meu colega de classe aponta pra mim, dá risada, e me chama de suja. Guardo cuidadosamente todos os meus absorventes usados no primeiro ciclo e GULP GULP GULP – o garoto sufocado. Os absorventes em fúria.

Jogo da garrafa. Ela aponta pra mim e pro vizinho do andar de baixo. Um beijo delicioso, mas ele enfia a mão dentro da minha calcinha com força, sem qualquer sinal de que sim.

NHAC – mordo a língua do menino até sangrar.

Transando com meu melhor amigo, ele acha uma boa ideia tirar a camisinha no meio da trepada sem me avisar. Pego a camisinha não usada, estico até onde dá, e enrolo em seu pescoço.  
CREW!

Aos 15 anos, me certifiquei de que jamais me casaria. Depois da valsa, amputei os meus dois dedos anelares com uma faquinha de serra. Não senti dor. Nada. Zero. Apenas um alívio imenso

em não correr mais o risco de posar pra essa fotografia cafona, apoiando as mãos no ombro de alguém. Meu vestido lilás-debutante decorado de vermelho-vivo.

Eu devo estar louca demais, sensível demais... Hoje eu não posso me deparar com um copo d'água dando sopa que o meu impulso primeiro e mais primitivo é o de fazer uma tempestade... Eu ajo de maneira autônoma, minha contagem de cadáveres sempre esteve na margem do recomendado pelo ministério da justiça... Até que eu recebi o chamado.

#### A ARMADA DAS ARMADAS

Eu estava me exercitando. Conquistei a marca de 15km em menos de quarenta minutos. Todos os dias pela manhã: legging, top, protetor solar e uma viseira transparente. Quando parei pra beber água, um rapaz fazendo abdominal com ajuda de um aplicativo resolveu me dar uma orientação não requisitada.

“Moça, você não pode parar de correr assim de uma vez, isso pode gerar problemas cardíacos.”

Enquanto ele fazia uma mímica patética de como se para o movimento corretamente, me examinava como numa endoscopia. Eu mirei na sua nuca e

BUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUM! CATAPLOF.

Fui atacada. Me preparo pro contra-ataque. Posição de base.

Mas não vejo o rapaz. Ele não estava mais ali. Eu caí num buraco. A queda demorou mais do que o esperado. Cheguei num lugar cavernoso, em ruínas, coisa nunca vista. Dei de cara com uma mulher enorme, gigante, colossal. Aquele monumento trazia uma espécie de arco e flecha acoplado no peito.

- Você foi cooptada. Temos um plano. Precisamos de você.

#### A ARMADA DAS ARMADAS

Eu não sabia se elas de fato existiam ou não passavam de uma lenda urbana pra boy dormir. Eram as mais radicais, extremas, sanguinárias.

Cadelas. Piranhas. Vacas. Galinhas. Porcas. Todas reunidas. Agora eu era parte da Armada das Armadas, com direito a uniforme de super-heroína. Debatemos sobre o couro, flertou-se com a

possibilidade da lycra, banimos o jeans e os super decotes assim como o maiô e a saia plissada... Optamos por uma espécie de macacão feito de helanquinha, com um recorte vazado na região pélvica para facilitar o tiroteio, zíper nos seios para as heroínas que amamentam, velcro por entre as coxas pra agilizar a fila do xixi e não molhar o uniforme, mais os adereços opcionais – ombreira, gola rolê ou estampa de animal print. Criaremos também um símbolo possível de ser projetado no céu: Um triângulo vermelho apontado pra baixo, escrito nas laterais “Liberdade ainda que tardia”.

TUF TUF TUF TUF TUF

Soavam os coturnos da armada quando a gente corria pela rua, ou pulava de poste em poste a cada chamado projetado no céu. Tínhamos um plano. Monstruoso, diabólico. Um plano supersecreto que precisava de mais e mais canais armados.

Vamos aniquilar o mais homem dos homens. Quem sabe chegando na fonte primordial a coisa se dissipe em seus descendentes. O plano exige um rigoroso treinamento. Físico e mental.

Condicionamento, força, pontaria. Dominamos diversas artes marciais. Aprendi a manipular facas, flechas, emoções. Já não errava um único tiro. Uma rotina rígida, digna de super-heroína. Nós vamos vencer! Passei a entender sobre venenos, animais peçonhentos, plantas venenosas. Mas o que eu gostava mesmo era do embate direto, do bom e velho confronto. Gostava da vibração que corria pelo meu corpo a cada disparo, do cheiro ferroso do sangue, o medo nos olhos nos últimos segundos de vida. Nós vamos vencer.

Caminhamos no tempo. Como se caminha no espaço.

Homens importantes da história. Difícil eleger a nossa vítima. Quem é o mais maiúsculo dos homens? Quem deu esse H pra humanidade? Como reconhecê-lo? Caminhamos no tempo. Quando foi que a coisa ficou assim? Queremos um nome, queremos eliminar o responsável pela barbárie. Sequestramos: o presidente, o papa, todos guitarristas das bandas de heavy metal. Os proprietários, os oradores, os atletas, o roteirista da novela. Sequestramos o responsável pelos nomes de ditadores em tanta avenida, o Mickey, o carteiro, os recém-nascidos deste ano, o mestre de obras, os herdeiros, os professores, os policiais, os protagonistas, a bicha que fala que nasceu de cesária pra não passar pela buceta. Os preparadores de elenco, os diretores, os que usam camuflado, o motoboy, o chefe, o ex-namorado, o atual, meu pai, teu pai. Impossível.

Impossível estancar do começo. Impossível matar o primeiro homem mau. Quem inventou essa matéria? Impossível.

Aniquilaremos todos então.

Revolta, revanche, vingança. Protejam seus filhos, nós estamos soltas! E com sede. Precisei assumir uma identidade secreta pra proteger a Armada. Durante o dia, passei a tolerar pequenas violências vindas dos que estavam ao meu entorno. A sua hora vai chegar. A minha vontade tá só se amolando. Chegava a noite, eu vestia meu uniforme e disparava sem pudor. Disparava sem critério. Não é assim que a gente resolve essa dívida? Eu quero a minha parte em sangue fresco.

Agora não tem mais volta. Uma reta só de ida. Mão única sem retorno.

E eu também não sei exatamente pra onde eu regressaria. Analisando com rigor o meu chamado a integrar o mundo de maneira heroica veio num ultrassom, eu ainda fetal compondo meus órgãos e as pessoas me destinando ao cor-de-rosa.

Envenenou-se a própria gramática, toda vez que as palavras nojo e buceta estavam concordando na mesma sentença o cidadão já caía morto. Eles já não ocupavam mais as ruas, os cargos públicos, as linhas de frente. Homem que é homem se protege. Começou uma onda de protesto contra o machocídio. Multidões masculinas exigindo igualdade em praça pública, bandeiras enormes em prol dos mesmos direitos, cartazes e palavras escritas com tinta guache nos corpos

“Não sou pai, nem patrão, nem namorado, sou um homem livre”

“Liberdade masculina: Homem também chora”

“Devolvam nossas mães”

“Pela volta da virilidade e da propriedade privada”

Enfim... Variáveis muitas, há os que sentem falta da guerra, há os que gostam de chorar. Eu não me importo com nenhum deles. É olho por olho e dente por dente, e eles estão todos cegos e banguelas. Existem ainda hoje aquelas que não optaram pelo armamento. Não é que eu as ache fraca, mas eu cansei de fazer beicinho. Não consigo imaginar como elas fazem. Como elas sobrevivem. E com liberdade transitam. Imagino como deve ser iluminado não gastar tanto

tempo na defesa ou no ataque. Imagino como sejam universais. Mas eu particularmente quero uma relação frontal com o poder.

E se você. É você. Você que está me ouvindo agora. Se você sente algum descontentamento macro, se a história como uma linha não te interessa, ou se você está cansada de sentir medo. Vem pra Armada! Vem pra Armada das Armadas. Desperte a sua assassina sanguinária, conecte-se com a sua força ferina, flua a sua munição íntima na cara do mundo.

FIM

### 3.3. A pornografia e a ópera: monstras com grossas camadas

A dramaturgia mostra enquanto um filtro perceptivo, uma maneira de ser/estar e criar através de diferentes linguagens, me apontou caminhos até então inimagináveis. O contato com a ópera se deu pela curiosidade de compreender o processo de criação de um libreto, ao ver o chamamento do Atelier Lírico do Theatro São Pedro. Por sua vez, o contato com a pornografia enquanto um espaço de trabalho também se deu pela curiosidade, ao ser confrontada com esse universo através do dramaturgismo desenvolvido para a peça *Stabat Mater*. A curiosidade é um estado interno que mobiliza muitas práticas e repensa um não *a priori* que acompanha tudo aquilo que é desconhecido. A experiência com duas linguagens não familiares revelou uma série de possibilidades, preconceitos, reflexões e muitas dúvidas sobre a minha prática artística. Em um dos set's de pornografia de que pude participar como preparadora de elenco havia um quadro decorativo que dizia: “ter curiosidade ao invés de julgamento”; anos antes, ao decidir migrar para São Paulo, uma grande amiga havia me instruído: “vá na curiosidade”. Não se trata de tornar familiar o que é desconhecido na ânsia de dominar ou compreender, mas sim de como o encontro pode de fato mobilizar uma experiência. Em um diário de viagem, encontrei o seguinte registro a respeito da sensação de observar cordilheiras com neves eternas e falar uma outra língua; cabe a aproximação com as experiências que envolveram a ópera e a pornografia:

23 de janeiro 2022 – Yerba Loca – Estou louvando deuses que desconheço. Esse horizonte de montanha, essa água assim desse jeito. Com outra cor e outra temperatura... Nada disso fazia parte das coisas que eu já tinha visto. E quando chega algo novo nessa casa do “já tinha visto”, tudo que mora aqui se reorganiza. Porque agora pode ser em relação a algo que nunca. E preciso explicar a tudo que já vi que eles não são o todo. Como quando não domino a língua e me explicam literalmente as expressões, me

ensinam por dentro das palavras. Senti que não estou completamente perdida no Castellano quando consegui usar uma ironia. Mas tem sido um exercício bonito não usar ironias. Me atentar às construções dos sentidos sem as nuances. Mirar no entendimento e não na contradição. Sou uma criança aprendendo a falar.

(DUARTE, 2022, arquivo pessoal)

A dramaturgia monstra é também compreendida na pesquisa como uma dramaturgia com estruturas decompostas que sustentam diversas práticas para além do campo da arte, em especial aquelas que se relacionam com o universo da performance, mas que ainda assim encontram uma possibilidade criativa nas noções do drama. Essa monstra, que elogia o fragmento, foi a maneira que encontrei para me aproximar das experiências de linguagem proporcionadas pela pornografia e pela ópera. Vale ressaltar que o compartilhamento de tais experiências não constitui algum tipo de verdade sobre as linguagens em questão, e que foram uma primeira aproximação, ainda por ser elaborada. No entanto, a possibilidade de entrar em contato com outras lógicas de criação me permitiu reavaliar a minha própria prática dramaturgica, e trazer novas dúvidas para a pesquisa. Acredito que, por se tratar de uma primeira aproximação com tais linguagens, o movimento principal foi o de rever os meus próprios preconceitos, imaginários e limitações em relação aos universos pornográfico e operístico. Algo entre ambas linguagens parece ser diametralmente oposto, seja pelo caráter marginalizado de uma ou em razão da configuração extremamente elitizada de outra, não só de quem produz cada tipo de trabalho, mas também com relação a quem frequenta e consome tanto a ópera como a pornografia.

Existe um certo status em torno dessas duas expressões, inclusive do que é considerado arte e do que não é. Tal valoração me faz questionar, por exemplo, qual é de fato a diferença entre uma obra de arte e um produto? A discussão requer muita atenção e aprofundamento, o que se afasta das práticas dramaturgicas como eixo, mas é possível estabelecer um poderoso eco em relação aos *ready-made* de Duchamp, que já tensionavam o status de arte questionando seu valor de mercado, expondo mictórios, rodas de bicicleta e produtos produzidos em massa através de uma moldura de linguagem, da ocupação de uma galeria ou museu e de uma intencionalidade em relação à definição do que é arte. Ou, ainda, o antimovimento Fluxus, que se proclamava anti-arte questionando o valor mercadológico das obras. Isso posto, a minha aproximação com a pornografia, por exemplo, partia do princípio comum de que tudo estaria estritamente relacionado à elaboração de produtos audiovisuais visando uma ação masturbatória. Porém, mesmo com o status de produto, também é possível, através da

pornografia, ampliar as discussões sobre limites do corpo, sexo, imaginários, tabus, consentimento etc., além de não negar o universo paródico e bem-humorado próprio do pornô, o que reverbera nas minhas dúvidas e desejos em relação a práticas dramatúrgicas. Já a aproximação com o universo da ópera, uma linguagem clássica, de resgate de valores gregos, me proporcionou uma impenetrável barreira frente a um desconforto fruto do meu senso comum: “não pertença a esse espaço”. Por outro lado, a mobilização perceptiva, somada ao tamanho do aparato que envolve uma récita ou os ensaios de uma orquestra, são de fato impressionantes e poderosas. Ou seja, a especificidade de uma linguagem nunca é o problema, ou a barreira em si.

Faço aqui uma aproximação arbitrária entre as duas expressões, devido ao meu completo desconhecimento de como funciona cada um desses processos criativos, e porque pude perceber em ambas uma grossa camada de linguagem, onde nada se confunde com uma dinâmica natural, ou naturalizada, do que seria uma cena operística ou pornográfica. Diante da ópera e diante do pornô não há dúvidas de que se trata uma cena construída, codificada, artificial e extremamente endereçada a um público específico.

O relato a seguir aborda a minha experiência como libretista do Atelier Lírico do Theatro São Pedro focando nas nuances dramatúrgicas de escrever uma cena cantada e acompanhada por uma orquestra, e também a minha experiência como preparadora de elenco da produtora X-Plastic, em especial sobre engajamento do corpo no espaço pornográfico e sua relação com a cena. Não se trata de nenhuma verdade sobre a ópera ou sobre a pornografia, mais de um compartilhamento sobre como a dramaturgia mostra me permitiu transitar e experimentar linguagens desconhecidas, expondo as minhas dúvidas e contradições.

### 3.3.1. A monstra da ópera

Figura 17: Cena da ópera *O Presidente*



Fonte: Arquivo pessoal, 2022, Foto da ópera *O Presidente*.

Se todo o trecho que segue abaixo fosse partiturado e intencionalmente transformado em música, as possibilidades de sentido das palavras seriam completamente alteradas. Não só pelos aspectos líricos ou sonoros, mas porque uma palavra que vibra no espaço acompanhada de muitos outros instrumentos ganha uma matéria diferente. Cada instrumento, cada combinação, cada silêncio interfere na construção de sentido dessa palavra, e uma ópera apresenta muitos elementos em jogo. A camada musical trouxe para mim uma intensificação da já conhecida interferência entre as áreas da cena: luz, cenário etc. Friccionar a palavra com uma orquestra era algo até então muito distante das minhas experimentações cênicas. Os primórdios da linguagem operísticas abordam a intensão de valorizar as palavras. Mas o que de fato é valorizar a palavra? Valorizar significa manter preservada uma maneira, uma tradição em torno de algo que envolve um saber e uma técnica? Ou valorizar significa acompanhar as mudanças do tempo, democratizando o acesso e compreendendo o saber enquanto algo em processo?

No percurso como integrante do Atelier Lírico do Theatro São Pedro passei por um período formativo com diversos professores, que ministravam aulas sobre a história da ópera, ópera contemporânea, libreto e dramaturgia, entre outros, além de compartilharmos em sala as

nossas ideias e rascunhos para o libreto. O grupo de participantes era dividido entre compositores e libretistas, que mais tarde formaram duplas para a criação de três óperas curtas. No período formativo, fui surpreendida pela descoberta da origem da ópera atrelada à valorização da palavra e ao resgate do teatro grego. A surpresa foi para mim uma certa incoerência entre agregar tantas linguagens, inclusive o canto, e acreditar na valorização da palavra. É quase incompreensível a palavra num canto lírico, e não à toa as óperas hoje são legendadas. Mas o que é agregado ao friccionar música e palavra é de uma dimensão que eu ainda não compreendo. A palavra é valorizada quando se preserva a gramática nos entremeios da língua? Sua perfeita enunciação? Ou quando é possível compreender a língua como um elemento em construção, mutável, variante, seja num canto sobreposto a outros elementos sonoros, seja nas variações gramaticais ao longo do tempo?

O interesse em integrar o Atelier Lírico do Theatro São Pedro partiu do meu engajamento com a pesquisa da dramaturgia monstra, pois acreditava que a experiência com a ópera proporcionaria muito material para a criação do Compêndio de Decomposições, me aproximando de criações dramáticas a partir de outras matrizes. Ao indagar sobre a possibilidade de participar como ouvinte, fui incentivada a me inscrever enquanto libretista, já que o processo seletivo pedia uma carta de intenção e um texto dramático de até 15 páginas. Foi de extrema importância um processo seletivo aberto a outras linguagens e formações, democratizando o acesso a teatros de ópera, em consonância com diversas iniciativas no país. Fiquei muito surpresa em ter sido selecionada, mas bastante entusiasmada com a proposta do atelier de integrar formação e experimentação artística, mirando na criação de óperas curtas, bem como em uma possível formação de plateia a partir dos novos temas que seriam abordados nas criações.

Para a construção do libreto pude escrever com total liberdade criativa no que diz respeito a temas e estruturação das cenas. Compreendendo o libreto enquanto a parte textual da ópera, o processo de escrita, em um primeiro momento, foi bastante similar à criação de uma cena teatral mais próxima ao drama. O libreto foi escrito antes da composição; poderia ter sido uma proposta instigante criar o texto a partir de uma sonoridade escutada, ou um processo mesclado entre a escrita textual da cena e a escrita partiturada.

O estreitamento criativo com as propostas do compositor alterou a minha lida com o material. A minha dupla foi o compositor Gabriel Xavier, que participou ativamente da construção do libreto, colaborando conceitualmente com a proposta, agregando nuances e possibilidades não só musicais para *O Presidente*. A narrativa trata do primeiro presidente

LGBTQIAP+ do Brasil, o qual, contudo, se revelava um governante completamente comprometido com o poder e com valores neoliberais. A estrutura do libreto foi dividida entre três cenas narradas pela figura do Presidente, com grandes saltos temporais entre uma e outra, e três cenas cantadas entre um pai heterossexual e uma filha lésbica, com um certo teor distópico na relação entre ambos.

As cenas cantadas proporcionavam uma relação completamente distinta com o tempo da cena, não só em duração, já que as palavras cantadas duram mais tempo, mas também no que tange a percepção, como se fosse possível alterar através do canto e de toda a composição musical uma certa temporalidade interna da cena. Com isso, as cenas narradas eram uma espécie de porto seguro no qual eu regressava e compreendia um pouco mais como manejar as palavras. Já as cenas cantadas foram uma surpresa constante durante todo o processo. Além disso, a colagem entre a linguagem da ópera e um Presidente LGBTQIAP+ me trazia uma certa sensação positiva de invasão, por não ser um tema comumente experimentado na linguagem. Sensação que se repetiu, por exemplo, ao acompanhar os ensaios da orquestra e explicar formalmente a um músico o que significa o termo “boyceta”. Existe muito prazer em transgredir as supostas normas de um espaço. Mas qual o limite entre transgredir a norma e aprender os saberes próprios daquele universo?

Para as cenas cantadas, Gabriel me pediu que criasse um momento de ária para a cantora que faria a filha. Foi quando pude construir um fluxo de pensamento para a personagem que fortalecia a oposição com o pai. Em outro momento, propus uma mudança em determinadas falas da última cena, ao que Gabriel me pediu que contasse as sílabas e não mudasse muito o final de cada uma das sentenças. Foi um desafio encontrar maneiras de mudar o sentido sem alterar tanto as palavras. Mas ainda assim a dramaturgia extrapola o sentido com as palavras, principalmente quando existe toda uma orquestra engajada na quantidade de sílabas que foram criadas, e no ritmo em que aquilo é dito. Outro recurso curioso, completamente estranho ao meu repertório, foi a possibilidade de colocar dois personagens falando ao mesmo tempo; já que a cena seria cantada, eles poderiam cantar em tons diferentes e ambos serem audíveis e compreensíveis, o que, no papel, apresentava o formato de uma fala do lado da outra, e não abaixo como num texto dramático convencional. Além disso, algo que me chamou atenção foi a duração do processo criativo que envolvia os atores, cantores, orquestra e toda equipe – são processos bem menos extensos do que processos teatrais.

Experimentar uma linguagem não conhecida, em especial a ópera, que preserva uma certa áurea intocada de arte, mescla fatores contraditórios para mim, passando por repensar a

minha prática artística, o significado do meu trânsito por um espaço operístico, a possibilidade de aprender algo novo, o fascínio pela orquestra, o incômodo com determinadas lógicas. Uma das primeiras falas do libreto após o jingle de campanha do Presidente é: “essa é a primeira vez que um corpo como meu ocupa um espaço como este”; dentro da ficção trata-se do posto de presidente da república, mas, no âmbito da cena, no meu imaginário, a personagem seria feita por um performer queer que comumente no Brasil não ocupa o espaço da ópera. O movimento entre a necessidade de afirmação e a contradição que esse ato afirmativo acarreta me interessam enquanto dramaturga para além das fricções com a ópera. Por outro lado, o atelier foi uma incrível possibilidade de experimentar palavras num formato desconhecido.

### 3.3.2. O Presidente

O PRESIDENTO

**[CENA NARRADA] CENA 1 – Discurso de posse**

*Em cena uma figura andrógina. A figura gesticula no palanque sem que se escute o som de sua voz. Crescente no discurso, trejeitos, assertividade. A figura gesticula com as mãos vigorosamente.*

*Três bandeiras estão sendo hasteada, não se vê por quem. Cerimônia. Trazida por um carro alegórico tem-se a banda marcial em camuflado rosa. 1 soldado reboativo, 2 soldados reboativos, sequência de Vogue.*

BANDA-ARCO-ÍRIS: Quero uma presidenta sapatão.

Quero uma presidenta soropositiva.

E quero uma bicha na vice-presidência.

Quero uma caminhoneira como ministra da defesa, uma boneca no ministério da educação, e uma travesti gerindo com diplomacia as relações exteriores.

Quero! Quero! O futuro já chegou e o futuro é multicolor.

Quero uma presidenta sapatão.

Quero um viadinho ministro da cultura.

Uma gay bombada pro turismo.

Uma afeminada pro meio-ambiente.

E um boyceta pras comunicações.

Quero! Quero! O futuro já chegou e o futuro é multicolor.

Quero uma presidenta sapatão

Quero uma bi-festiva na secretaria geral

Um não-binário presidente da casa civil

Uma barbiezinha pra cidadania

E uma maricona pro ministério da Mulher, da Família, e dos Direitos Humanos.

Quero! Quero! O futuro já chegou e o futuro é multicolor.

**PRESIDENTE:** *(narrando)* O Brasil começa agora. O futuro começa agora. Permitam que, antes de Presidente, fale aqui como pessoa LGBTQIA+ que fez da esperança uma obsessão, como tantos brasileiros. Hoje é a primeira vez que a faixa presidencial cingirá em um ombro Queer. Hoje é a primeira vez que um corpo como o meu ocupa um espaço como este.

*Crescente banda.*

### **[CENA CANTADA] CENA 2 – Café 1**

*Em um café com arquitetura industrial, paredes cinzas, samambaias e livros expostos em prateleiras de madeira, vê-se uma mulher de cabelos curtos, e roupas largas. Ela toma goles da xícara enquanto observa o celular. Um homem entra apressadamente no local, eles se cumprimentam sem muito entusiasmo.*

**MULHER:** Demorou, pai.

**HOMEM:** Tava difícil estacionar... Não queria pagar aqueles estacionamentos de 20 reais, fiquei dando volta no quartei..

**MULHER:** Cê veio de carro? Pelo amor

**HOMEM:** O clima tá estranho na rua

MULHER: Estranho como?

HOMEM: Estranho.

MULHER: Cê vai pedir alguma coisa? Eu tava morrendo de fome e já pedi o meu...

HOMEM: Estranho tipo assustador. Eu senti um certo... constrangimento

MULHER: A empanada daqui é ótima

HOMEM: Constrangimento não. Foi medo. Tá aí. Eu senti medo de vir a pé, sozinho, usando o meu sapatênis. Tenho amigos inclusive que quando saem do escritório tão deixando a gravata no carro

MULHER: Você tá delirando... Pede alguma coisa pra comer... Hoje eu tô só no limão e no café preto... Preciso pôr alguma coisa na barriga.

HOMEM: Detox?

MULHER: *(sorrindo)* É... Andei bebendo muito

HOMEM: Também

*Chega a comida da Mulher.*

MULHER: *(mastigando)* Pede a vegana pra você também

HOMEM: É o que tem deixado tranquilo. Uma taça de vinho, um relaxante muscular qualquer, mais uma tacinha de vinho... Só assim.

MULHER: Insônia?

HOMEM: MEDO! Porra, eu tô com medo

MULHER: *(olhando ao redor)* Não grita.

HOMEM: Desculpa.

MULHER: *(mastigando)* Pelo amor....

HOMEM: Você não fica....preocupada comigo?

MULHER: *(mastigando com muito ruído de saliva)* Não. Cê não vai comer nada?

HOMEM: E precisava se envolver na campanha? Você e sua amiga ainda se envolveram na campanha...

MULHER: Ela não é minha amiga

HOMEM: O ponto é que mal esse presidente assum..

MULHER: É presidento.

HOMEM: ...Mal assumiu e o clima na rua já tá todo estranho. Um amigo meu ouviu que ia começar a “caça aos héteros”, outro tava saindo da firma e tacaram purpurina nele... Purpurina, minha filha!

MULHER: E ele sobreviveu?

HOMEM: *(nervoso)* Não sei. Semanas depois a maldita ainda estava lá. Será que servem café com uísque aqui?

**[CENA NARRADA] CENA 3 – Pronunciamento presidencial**

*A figura andrógina está falando para uma câmera numa bancada. Honrarias, retratos e bandeiras ao fundo. Na parte de cima usa um terninho, na parte de baixo salto alto e cintaliga.*

BANDA-ARCO-ÍRIS: Love... Love... Love....

PRESIDENTE: Foi-se o real! Já não mais nos interessa enquanto povo. Por isso venho aqui apresentar à população brasileira a nossa *Rainbow Mission*. Vamos juntas reestruturar o país. Já passamos por tanto: Réis, Mil Réis, Cruzeiros, Cruzados etc. etc. Sem nunca encontrar de fato um capital que nos representasse.

BANDA-ARCO-ÍRIS: Love...Love...Love....

PRESIDENTE: Este tem sido um mandato de muitos desafios, mas ao longo desses anos as mudanças no país são inegáveis. Estamos realizando uma gestão multicolorida, que acredita no amor. O amor acima de todas coisas. Amor em cima de todas as coisas. Amor que se paga com mais amor. Amor pela pátria, amor por toda forma de amor. Não mais numa esquina, esqueçam as sungas brancas, os piercings no mamilo, o vinho em garrafa de plástico. Fomos do trio elétrico às igrejas. Estamos entrando pela porta da frente. Sentando nas primeiras fileiras. Assinando os contratos com canetas de prata. Quem ama assina os contratos. Aluga, financia, consigna. Quem ama não economiza na expressão do amor. Por isso amem cada cifrao.

BANDA-ARCO-ÍRIS: Love...Love...Love....

PRESIDENTE: E por isso, cada pessoa LGBTQIA+ terá o seu poder de compra garantido. E como medida de reparação histórica implementaremos um confisco simbólico das poupanças patriarcais. Por fim, o nosso novo padrão monetário será a luxuosa moeda *Pinkcoin*. Isso é geração de emprego, é consumo consciente, é mais que consumo. É um equilíbrio anarco-eco-queer. É a estamparia colorida. Você, cidadão comum, defenda uma causa: consuma arco-íris e brilhe o dia todo.

BANDA-ARCO-ÍRIS: Love. Liebe. Amor. Amour. Amore. Love. Liebe. Amor. Amour. Amore. Love. Liebe. Amor. Amour. Amore.

**[CENA CANTADA] CENA 4 – Café 2**

*No mesmo café com arquitetura industrial, paredes cinzas, samambaias e livros expostos em prateleiras de madeira. A samambaia é substituída por uma cartolina verde, menos livros nas prateleiras. A MULHER está comendo um sanduíche muito grande, seu cabelo está mais comprido. O HOMEM está olhando o cardápio, tem um tiro de purpurina no rosto. A MULHER já está na metade do sanduíche.*

HOMEM: Nossa... Caríssimo.

MULHER: Pode escolher... A empanada daqui é ótima.

HOMEM: Imagina, filha...

MULHER: Escolhe logo! Eu pago pra você.

HOMEM: Eu ainda sou seu                      MULHER: Aí não... Supera isso, pelo amor.  
Já falei que eu pago essa merda.

HOMEM: Não é questão de superar. Eu só acho meio estranho

MULHER: Estranho como?

HOMEM: As coisas ficaram insustentáveis lá em casa

MULHER: Com a mamãe?

HOMEM: Não. Com o Totó. Ele já não obedece os meus comandos. Eu falo “SENTA” ele dispara correndo, eu digo “DEITA” ele se mantém de pé. Eu disse “Totó, dá patinha”, e ele mordeu minha mão. Mas não foi uma mordida amigável. Mordeu mesmo. Cravou os caninos

com força. Sangrei. Não tomei ponto por pouco. Dia desses de madrugada, levantei pra beber água e escorreguei no chão molhado... Eu juro que ele virou o potinho de água só pra me ver cair. Ele tá me perseguindo.

MULHER: Pai, é só um cachorro

HOMEM: Não, não, não. Os animais são muito sensíveis... Percebem tudo o que está acontecendo. Totó deu pra fazer de banheiro o meu lado da cama. Mas só o MEU lado.

MULHER: Você tá paranoico

HOMEM: Você não fica preocupada comigo? Com a minha segurança?

MULHER: Não. Por que você não pede algo pra comer?

HOMEM: *(gritando)* Não tenho como pagar.

MULHER: Não grita. Se acalma. Eu que te convidei... Faço questão.

HOMEM: Não me manda ficar calmo. Tá. Venceu. Eu quero um café com conhaque.

MULHER: Venci? Venci o que? Eu não sei porque eu insisto em você. Em encontrar com você. Insisto nesse delírio. Tô até o talo de hormônio. Todo mês uma frustração, detesto agulha, detesto clínica, detesto a empanada daqui... E a gente ainda quer fazer com os óvulos trocados. Talvez fosse um livramento não seguir propagando seu DNA. Mas eu insisto. Acho que prefiro com uísque whisky mesmo.

### **[CENA NARRADA] CENA 5 – Reeleição**

*Estúdio de gravação. Banda marcial em camuflado rosa ao fundo, numa coreografia soft. Tudo tem um tom exagerado como nas propagandas em geral. O Presidente está coberto de lantejoulas. A banda cantarola o jingle presidencial durante todo o discurso.*

BANDA-ARCO-ÍRIS: (*Cantando*) Quero uma presidenta com cifrão.

Quero uma presidenta com saldo positivo.

E quero uma bicha rica na vice-presidência.

Quero uma sugar mommy como ministra da defesa,

Uma boneca de diamantes no ministério da educação,

E uma travesti gerindo com luxo as relações exteriores.

Quero! Quero! O futuro já chegou e o futuro é multicolor

PRESIDENTE: (*narrando*) Serei breve em meu discurso pois os sentidos tradicionais já foram superados. Já não existem mais alfas na nossa matilha nem cabeceira nas nossas mesas. O amor venceu. O amor sempre vencerá. Todas as palavras estão renovadas. O medo agora é deles e o poder é nosso. O beco agora é deles e o palanque é nosso. Eu falo, eles escutam.

Primeiro, extinguímos os milionários. Todos os homens. Depois, todos os engravatados das avenidas. Pouparamos as mulheres de bico fino. Extinguímos os herdeiros, exceto uma bicha ou outra que soubesse se posicionar. Já não tolero o acúmulo financeiro desenfreado do seu Zé da padaria, nem do seu João do açougue. Todo poder às startups arco-íris que fazem desse país um lugar mais justo.

Eu não sou apenas o primeiro presidente brasileiro. Sou o primeiro a amar este país... Todos nós sabemos que não existe sociedade. O que existe são indivíduos e famílias. E amor. Agora as famílias são construídas por amor, não mais por necessidade. E eu preciso do seu voto para dar continuidade a essa gestão pautada no amor. Preciso do seu voto para que o amor siga forte e reluzente como um touro dourado.

*Crescente banda. Presidente numa coreografia de Tik-tok*

### **[CENA CANTADA] CENA 6 – Café 3**

*No mesmo café com arquitetura industrial, paredes cinzas, samambaias e livros expostos em prateleiras de madeira. Todo o cenário é substituído por cartolinas nas respectivas cores dos objetos anteriores. A MULHER está grávida e está comendo um sanduíche humanamente impossível de ser comido, gigante. O HOMEM e bebe uísque whisky direto da garrafa.*



MULHER: Come. Come.                      HOMEM: Uma caipirinha?

MULHER: Come essa porra                HOMEM: Não quero

MULHER: *(sufocando o homem com um pedaço do sanduíche)* COME LOGO

MULHER: É bom né?                      HOMEM: *(com o nariz sangrando)* É

*A MULHER segue comendo o sanduíche. O HOMEM se encolhe na cadeira*

HOMEM: Eu vou reagir                    MULHER: Ridículo

HOMEM: Você não pode fazer isso    MULHER: Ridículo

HOMEM: Vou integrar a luta armada    MULHER: Ridículo BANDA: Ridículo

HOMEM: Desculpa.                      MULHER: Tudo bem.

HOMEM: Será que a sua amiga            MULHER: *(espetando ele com um garfo)* Não.  
pode fazer o depósito?

BANDA: Não é amiga!

*Reação de dor do HOMEM. Ele se acalma e retira o garfo. Muito sangue.*

MULHER: Já falei que ela não é minha amiga.

HOMEM: Desculpa.                    MULHER: Tudo bem.

HOMEM: Te amo, filha.                MULHER: Te amo, pai. BANDA: Viva o amor!

FIM

Figura 18: Pai e filha na cena do café



Fonte: Arquivo pessoal, 2022, Foto da ópera *O Presidente*.

Figura 19: Cena de da ópera *O Presidente*

Fonte: Arquivo pessoal, 2022, foto da ópera *O Presidente*.

### 3.3.3. A monstra da pornografia

Figura 20: *A gênia do dildo*



Fonte: Arquivo pessoal: Frame do filme *A gênia do dildo*, 2021.

Figura 21: Set de gravação



Fonte: Arquivo pessoal, 2021. Set de filmagem em que trabalhei como preparadora de elenco.

Figura 22: Estudo de texto



Fonte: Arquivo pessoal, 2021, set de filmagem. Estudo de texto com a atriz Lis.

Figura 23: Cartaz



Fonte: Arquivo pessoal, 2021, cartaz do filme *A gênica do dildo*.

O que é disponibilidade corporal? Quais são os limites do que é permitido em relação ao corpo no espaço de trabalho? Como se estrutura um tabu? O corpo como elemento central da cena performativa já foi abordado ao longo da pesquisa; no entanto, quando a prática corporal envolve o genital, numa representação hiper ficcional, longe de um viés do que seria natural, mas sim em uma lógica paródica do que poderia ser o sexo, existe a necessidade de nomear como pornografia. As minhas primeiras experimentações artísticas com a nudez, incluindo a peça *A bunda de Simone* abordada no capítulo anterior, partiram do pressuposto de serem algo muito distinto da prática pornográfica. Para lidar com todas as contradições entre exposição, desejo, afirmação, autoestima e linguagem, a minha nudez precisava de uma certa proteção, fornecida pelo campo da arte. Essa proteção que a chancela da arte me proporcionava era necessária, na minha concepção da época, pelo desejo de investigar um corpo enquanto matéria, me liberando de uma nudez intencionalmente erótica. Mas essa proteção também revelava o meu próprio preconceito com a pornografia, bem como o meu medo de ser imediatamente tragada por uma lógica redutora e heterocentrada de quem pode estar nu e quem não pode. O curta-metragem *Pânico vaginal*, também abordado na pesquisa, encontrou uma difícil interlocução nos festivais por conta da exposição genital, como se uma certa gratuidade da nudez fosse constrangedora para a plateia. A nudez é permitida quando bem justificada, quando artística. Mas é justamente da violência perante o corpo, essa matéria corpo, em especial a um órgão tão marginalizado quanto a vulva, de que se trata o trabalho *Pânico vaginal*. Sempre me intrigou a expressão segundo a qual se diz que, em uma cena teatral, a nudez “estava gratuita”. Será que a sentença esconde a lógica de que, quando paga, a nudez não é incômoda?

Como dito anteriormente, minha aproximação com o universo da pornografia enquanto um espaço de trabalho se deu através da peça *Stabat Mater*, em que a diretora Janaina Leite propôs a gravação de uma cena de sexo explícito a partir de uma carta de filmagem dirigida à equipe. Gravar uma cena pornográfica trazia para o centro da cena a questão da materialidade do corpo e os tabus sociais que envolvem o sexo. O percurso com Janaina Leite se desdobrou em diversos outros trabalhos, e na ocasião me aproximei da diretora May Medeiros para acompanhar o que seria a rotina de um set de gravação e compreender um pouco mais sobre o universo que estava se apresentando. Existe toda uma discussão sobre a marginalização dos trabalhadores sexuais, a falta de regulamentação e segurança no trabalho, além de debates sobre a necessidade de que os consumidores paguem pela pornografia que assistem, para que alguém nessa cadeia não seja explorado. Existem ainda inúmeras questões políticas que envolvem a

pornografia e o trabalho sexual, e muito material produzido sobre essas problemáticas<sup>30</sup>. Além disso, há também uma vasta produção acerca da categorização de determinadas obras enquanto pós-pornográficas, visando um pornô menos genitalizado ou centrado no olhar masculino, o que acaba por segmentar e até mesmo subjugar uma pornografia em detrimento da outra. May Medeiros, em uma oficina ministrada junto a Janaina Leite, fez a provocação de que não existe pornografia feminista, porque o pornô é um produto, e não é possível que um produto seja feminista. No entanto, vou me ater às questões que tangenciam a prática dramatúrgica centralizada no corpo em consonância com o foco da pesquisa em questão.

A criação de imagens explícitas lida com um tipo de fruição que age mais imediatamente no corpo de quem as vê. Mesmo esse efeito não sendo restrito à prática masturbatória, ter o corpo radicalmente mobilizado por uma imagem me interessa enquanto dramaturga. A pornografia lida com o desejo, em particular o desejo sexual, de uma maneira muito direta. Será possível que outras linguagens também possam mobilizar os desejos com tanta intensidade? Será possível criar imagens tão poderosas a partir das palavras? Como relacionar palavra e desejo? Palavra e pulsão?

No primeiro set que pude acompanhar, ouvi do preparador uma brincadeira segundo a qual “o que estraga o teatro é esse negócio de performance”; também observei a diretora preparar um dos atores para cena contando por 20 minutos toda uma história pregressa de relação entre o casal, sem que o corpo de ninguém estivesse engajado nas situações propostas. Para além da minha surpresa e visões pré-concebidas sobre a pornografia, aceitei com muita alegria o convite de fazer a preparação corporal do próximo filme da X-Plastic. Voltei ao meu repertório teatral, e por coincidência, na época, eu estava estagiando como PED na matéria de Improvisação Teatral 1, sob a orientação de Matteo Bonfitto, no Instituto de Artes da Unicamp. Existia algo de muito similar entre as situações: fazer do corpo o centro de um acontecimento e, junto ao performer, encontrar maneiras de exercitar a presença. Então, na minha primeira experiência em set pornô, propus que todos os atores tirassem o sapato, caminhassem pelo espaço e massageassem o próprio pé, e em seguida o pé de outra pessoa. Simples – na minha perspectiva. Mas o constrangimento do meu pedido para que todos ficassem descalços e tocassem o pé do outro foi tão grande que compreendi que os pactos com aquele grupo precisariam ser estabelecidos aos poucos. No meu entendimento, para aquelas pessoas que mais tarde iriam se penetrar na frente das câmeras, o estar de descalço deveria ser muito simples, mas não era. Tocar o pé de outra pessoa era uma ação que não fazia parte do contexto corporal

---

<sup>30</sup> Como por exemplo a produção de Paul B. Preciado, Helena Vieira, Bruna Kury, Edy porn.

daquele ambiente. E o meu pedido foi recebido com tanta surpresa quanto seria se eu sugerisse, em uma sala de ensaio não pornô, uma improvisação que terminasse em uma prática de sexo oral.

Aos poucos fui encontrando a minha lógica de propor exercícios no set; compreendi que a ludicidade e a explicação dos porquês antes da execução do exercício abriam um canal de comunicação e partilha com os atores. Fiz a preparação corporal de diversos filmes e escrevi um argumento de roteiro premiado pelo Sexy Hot Universitários chamado *A gênica do dildo*, a partir do entendimento de que a pornografia também é uma linguagem que se vale da paródia e do humor para recriar ou reafirmar um campo da imaginação. *A gênica do dildo* foi o meu exercício de compreender os fundamentos de uma linguagem, me propondo a não driblar o que seria, no meu imaginário, uma situação sexualmente excitante, ao mesmo tempo que banal e comum. Me propus a criar um argumento que fosse imediatamente lido como pornografia, como produto para uma masturbação, e não uma pesquisa em arte. Foi importante a contradição de habitar essa escrita e as reverberações de tal prática, porque não é simples abrir mão da redoma que protege e chancela o artista.

Existe algo muito colapsado nas relações de gênero que a pornografia aborda de maneira direta. Por exemplo, a relação com o padrão de beleza e o investimento, inclusive financeiro, feito por mulheres para pertencer a esse padrão. Observei uma das atrizes, de maneira muito objetiva, calcular o valor do pedido de um aplique, feito por um cliente, e concluir quantos vídeos precisaria gravar para que aquele investimento valesse a pena. Já mulheres não trabalhadoras sexuais fazem o mesmo esforço pela beleza padronizada, mas sem nenhuma certeza de retorno financeiro. Por outro lado, tratando-se de um mercado com suas próprias demandas e lógicas, todo o preconceito que existe em torno dos trabalhos sexuais é tão grave quanto determinadas lógicas exploratórias que podem existir em diversos ambientes de trabalho. A pornografia e o trabalho sexual são um complexo universo que segue desconhecido pela maior parte das pessoas, mas, a partir da especificidade da minha experiência, limitada e particular, cabe a observação de que trabalhadores sexuais não são pobres coitados em busca de outra profissão, como talvez se possa pensar. Além disso, a lida com os limites do corpo, a combinação ética das posições sexuais e outras sequências de movimento, o ambiente confortável para o trabalho e acordos explícitos em relação a consentimento também são saberes a serem aprendidos por todos os artistas da cena, sejam trabalhadores sexuais ou não. O consentimento, por exemplo, em relação ao corpo de um colega de trabalho não é um limite simples em contextos de cena teatral. Em ambientes não pornográficos, teoricamente ambientes

mais protegidos a partir de um senso comum, também surgem denúncias sobre abusos e excessos em relação a cenas de sexo simuladas, ou ainda no autoritarismo de uma figura que se encarrega da direção.

O encontro com o a pornografia reverberou profundamente na minha relação com o meu próprio corpo, expondo fragilidades e bloqueios com determinados imaginários, intercambiando com mais fluidez as posições justapostas entre desejável e desejante. Por consequência, ao reverberar no meu corpo, a experiência refaz também a minha relação com as palavras. Em um set pornográfico tudo é absolutamente construído, artificial e planejado por diversos profissionais. Não existe um “natural” do sexo; é justamente a brincadeira e o jogo entre a prática e a imaginação que sustentam uma representação específica e lúdica do sexo: a pornográfica. O artifício é bem-vindo. A experiência está na ilusão da imagem. Não se trata do sexo como ele é.

Esse espaço que pode ser criado a partir da imaginação atrelada à pulsão, sendo partilhada através de uma linguagem; essa relação, bem como a possibilidade de considerar o corpo como um elemento central da cena, em muito dialogam com as perspectivas abordadas ao longo da pesquisa e do entendimento da dramaturgia mostra.

#### **3.3.4. A gênica do dildo<sup>31</sup>**

##### A GÊNICA DO DILDO

Bia e Lilian são casadas há cinco anos. Lilian é fotografa, Bia é empresária. Ambas estão se adaptando à rotina de trabalho remoto.

Bia está em frente ao computador fazendo uma reunião online. Maquiada, está usando um terninho, mas abaixo da cintura está vestindo apenas uma calcinha, nos pés uma pantufa. Lilian está largada no sofá da sala, usa roupas folgadas e está limpando os cartões de memórias de sua câmera. Vemos pelo visor da câmera que ela passa fotos da última viagem que fizeram juntas.

Lilian suspira fundo, olha pra Bia: Será que estamos virando um casal chato?

---

<sup>31</sup> Argumento *A gênica do dildo* já reformulado pela roteirista Anita Saltiel.

Bia olha séria para Lilian. Lilian se levanta do sofá e vai para trás do computador de Bia. Ela esboça o início de strip-tease e, quando está quase sem sutiã, Bia tira seus fones de ouvido e dá uma bronca em Lilian, dizendo que a reunião é importante. Lilian veste novamente suas roupas e deixa a sala revoltada, batendo a porta do quarto.

Num outro momento ambas estão almoçando em casa. Bia sugere que elas entrem num app de encontros. Lilian se anima com a ideia. Vemos as duas criarem o perfil.

Bia: Foto de viagem é bom. De biquíni tem muito apelo. Na cachoeira? No camping? Não sei... Você tá com vergonha? Constrangida? Excitada?

Lilian: Não, eu tô gostando. Mas tira essa. Quero um perfil mais aventureiro-urbano-ecológico... Somos um casal descolado, pelo menos nas redes...

Bia: Três fotos: a gente na cachoeira, outra mais gostosinha na festinha, e uma foto mais conceito, mais abstrata. Será que tá bom? Quero que fique sensual, mas sem parecer que a gente é burra...

Bia e Lilian estão com o celular entre elas passando diversos perfis no aplicativo de encontro. Elas compartilham suas fantasias, e decidem buscar mais uma mulher para fazer um ménage.

Depois de dar não para várias garotas, acabam dando match com a misteriosa Cassandra, que faz a linha mística-sensual. No momento do Match todas as luzes da casa se apagam. Bia e Lilian gritam de susto e deixam o celular cair. No escuro, elas estão respirando nervosas e perguntam uma para outra se estão bem. Escutamos apenas a voz e a respiração delas. No chão, o celular com a foto e nome de Cassandra é a única fonte de luz da cena.

Bia e Lilian estão na porta do apartamento de Cassandra. Estão um pouco nervosas, mas transbordam de excitação. Bia está segurando uma garrafa de vinho tinto em uma das mãos e, com a outra, vai tocar a campainha. Lilian segura o braço dela.

Lilian: Estou louca de tesão, espera um pouco.

Bia olha nos olhos de Lilian e enfia a mão por debaixo da saia dela, colocando os dedos por dentro de sua calcinha, beijando o seu pescoço. Lilian fecha os olhos e abre a boca, suculenta, com muito prazer, e começa a gemer baixinho diante da porta de Cassandra. No auge da empolgação, a garrafa de vinho cai no chão, mas sem se quebrar. As duas param e riem um riso safado.

Bia: A gente também não precisa queimar a largada.

Quando Bia vai tocar novamente a campainha, Cassandra abre a porta devagar. Do outro lado ela está séria, mas muito sensual, com uma postura altiva, elegante e misteriosa. Sem falar nada, pega as garotas pelas mãos e as conduz para o interior da sua casa: um lugar meio místico, cartas de tarô, meia-luz, símbolos tailandeses, incenso queimando, obras de arte.

As três, ainda em silêncio, começam a pegação num ritmo bem lento, beijando-se e se tocando em todas as partes do corpo. Bia e Lilian tiram as roupas de Cassandra, que neste momento levanta os braços para prender seu próprio cabelo num coque que facilitará sua performance. Depois o casal é despido por ela. Bia e Lilian chupam cada uma um dos seios de Cassandra, que masturba ambas. Depois, Bia se deita para ser chupada pelas outras duas ao mesmo tempo, que se revezam nas lambidas e se beijam.

Cassandra tira, de uma delicada bolsa de tecido indiano, um dildo azul de dupla penetração, e guia o casal para o encaixe, enquanto se masturba. As três gozam ao mesmo tempo. Nesse momento, a cama treme e com tanta fricção. Somado ao evento cabalístico do gozo triplo, algo mágico acontece: de dentro do Dildo sai uma gênica que estava aprisionada no instrumento sexual.

A Gênica, de aparência muito sexy, aparece envolta numa nuvem de fumaça, e usa uma roupa azul. Ela concede a cada uma, Bia, Lilian e Cassandra, a realização de um desejo erótico.

Desejo 1 – Bia deseja que, após transar com uma mulher maravilhosa e acabar se apaixonando por ela, surja automaticamente um clone de si mesma, Bia, para assumir a relação, o casamento, adotar os gatos, num combo sapatão, enquanto ela segue transando com outras. Várias cenas de

Bia em diversas transas com mulheres diferentes, intercalando cenas do seu clone em situações caseiras e cotidianas, enquanto seu eu verdadeiro escapa pela porta dos fundos.

Desejo 2 – Cassandra deseja que, a cada transa com um cara, ele desapareça no momento exato em que ela goza. Cenas de Cassandra transando com homens de variados tipos físicos, e em todas as transas, depois de um intenso e longo orgasmo, quando os espasmos chegam ao final e ela enfim relaxa, o homem desaparece repentinamente e ela fica sozinha com um sorriso no rosto.

Desejo 3 – Lilian deseja viver em um mundo em que não existam mais pessoas. Em um cenário metade pós-apocalíptico metade paradisíaco, só restaram ela e o seu dildo, com quem vive apaixonada. Vemos Lilian se penetrando com o dildo, em cenas muito intensas de prazer, de modo que ela goza mais forte do que nas interações com as outras personagens do filme. Também vemos Lilian num relacionamento romântico com seu dildo: jantar à luz de velas, passeios em jardins e cachoeiras, vendo um filminho etc.

Tela preta.

Vemos, sobre a cama, as três personagens dormindo profundamente com as pernas entrelaçadas. Numa bancada do quarto, a gênica, sentada em posição de lótus, as observa com um olhar maroto. A gênica pisca para a câmera. Fade out.

Quando as personagens acordam a gênica já não está lá; elas olham umas para as outras um pouco intrigadas. Da mesma bancada onde estava a gênica, a câmera vai fechando no dildo, que observa as personagens que conversam ao fundo.

FIM

## ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES – MONSTRIFICAR E DEMONSTRUAR

Assumir a primeira pessoa verbal numa pesquisa acadêmica foi e é um desafio que se materializa a cada gesto de escrita e a cada releitura do material. Encontrar a minha maneira mostra de artista pesquisadora e renovar esse encontro durante toda a trajetória é, além de uma tentativa, um desejo, uma maneira criativa de operar na pesquisa. A mostra não cansa de significar: criaturas fabulares com cabeças inesperadas, relações com a sexualidade, com a psicanálise, com a medicina, com a antropologia, com o belo animal aristotélico, com a performatividade e finalmente com o drama em decomposição.

Se eu fosse definir um gráfico para a minha trajetória com a pesquisa “Compêndio de decomposições dramáticas: por uma dramaturgia mostra!”, precisaria do auxílio do fungo *Physarum Polycephalum*. Trata-se de um fungo que muito entusiasmou diversos cientistas devido à sua capacidade ímpar de locomoção:

Primeiro, ele tende a crescer em todas as direções ao mesmo tempo. E então, quando encontra comida, ele se retrai e forma as conexões entre suas fontes de alimento. É um pouco como se você estivesse no deserto e precisasse procurar água. Você tem que escolher apenas uma direção para caminhar. O *Physarum Polycephalum* pode “andar” em todas as direções ao mesmo tempo.

(RIPLEY; KNIGHT, 2022)

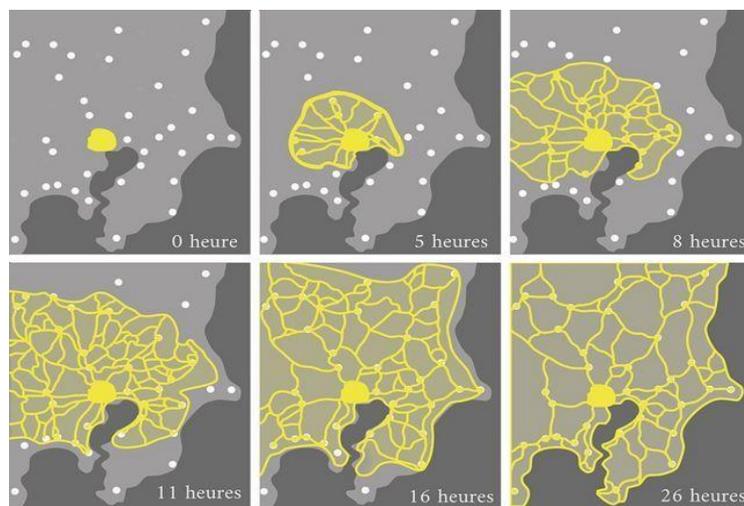
Esse desejo de “andar em todas as direções ao mesmo tempo” é uma metáfora justa para a realização de uma pesquisa sobre dramaturgia a partir do universo da performance. A noção de monstro me permitiu entrecruzar saberes de áreas muito distintas e realizar a criação dos cartões dramáticos que integram a pesquisa. São justamente cartões, livres em seu manuseio, para que seu uso possa ser experienciado em infinitas combinações não lineares, como a locomoção do fungo, apelidado de Blob, em referência ao filme *Bolha assassina*. A trajetória da pesquisa a partir da locomoção de Blob formaria, então, um gráfico sem começo ou fim, permanentemente em movimento. Mas algo estimula o *Physarum* em sua locomoção: o fungo é capaz de se mover na busca de alimento, e o seu alimento favorito é a aveia, o que proporcionou diversos experimentos com a criatura:

“Eles modelaram a área da Grande Tóquio colocando copos de aveia nos centros urbanos e depois o lançaram. Ao longo de algumas horas, havia formado uma rede eficiente que conectava os copos de aveia, e essa rede parecia muito com a rede de metrô

existente na área da Grande Tóquio”, detalha o estudo. O *Physarum* havia estabelecido, em questão de horas, uma rede eficaz que levou décadas para ser feita na vida real.

(RIPLEY; KNIGHT, 2022)

Figura 23: Experimento com o fungo *Physarum*



Fonte: BBC News Brasil, 2022. “Blob: a extraordinária criatura que nos obriga a questionar se somos a espécie mais inteligente” Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-62703311>>.

Seguindo na metáfora do experimento científico, quais seriam os copos de aveia da trajetória do “Compêndio de decomposições dramaturgias: por uma dramaturgia monstra!”?

Durante o processo de pesquisa compreendi que os estudos da performance podem estar divididos entre teorias e práticas mais explicitamente relacionadas ao campo artístico, e outras teorias e práticas relacionadas ao campo social. Pode parecer muito simples, óbvio até, mas essa divisão didática me possibilitou averiguar que o caminho e o vocabulário para o teatro performativo talvez não fossem imediatamente os mesmos pra falar de performance de gênero, por exemplo. Para a pesquisa, a performance interessa, em paralelo à noção de monstro, por trazer o corpo para o centro do acontecimento, seja cênico, seja performativo, seja fora do campo das artes.

As próprias noções de acontecimento, encarnação e instauração de realidades discutida pela Fischer-Lichte (2017) foram fundamentais pra apontar o caminho do monstro que propõe uma dramaturgia tendo o corpo como meio e fim. Pensar o corpo como um elemento fundamental da dramaturgia performativa abre para duas relações distintas e complementares: uma dramaturgia que faz uso das palavras e uma dramaturgia que não faz. Assim, surge a interlocução com Dela Pollock (2019), que aborda a escrita enquanto um ato performativo, trazendo para o processo criativo de escrita da dissertação a colagem entre diversas maneiras

de escrever, na tentativa de representificar as experiências vividas. Existe também o desequilíbrio dessa balança impossível: de um lado, a noção expandida de dramaturgia que envolve texturas, encenação, ações etc.; do outro, o fascínio e a paixão em relação às palavras. Vale frisar que é possível trabalhar com palavras sem estar aprisionada a noções dramáticas ou narrativas. Mas sem abandoná-las também. Resgatar e decompor as estruturas do drama e de estruturas literárias, como dispositivos de criação, é a síntese da minha postura investigativa.

Sarrazac (2012), no prefácio do *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, aborda aspectos do drama que estão em mutação, em decomposição, e esse gesto abre muito espaço pra uma prática dramática performativa, porque as estruturas podem ser pensadas e criadas enquanto dispositivos descontrolados, e não enquanto modos rígidos, regras para a dramaturgia, ou qualquer outra tentativa de cristalização ou definição do que é e do que não é dramaturgia. Outra maneira de tocar no monstro é através do Aristóteles, que definiu, na *Poética*, a “organicidade interna” da obra, com começo, meio e fim, e tudo o que foge a esse belo animal, tudo o que é composto por fragmentos, seria inferior, terrível, monstruoso. A dramaturgia mostra também é a recusa do belo animal aristotélico.

O encontro com o monstro segue sendo muito importante e norteador. Em algum momento ele funcionou apenas como uma metáfora da dramaturgia performativa ou dessa possibilidade de elogio ao fragmento, mas adentrar todos os campos dos saberes que dialogam com o monstro é extremamente rico, sedutor, instigante. E, obviamente, há um certo perigo, por ser facilmente seduzida pelo monstro, em habitar a fronteira turva que ele propõe. Nesse sentido, o contato com Janaina Leite, Grace Passô e o Teatro Base recalculavam o monstro de volta para a cena. Janaina Leite me mostra o caminho do eu em processo, em consonância com Kristeva, uma ação sobre si. O Teatro Base aponta para os saberes performativos de um dramaturgo em sala de ensaio e a escrita colaborativa não só entre os integrantes do grupo, mas entre áreas. E Grace Passô indica o corpo enquanto um site-specific no qual a identidade não é tematizada, mas atravessada pela dramaturgia.

Durante a pesquisa sobre os aspectos do autobiográfico, da escrita colaborativa e da dramaturgia em cena, a dramaturgia mostra também encontrou seus desvios, sendo o desvio igualmente estruturante na trajetória quanto o que estava previsto. Com isso, o dramaturgismo, a cena curta, a pornografia e a ópera também compuseram a trajetória da pesquisa. Elementos aparentemente desconexos, mas que encontram na dramaturgia mostra uma maneira de estar, ao mesmo tempo, em desconexão e em relação. Intuo que a relação comum entre esses elementos é a possibilidade de partir de um saber próprio ao drama, mesmo que decomposto,

mesmo que monstruoso, para estabelecer uma experiência, que seja a experiência de aproximação com uma linguagem.

Por fim, cabe o compartilhamento de uma memória infantil: o medo de dormir. Quando criança eu tinha absoluto pavor com a hora do sono. Ao escurecer, meu coração já disparava e eu sentia meu corpo tremer devido à aproximação da noite. Dormir significava confiar que, ao despertar, a realidade continuaria encadeada, mesmo sem a minha observação. Monstros, fantasmas, amigos imaginários atormentaram e velaram meu sono durante muitos anos. O encadeamento, o sentido, a estrutura dramática, a palavra significando, todos esses portos-seguros para a criação dramatúrgica merecem ser apreciados em todo o seu potencial criador. Por outro lado, o mistério, o medo, indizível, a experiência, a perda de contorno do corpo e o monstro também orientam uma possibilidade criativa.

Torço que seja possível transitar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Arcos 2013.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2005.

ARAÚJO, Antônio. “A encenação performativa”. *Sala Preta*, n. 8, pp. 253-258, 2008.

\_\_\_\_\_. “O processo colaborativo no Teatro da Vertigem”. *Sala Preta*, n. 6, pp. 127-133, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BALIANA, Francielly. “Sobre saberes decoloniais”. *Com ciência*, Revista eletrônica de pensamento científico, 2020 (Disponível em: <https://www.comciencia.br/sobre-saberes-decoloniais/2> – acessado em 30/10/2022).

BARTHES, Roland. *O prazer do texto* (Trad. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. “Introdução”. In. BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

BELEM, Elisa. “Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial”. *Sala Preta*, n. 16 (1), pp. 120-131, 2016.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. “Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura”. *Pitágoras 500*, n. 1 (1), pp. 56-61, 2011.

BORGES, Laís Gomes. “Performance – Victor Turner”. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2019 (Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/performance-victor-turner> – acessado em 11/07/2022).

CHIANG, Ted. *História da sua vida e outros contos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2002.

CLARKE, Margaret Anne. “Julia Kristeva: para além do simbólico”. *Mulheres e Literatura: Projeto Litcult*, ano 3, vol. 1, 1999 (Disponível em: <https://litcult.net/julia-kristeva-para-alem-do-simbolico/> – acessado em 11/03/2023).

COHEN, Jeffery Jeremy. *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras* (Trad. Tomaz Tadeu da Silva). Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*, São Paulo: Perspectiva, 1993.

CUMPRIMENTOS no Axé: Paó. Blog *Candomblé da Bahia* (Disponível em: <https://candombledabahia.wordpress.com/2012/08/14/cumprimentos-no-axe-pao/> – acesso em 13/03/2023).

DANAN, Joseph. *Mutações da Dramaturgia tentativa de enquadramento (ou de desquadramento)*. Chapecó: Argos, 2009.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1, 2016.

DICIONÁRIO Aurélio da Língua Portuguesa. Curitiba: Positivo, 2010.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu negro, 2019.

\_\_\_\_\_. *The transformative power of performance: a new aesthetics* (Trad. Saskya Iris Jain). London; New York: Routledge, 2008.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. “Por uma poética da performatividade: O teatro performativo”. *Sala Preta*, n. 8, pp. 197-210, 2008

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. Fernandes, Sílvia. “Experiências do real no teatro”. *Sala Preta*, 13 (2), pp. 3-13, 2013 (Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13> - acessado em 11/06/2023).

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: FREUD, S. *Obras Completas*, v. 1 (Trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

GONÇALVES JUNIOR, Antônio Luiz. “O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica: pensamento crítico em gesto”. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2019

GUINSBURG, J. FERNANDES, Sílvia. *O Pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LARROSA, Jorge. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

MARQUES ARY, Rafael Luiz. “O processo colaborativo na formação de dramaturgos”. VI Congresso da ABRACE, v. 11 n. 1, 2010 (Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/dramaturgia/O%20processo%20colaborativo%20na%20forma%E7%E3o%20de%20dramaturgos.pdf> – acessado em 10/03/2023).

MENDES, Cleise Furtado. *As Estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

MONSTER. In. *Online Etymology Dictionary*, 2023 (Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=MONSTER> – acessado em 22/06/2023).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORAES, Felipe de. “Apresentação”, in. SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MOREIRA, Maíra Marcondes. “As vozes das mulheres e o indizível da mulher”. *Revista*, n. 270, pp.8-24 2021

NICOLETE, Adélia. “O que é a dramaturgia?”. VI Reunião científica da ABRACE, Porto Alegre, 2011.

\_\_\_\_\_. “Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo”. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2005.

NIGRO SOLIS, Dirce Eleonora. “Glasserías”. *Revista ensaios filosóficos*, vol. III, Rio de Janeiro, 2013.

PASSÔ, Grace. Entrevista concedida ao projeto Sesc Dramaturgias. Sesc Ipiranga. São Paulo, 27 de abril de 2021.

PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Javali, 2020.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. “Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas e partir da filosofia da diferença”. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 1, pp. 179-187, jan-mar/2010.

PERFORMANCE. In. *Online Etymology Dictionary*, 2023 (Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=performance> – acessado em 22/06/2023).

POLLOCK, Della. *Performing Writings*. In P. Phelan & J. Lane (Eds.), *The ends of performance* (pp. 73-103). New York: New York University Press, 1998.

QUILICI, Cassiano. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

\_\_\_\_\_. “Performative Writings and Contemplative Exercises”. *Performance and Mindfulness*, vol. 2 (1), 2019.

RIPLEY, Becky. KNIGHT, Emily. “‘Blob’: a extraordinária criatura que nos obriga a questionar se somos a espécie mais inteligente. BBC News Brasil, 31 de agosto de 2022 (Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-62703311> – acesso em 21/06/2023).

RODRIGUES, Carla. “Performance, gênero, linguagem e alteridade”. *Sexualidad, Salud y Sociedad Revista Latinoamericana*. Rio de Janeiro, n. 10, pp. 140-164, abril/2012.

ROUDINESCO, Elizabeth. *A Parte Obscura de Nós Mesmos: uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SAAID, Fátima. “Dramaturgias: Estudo sobre a função do dramaturgista”. *Questão de crítica*, 27 de dezembro de 2013 (Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias/> – acessado em 21/06/2023).

SALEM LEVY, Tatiana. *A experiência do fora*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SALOMÃO, Marici. *Sala de Trabalho: a experiência no Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council*. São Paulo: Editora SESI-SP, 2018.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (Trad. Rosa Freire d’Aguiar). São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”. In. *Performance studies: an introduction*. New York & London: Routledge, 2006.

SILVA, José Jackson; TORRES NETO, Walter Lima. “Considerações sobre o conceito de site-specific no Teatro Brasileiro”. *Urdimento*, Florianópolis, v.2, n. 38, pp. 1-24, ago-set/2020.

SUPER INTERESSANTE. “Monstros e prodígios”. Redação da Revista *Super Interessante*, 31 de outubro de 2016 (Disponível em: <https://super.abril.com.br/ciencia/monstros-e-prodigios/> – acessado em 21/06/2023).

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.