

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CARÇAÇA-
ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA FRENTE ÀS MANIFESTAÇÕES
DA PRECARIIDADE

JOÃO GABRIEL OVADIA MORAES

PORTO ALEGRE
2021

JOÃO GABRIEL OVADIA MORAES

**CARÇA-
ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA FRENTE ÀS
MANIFESTAÇÕES DA PRECARIIDADE**

Trabalho apresentado no curso de graduação em
Teatro. Habilitação em Interpretação teatral da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: profa. dra. Cláudia Müller Sachs

PORTO ALEGRE

2021

“Corpos estranhos em contato provocam descobrimentos e proporcionam o entendimento de outras realidades. O estranhamento não deve ser motivo para tornar negativos os julgamentos. O estranhamento precisa ser entendido como forma de contato com o outro. O diferente. Diferente em corpo que se fez em trajetórias individuais. Indivíduos. Vivendo em solos de controle e manipulação, sendo colocados como sociedade e, por isso, obrigados ao contato.”

Matheusa Passareli

AGRADECIMENTOS

Às mulheres incríveis que tenho a honra de chamar de família, Isabel Cristina e Jamille, porto-seguro em viagens até à Lua, ida e volta.

À Vó Tuka e todas as velas acesas, amor na sua mais pura forma, sem mistério.

Ao avô Titi, quem me amou mesmo que pela linguagem torta de amor de homem.

A todes aqueles que não dormes e sussurram ao pé do ouvido a proteção e a guia.

Ao Du, meu amoreco, meu parceiro de vida e de aventuras.

Ao João Pedro, meu amor, meu amigo. A casa na forma de um abraço. Prazer.

À Cláudia, pela imensa e linda parceria e amizade. A admiração é imensa.

A Rita, Maílson, Carina e Daniel, por acreditarem em mim e no meu trabalho, pela disponibilidade e pelo prazer de construir com vocês.

Ao Chico, pela confiança e carinho e as chaves que abriram tantos caminhos e lugares possíveis.

A Michel, pelas trocas e confiança, pelo tesouro do Sagrado Coração do Homem.

Ao DAD, pelo terremoto de realidade, pelo acolhimento e segurança. Mas não pela sarna e pulgas. Pela sarna, não.

À Matheusa, com quem tanto conversei em sonhos e me inspirou. Exista em glória.

RESUMO

MORAES, João Gabriel Ovadia. **CARCAÇA- Estratégias de sobrevivência e criação diante da precariedade**. 2021. f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Teatro) – Universidade do Estado do Rio Grande do Sul, Graduação em Teatro, 2021.

Este estudo trata da questão da precariedade no trabalho de criação da performance cênica intitulada Carcaça, realizada em 2019 como estágio final do curso de Interpretação Teatral junto ao departamento de Arte Dramática da UFRGS. A pesquisa é incitada por um desejo de reflexão e análise desse processo prático a partir de seus registros e do estudo de pensadores e pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. O objetivo principal é desenvolver uma melhor compreensão da experiência como performer solo num trabalho autoral, registrar e elaborar alguns dos procedimentos realizados. A noção de precariedade, segundo Judith Butler (2013), é apontada como a visão fundamental dessa pesquisa, uma vez que busca alinhar fenômenos socioculturais estruturais relacionados a questões da violência de gênero, um dos temas centrais desse espetáculo.

Palavras chave: Masculinidades. Precariedade. Estratégias. Processo criativo.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1-.....	26
FIGURA 2-.....	26
FIGURA 3-.....	28
FIGURA 4-.....	31
FIGURA 5-.....	33
FIGURA 6-.....	34
FIGURA 7-.....	34
FIGURA 8-.....	37
FIGURA 9-.....	38
FIGURA 10-.....	39
FIGURA 11-.....	39
FIGURA 12-.....	41
FIGURA 13-.....	42
FIGURA 14-.....	47

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. Considere o desejo.....	10
2. Eixos temáticos.....	14
2.1 Masculinidades.....	14
2.2 Monstruosidades.....	18
2.3 Precariedade.....	20
3. Análise das Cenas.....	22
3.1 Criança-cu.....	23
3.2 Serpente Bicha do Mal.....	29
3.3 Homem a sua frente.....	35
4. Contaminações finais.....	46
5. Referências bibliográficas.....	50

INTRODUÇÃO

Este estudo trata da questão da precariedade no trabalho de criação da performance cênica intitulada *Carça*, realizada em 2019 como estágio final do curso de Interpretação Teatral junto ao departamento de Arte Dramática da UFRGS. A pesquisa é incitada por um desejo de reflexão e análise desse processo prático a partir de seus registros e resquícios em diversas mídias. O objetivo principal deste trabalho é registrar, refletir e elaborar alguns dos procedimentos realizados no processo de criação de *Carça* para desenvolver uma melhor compreensão da experiência como performer solo num trabalho autoral. Para tanto, apresento algumas das principais referências que embasaram essa criação e, por meio da descrição de algumas das cenas, procuro apontar relações entre elas.

Minha trajetória no teatro e na performance é marcada, de uma maneira ou outra, por criações a partir de material autobiográfico e, especialmente, acerca de questões de autoimagem, gênero, sexo e sexualidade. Ainda que não ligada a práticas sexuais, a retocolite ulcerativa foi e é um elemento presente na minha vida sexual. Portanto, essa doença atravessa diretamente minhas inquietações sobre masculinidades, machismo, patriarcado, violências de gênero, relações de poder e dominação, falocentrismo, homofobia, identidade e performance de gênero, etc, na medida em que vivenciei todas essas e outras questões enquanto ainda me reconhecia como um homem que se relacionava afetivo-sexualmente com outros homens. Um homem cujo objeto de desejo é quase o mesmo - ou o mesmo - que o oprime.

A noção de precariedade, segundo Judith Butler (2013), é apontada como a visão fundamental dessa pesquisa, uma vez que busca alinhar fenômenos socioculturais estruturais sob uma perspectiva da violência e, assim, podemos relaciona-los a questões da violência de gênero, um dos temas centrais desse espetáculo. Tal noção é abordada com base em pressupostos oriundos dos estudos de gênero, pautando-se principalmente em autores como Paul B. Preciado. Para contemplar uma perspectiva das artes do corpo, evoco pesquisadores de teatro como Fernandes (2018), Barba (2010), Balardim (2004) e Bonfitto (2002) na análise das cenas e de seus procedimentos de criação e da metodologia de pesquisa.

O presente trabalho está estruturado da seguinte maneira: primeiramente, discorro sobre as motivações iniciais do estágio de atuação e dessa pesquisa de conclusão de curso, apontando os principais autores que a norteiam. No primeiro capítulo, apresento os desejos e motivações que orientaram o processo de criação de Carcaça. No segundo, discorro brevemente sobre os principais eixos temáticos que orientaram a montagem: precariedade, masculinidades e monstrosidade. No terceiro, descrevo o processo de criação de três das sete cenas, a partir das quais procuro identificar a presença desses temas e as estratégias desenvolvidas para incorporá-los como elementos de composição.

1. CONSIDERE O DESEJO

“O futuro? Tenho certeza de que sempre vai ter gente - pouca ou muita, depende das ondas da História - que vai praticar o teatro como uma espécie de guerrilha incruenta, de clandestinidade a céu aberto ou de incrédula oração. E assim, essas pessoas vão encontrar o modo de canalizar a própria revolta, oferecendo-lhe uma via indireta e impedindo que se traduza em atos destrutivos. Vão viver o aparente contrassenso de uma rebelião que se transforma em senso de fraternidade e num ofício de solidão que cria vínculos.” (BARBA, 2010, p.16)

O presente trabalho agrupa e organiza uma série de reflexões sobre a ideia de precariedade e suas manifestações no processo de criação da performance Carça. Através de registros escritos e audiovisuais de ensaios e apresentações, busco identificar e mapear manifestações da precariedade tanto em questões técnicas quanto nos eixos temáticos discutidos no espetáculo e também onde essas camadas se interseccionam. Tensionando o conceito de precariedade, orientado pela obra de Judith Butler (2018), com ideias de masculinidades baseadas principalmente em Paul Preciado (2018) e nos contos de Michel de Oliveira (2018), busco identificá-los nos procedimentos de criação do trabalho - considerando contextos, referências e técnicas. Para tanto, nomeio os procedimentos como “estratégias de sobrevivência e criação”.

A língua está viva. A boca, cheia de dentes. E eu, finalmente, pronta para falar por escrito. É importante notificar que ora usarei o pronome feminino, ora o masculino e em outras linhas, o pronome neutro para me referir a mim mesmo. Este pequeno ato de desobediência de gênero e das normas da língua acompanha os processos de reidentificação de gênero desencadeados em mim durante o processo de criação em questão. Comecei a investigação de Carça como homem. Escrevo este trabalho com a conclusão e a decisão de que não o sou. São muitas perguntas sem respostas e desejos sem forma que guiaram essa jornada criativa. O que é ser homem? Como traçar alianças com a precariedade que nos aflige sem jamais tomá-la como bandeira? Como sobreviver e se deslocar em paisagens hostis? Carça é um trabalho de conclusão de curso, artístico e autoral criado em âmbito universitário, (des)amparado e atravessado pela política e burocracia do vínculo à instituição pública federal e, portanto, de um inegável e inegociável valor social, cultural e político.

Como elucidada Fernandes (2018), o diálogo entre memória e experiência é sempre viabilizado e organizado pela corporeidade no processo criativo. Baseado nesse

argumento, pretendo aqui nomear e examinar os procedimentos de investigação como *estratégias de sobrevivência e de criação* enquanto uma tentativa de acolher com mais flexibilidade a dimensão pessoal e artística deste trabalho e de valorizar este processo, não como acontecimento isolado e pontual, mas em relação e integrado a minha trajetória profissional e pessoal. Sobrevivência é instinto e necessidade fundamental. Sendo artista, somente o sou se crio? Se deixo de criar, deixo de ser, portanto, também de existir? Se, na realidade da zona temporária de criação que é o microcosmos de Carcaça, criar é investigar aspectos de minha subjetividade, autoimagem, experiência e corpo, prossigo na direção da afirmação de vida. Micropoliticamente, sobreviver a esse processo de criação- proporcionado a mim por mim mesmo- é sobreviver a tudo que não é meu e me compõe. “Tudo que emana da história de nosso planeta, da evolução das espécies, dos fluxos econômicos, dos resíduos das inovações tecnológicas, [...]” (Preciado, 2018). Criar é me deslocar em direção a um futuro possível.

Decidir por um solo não é necessariamente estar sozinho no processo. A vulnerabilidade é a realidade da solidão (BARBA, 2010), mas as alianças são a realidade do teatro. Trouxe para perto do projeto pessoas próximas com saberes específicos que me interessavam e com as quais existia afinidade artística. Diante da inviabilidade de um orçamento para cachês e por se tratar de um projeto de pesquisa universitário e sem apoio financeiro, foram o afeto e a fé no encontro de nossas artes que mobilizaram a rede de apoio que sustentou Carcaça. Alianças com amigos e também com as manifestações da precariedade que se revelaram no processo. Firmar essas alianças é uma estratégia para sobreviver. Condições ideais usualmente não são condições possíveis. É necessário, portanto, garantir condições reais de existência, de trabalho e de criação. Fazer alianças com a precariedade não é- e não deve ser jamais- assumi-la como bandeira.

Escolhi por um solo diante da impossibilidade de compartilhar com outros corpos em cena as imagens que assombravam os meus desejos. Um caráter de rito de passagem individual marca essa experiência, as escolhas e suas consequências. Paralelamente, alguma alusão à jornada do herói se manifesta na dramaturgia. Fiz porque precisava fazer. Poderia responsabilizar a incompatibilidade artística para com meus colegas ou a minha introspecção ou até minha arrogância, mas são o desejo e as feridas os guias da travessia.

Vivi muito deslumbramento e terror com a realidade da constante solidão em sala de ensaio. O desconforto leva à paralisia, mas também à necessidade de ação. Em determinados espaços de aprendizagem, fui muito provocado a desenvolver ferramentas

criativas e senso crítico para buscar autonomia e autoria sobre os trabalhos artísticos com os quais me envolvia. Isso, ao meu ver, implica em ressignificar as hierarquias clássicas que permeiam o fazer teatral em certas linhas de trabalho. Busquei me distanciar e rejeitar qualquer ideia de fronteira que apartam as funções de ator, diretor, dramaturgo, produtor. Ainda que, a realidade do contexto de Carcaça é que acumulei diversas funções do processo criativo simultaneamente (mesmo contando com diretora de movimento, co-diretor geral, professora orientadora, cenógrafo, iluminadora e produtor de trilha sonora) não me interessa, contudo, aprofundar essa discussão sobre tais limites neste trabalho.

A equipe de Carcaça é composta por João Pedro Madureira (direção e dramaturgia), Rita Spier (direção de movimento e figurino), Maílson Fantinel (cenografia), Daniel Roitmann (trilha sonora e desenho de som), Carina Sehn (luz), Cláudia Sachs (orientação) e eu, João Gabriel Ovadia (direção, performance, dramaturgia e produção).

Constatai que aprendi a fazer teatro sempre em situações guiadas pelas forças de hierarquia cujos vetores colocam a grande parte do trabalho da atuante a serviço da concepção ou perspectiva da direção, da dramaturgia, do texto, do grande grupo, da turma, da professora, da súmula da disciplina. Fazer teatro é coletivo? Sim, ainda acredito que sim. Contudo, foi na oportunidade do estágio de atuação que encontrei a possibilidade de praticar com estrutura, orientação e apoio tentativas de uma pesquisa pessoal mais elaborada. Arquitetei para mim mesmo uma situação limítrofe de desenvolvimento de estratégias de auto suficiência, mas também de sabotagem e conflito. Fui o agente criador e responsável pela instauração do meu estado e espaço de trabalho na maior parte do tempo, salvo os encontros guiados pela diretora de movimento ou as imersões com o co-diretor, tanto em São Paulo quanto em Porto Alegre.

Para tentar estabelecer um estado de presença e disponibilidade para criação, através do que acredito que sejam as condições mínimas necessárias para o corpo, entendo ser necessário observar e experienciar a si mesmo com paciência, atenção e tesão. Encontro sustento em Fernandes (2018):

[...]valorização da sabedoria e sintonia somáticas (NAGAMOTO, 1992) no processo de investigação. A mente não é apenas função intelectual e cognitiva, mas é vivência explorada, informada e apreendida pelas células, corporificada; mente compreendida como “estado de consciência” e “estado de sensação” das células e sistemas corporais. (HARTLEY, 1995) Inteligência abrangente, baseada numa sintonia sensível consigo e com o meio, em relações, conexões e integração.” (FERNANDES, 2014d *apud* FERNANDES, 2018, p.122)

Lancei mão de um repertório de procedimentos incorporados ao longo da minha trajetória e outros propostos pelas direções de cena e de movimento, assim como pela orientação docente, o que por si só se configurou como outras estratégias de sobrevivência diante do desconhecido: o reconhecimento da experiência, da intuição e do conhecimento próprio enquanto procedimentos legítimos e possíveis e a prática constante e intensiva de improvisação enquanto "espaço mental". Para BONFITTO (2002), entender a improvisação enquanto espaço mental é reconhecer a potencialidade em diferentes matrizes de gerar ações em um mesmo trabalho artístico. O pesquisador ainda cita a tradução em ações como processo válido e possível de transposição de outras formas de arte e/ou experiências pessoais, abstratas e complexas, assim como de conceitos ou temas. Em termos técnicos, sobre o corpo que cria e pesquisa, Bonfitto ainda pontua:

“[...] não só deverá ser apto a “traduzir” em ações as múltiplas referências que poderão ser utilizadas no processo criativo- capaz de constituir um sentido a partir da utilização - operando assim traduções intersemióticas - como também deverá ser capaz de constituir um sentido a partir da utilização e concatenação de materiais de diferentes naturezas.” BONFITTO (2002, p. 114)

A metodologia do processo criativo não se deu apenas de forma espontânea e intuitiva - diante da necessidade de descobertas e transformações relacionadas ao objeto ou objetos de investigação -, mas também com planejamento dinâmico e flexível, acompanhando a transmutação das necessidades reveladas a cada etapa do processo. Busquei, em processo, praticar e entender alguns valores e princípios organizadores da pesquisa que se alinhariam ao que entendo como condições ideais, saudáveis e éticas de trabalho. Posteriormente, encontrei pensamentos semelhantes na forma de algumas premissas da Abordagem Somático-Performativa¹ de Fernandes: (FERNANDES, 2014d *apud* FERNANDES, 2018, p.123) valorização da intuição; valorização do inconsciente, dos sonhos e dos estados alterados de consciência, bem como de todos os processos supostamente não acadêmico

¹ “Abordagem que propõe a “permeabilidade entre fronteiras, diluindo as diferenças entre preparo e realização, atividade prática e reflexão acadêmica, performer e espectador, produção e espetáculo, performance e registro, cena e escrita, movimento e palavras.” (FERNANDES, 2012b, p.71-72 *apud* FERNANDES, 2018, p.120):

2. EIXOS TEMÁTICOS

São três os pilares que sobre os (e através dos) quais a pesquisa de linguagem de Carcaça se sustenta. Estão dispostos a seguir em uma ordem puramente arbitrária para fins de possibilitar uma escrita mais fácil para mim. Os subcapítulos seguintes são uma tentativa de compartilhar brevemente algumas relações entre experiência, procedimentos, referências e reflexões. Alinho-me a Fernandes (2018), quando diz que “é a partir do binômio experiência/sentido (BONDÍA, 2002) que a obra de arte, o corpo e o movimento deixam de ser objetos de análise crítica e passam a ser sujeitos ativos e organizadores de todas as instâncias.” (FERNANDES, 2012b, p.71-72 *apud* FERNANDES, 2018, p.120).

É importante ressaltar que entendo os três tópicos como indissociáveis enquanto componentes da ecologia do trabalho. Suas temáticas se complementam e sugerem dinâmicas próprias e específicas, assim como uma sorte de imagens, procedimentos e estímulos intimamente conectados sob a minha perspectiva.

2.1 Masculinidades

“Na interpretação semiótico-política de De Lauretis, o gênero é um efeito de um sistema de significação que inclui modos de produção e decodificação de signos visuais e textuais politicamente regulados. O sujeito, simultaneamente o produtor e o intérprete desses signos, está constantemente em um processo corporal de significação, representação e autorrepresentação. [...] Para Butler, gênero é um sistema de regras, convenções, normas sociais e práticas institucionais que produz performatividade ao sujeito pretende descrever.” (PRECIADO, 2018. p 118-121)

Refiro-me ao processo de criação desse trabalho como uma “lição de autonomia”, parodiando a pintura Lição de Anatomia do Dr.Tulp (Rembrandt, 1632). A obra barroca ilustra um grupo de homens cercado a autópsia de um corpo humano. São todos aparentemente homens que observam e estudam a ferida aberta no corpo sobre a mesa. O professor tem em suas mãos um instrumento de corte penetrando o buraco. Na minha paródia pessoal, todos os homens são eu. Os alunos, o professor, a tesoura e o corpo sobre a mesa. Este último, ainda não decidi ou entendi se está morto, vivo ou em algum lugar entre. Pus a mim mesmo, minha imagem, memórias, sentimentos e sensações sobre a luz da sala de cirurgia que é a sala de ensaio e trabalhei sobre a minha imagem e seus desdobramentos. Autoimagem, então, se

configura como um elemento central tanto como tema quanto recurso, através do refinamento da sensibilidade e da autopercepção. Constato e assumo que, como Hervé Guibert (1955-1991)², citado por Preciado (2018, p.103), “[...]sou sempre ao mesmo tempo o cientista e o rato que ele destripa para estudar.”

Sendo o meu corpo e sua imagem, pontos de contradição no que diz respeito aos códigos de uma masculinidade cisheteronormativa, sou e existo em um limbo de identidade e dos códigos de gênero. Não sou “homem o suficiente” para ser homem (sob a severa codificação físico-corpórea cisheteronormativa), nem biológica ou anatomicamente mulher. A expressão de aspectos de feminilidades da minha imagem me situa em um limbo, em um curto-circuito da produção de identidade e subjetividade. Preciado (2018, p.79) propõem a ilustração da identidade ocidental como um tubo com dois orifícios: uma boca emissora de sinais públicos e um ânus impenetrável ao redor do qual gira a subjetividade masculina e heterossexual que adquire o status de corpo socialmente privilegiado. Já a subjetividade feminina - e heterossexual - circunda o extremo de um tubo- ânus e vagina- de orifícios públicos. A outra ponta do tubo é uma boca incapacitada de emitir sinais. Um orifício privatizado e silenciado.

“É por meio da imagem que desde a infância construímos nossa identidade narcisista (Lacan, 1977). A chamada “imagem corporal” é criada a partir de sucessivas introjeções de significações e fantasias familiares culturais e sociais a respeito do corpo. Essas introjeções psicofísicas decorrem da busca (insatisfatória) de completude entre o self e o outro, numa identidade fundada na (e fraudada) pela ausência e pelo desejo. Perpetuamos, assim, um ciclo de repetição de comportamentos que impõe uma forma e um ritmo a um corpo disciplinado” (FERNANDES, 2018, p.158)

Se reconheço minha imagem e identidade habitando esse limbo de categorias e imagens assimiláveis, a criança-cu é uma reação performativa à impossibilidade discursiva do corpo em questão. Uma tentativa de comunicação se valendo da brecha aberta pelo silêncio do público diante do espanto do grotesco e inesperado da figura para se fazer ouvida. É uma tentativa também de performar uma ação de empoderamento do corpo, sob a luz do Manifesto Constrassexual (PRECIADO, 2004),

² Hervé Guibert é um escritor e jornalista francês, autor de contos e romances, alguns dos quais fazem parte do movimento literário denominado autofiction. Amante da fotografia, também é reconhecido pelos seus textos sobre essa arte.

<https://www.google.com/search?channel=trow5&client=firefox-b-d&q=Herv%C3%A9+Guibert> acesso em 22/11/2021.

enquanto um sistema integrado e fluido no qual as forças não operam em hierarquias racionalizantes como heranças de um pensamento colonial, elitista e higienista. A contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros (2004, p. 21). Reescrever a história do corpo e das sexualidades exorcizando os mitos fundacionistas que propõem destinos anatômicos como verdades ontológicas e infiltram ideias falsas de naturalidade - o que por si só já é um conceito complexo e questionável, plenamente passível de atribuições ideológicas, políticas e tendenciosas - para embasar modos de controle sobre os corpos. Ainda que não tenha aplicado de fato a noção de contrassexualidade durante o processo de criação de *Carça*, identifico similaridades entre minha obra e a de *Preciado*. A contrassexualidade é um exercício de reimaginar as relações a partir de um conjunto de práticas criativas. É um exercício de imaginação política, não como oposição à cisheterossexualidade compulsória recitada o tempo todo como uma grande oração coletiva, mas apontando novos nortes para o mapa de uma nova História.

“os homens que eu não sou existem em mim em lugares de dor” (OVADIA, 2018)

“Aparentemente muitos homens não estão limpando a bunda”, traduzido para o português, é o título de um artigo publicado no site *Buzzfeed* por Julie Gerstein (2017). A matéria apresenta um compilado de relatos feitos por mulheres heterossexuais estadunidenses e publicados em um grupo de uma rede social. O ponto em comum a todas as histórias e que caracterizava o fenômeno era o fato de que seus companheiros não higienizam adequadamente a bunda, deixando manchas ou rastros de fezes nas toalhas e lençóis. De alguma forma, essa situação me causou imensos horror e fascinação. Um exemplo tão concreto e sórdido de um corpo domesticado e privado de experimentar a si mesmo em prol de convenções arbitrárias de comportamento ao ponto de renegar hábitos básicos de higiene mesmo tendo acesso a todas condições de saneamento básico e de informação.

Falo também da sujeira sobre a qual falavam aquelas mulheres. Eu sou a sujeira. Em outro formato, vista por outra perspectiva. A cena inicial de *Carça* é um momento de manipulação de um tapete, tornando-se objeto-personagem. Estou completamente coberto por ele. Invisível. Como a sujeira debaixo do tapete, que é

algo que se acumula, que se esconde. O mofo que toma paredes inteiras começa em algum lugar em algum momento. O tumor cultural no corpo da sociedade que é o patriarcado teve um início. A produção e manutenção de ideais compulsórios e determinantes de masculinidade acontece a todo o instante disfarçado de ontologia. Seus rastros são invisibilizados por mitos de criação e sustentados por instituições de poder. A sujeira do Homem é a sua sombra. A sombra do Homem é tudo que desafia e abala seu *status quo* de “natural”. A sujeira é a dissidência de sexo, de gênero e de raça. A periferia e a marginalização em massa de identidades discordantes da norma. Sobre a sujeira como condição socialmente atribuída a imagem do “estranho” pela manutenção do status quo da “normalidade”, Bauman (1998) a refere como algo que desafia o propósito e esforços de organização. E sobre a dinâmica de violência estruturada como norma social de se relacionar com a dissidência, o autor afirma que as pessoas, em seus frenéticos esforços de separar, confinar, exilar ou destruir os estranhos, associam suas atitudes aos animais nocivos e às bactérias.

Pensando todo e qualquer espaço como potencial espaço de poder, atravessado pela ação de forças onipresentes, constitutivas e mediadoras das nossas subjetividades e cultura, uma presença que fere o espaço, talvez, atente contra o poder. Como possibilitar espaço para que essa ferida possa atuar como necessidade (Barba (2010), como um motor de pesquisa? E aqui vou, então, começar a falar das minhas feridas. E das feridas que estão na imagem que paira ao meu redor, regulada por códigos que não me contemplam.

2.2 Monstruosidade

“Monstros são formas de medo. Podem ser magros e gordos, altos e baixos, brancos e pretos. Tem monstro que a gente inventa, outros que a tradição sustenta”, coloca Canton (2007) no texto de abertura do livro intitulado Monstruário, primeira e principal referência de estrutura dramática de Carça. O encontro com a obra de Canton se deu de forma inesperada, porém, não acredito em acaso ou simples aleatoriedade. Há algo de coerência no mistério, de pura ordem na magia do caos. O pequeno livro laranja está hoje em minhas mãos porque o roubei da biblioteca infantil

da escola onde por 13 anos, toda minha vida escolar. No último ano do ensino médio, visitei a biblioteca infantil para lembrar e me despedir dos espaços onde encontrei um pouco de refúgio e afeto. O ambiente escolar é, como explicita Mombaça (2015), “espaço de reiterações normativas violentas e, por extensão, de silenciamento da diferença”. Mombaça traz ainda Berenice Bento (2011) para aprofundar essa abordagem, no contexto brasileiro sobre a escola operar como instituição de poder “incapaz de lidar com a diferença e a pluralidade” (BENTO, 2011):

“Tomando a dissidência de gênero como marcador de diferença, Berenice Bento (2011), em seu texto “Na escola se aprende que a diferença faz a diferença”, cunha o termo “heteroterrorismo” para referir-se ao modo como o regime político da heterossexualidade, ao produzir no máximo dois gêneros inteligíveis, lança continuamente os corpos fora desse cálculo num mundo de exclusões e violência, do qual a escola é um dos principais espaços de reprodução.” (MOMBAÇA, 2015.)

A biblioteca era o espaço seguro onde eu me escondia quando a aversão ao ambiente hostil do período de educação física dos meninos era maior que o medo da represália da coordenação. Na biblioteca, conheci o primeiro homem gay que marcou minha vida. Obviamente, nada nunca foi explicitamente dito sobre sua sexualidade, mas é importante ressaltar o impacto do encontro e seus desdobramentos sensíveis em minha subjetividade. Auxiliar responsável pela gestão do espaço e facilitador de diversas atividades de leitura, palestras e outros engajamentos lúdicos, Antônio Schimeneck me proporcionou um processo de identificação e referência que, posteriormente, já adulto, pude entender como tais e sua relevância em minha trajetória. Voltar à biblioteca e roubar para mim um tesouro daquele lugar preciso foi um ato de reparação histórica. Identificar e celebrar acontecimentos e memórias assim é uma estratégia de sobrevivência. Ressaltar a importância da valorização da “diversidade” e do acolhimento em paisagens de hostilidade. Lembrar para multiplicar os tesouros. Agradecer e celebrar a própria matéria imaterial da vida para construir futuros possíveis. Quando, enfim, inicio a etapa de estágio na graduação, reencontro Monstruário dentro de minha própria casa como quem descobre um tesouro no fundo de sua própria caverna. Uma arqueologia sutil da própria história. Sob esse mesmo aspecto, entendo a fantasia como ferramenta e estratégia de sobrevivência diante de uma realidade impregnada de pulsão de morte. Fantasia enquanto direito fundamental a todos os corpos e como possibilidade de existência para além da própria forma e

imagem. É através do consumo intenso de animes, tipo de animação japonesa, que forjo um imaginário mítico-mágico mas também “realista” que acolhe corpos distintos em formas, identidades de gênero, orientação sexual, etc. A pluralidade dos aspectos se torna, na vida real, marcadora de diferença e critério para violência e exclusão como aponta Preciado:

“Nesse sistema de reconhecimento, qualquer divergência corporal da norma (como tamanho e forma dos órgãos sexuais, pilosidade facial e forma e tamanho dos seios) é considerado uma monstruosidade, uma violação das leis da natureza ou uma perversão, uma violação das leis morais.” (PRECIADO, 2018, p. 82)

A fantasia e a magia são ferramentas de construção de narrativa. Construir narrativas é lidar com poder. Construir narrativas é política e guerra.

Desenvolver um monstruário próprio era o objetivo principal em termos de procedimentos de criação. Para tal, busquei me apropriar da obra de Canton nos aspectos estruturais das criaturas, as quais são materializações fantásticas de sentimentos, sensações, hábitos e práticas culturais. Percebo semelhanças entre referências como a criação de Canton, a descrição de improvisação enquanto espaço mental de Bonfitto (2002) e a obra do artista visual catarinense Susano Correia (1989). A esse conjunto de semelhanças, que busquei aplicar como estratégia de criação, dei o nome de “tradução”, como também se refere Bonfitto. A pesquisa de linguagem se deu então na tentativa de aplicar o procedimento de criação à medida que, simultaneamente, o criava, em relação com as noções de masculinidades e precariedade.

Monstruosidade é a forma, a estética e a ética através das quais tentei falar sobre masculinidades, não reduzindo-a apenas à função de identidade visual ou linguagem, mas também considerando sua íntima relação para com os outros dois pilares da pesquisa. O fio condutor da narrativa em Carcaça é estruturado em uma noção genérica das etapas do desenvolvimento e da vida social de um indivíduo: nascimento, individuação, socialização, morte, etc.

2.3 Precariedade

A precariedade é o terreno de onde estou tentando falar. Neste trabalho, ela se apresenta com diversas faces: na estrutura das salas, na instituição universitária e sua dinâmica interna, nos recursos (financeiros, materiais e técnicos). A precariedade também é o solo no qual fundamentalmente são cultivadas as identidades, onde acontece a linguagem e é uma das forças que inevitavelmente atravessam a minha identidade.

O objetivo principal deste trabalho é, portanto, refletir sobre o processo de criação de Carça e as manifestações da precariedade que o atravessaram. Guiado pela obra de Judith Butler (2013), entendo precariedade enquanto a reincidência sistemática de violências induzidas a grupos vulneráveis de forma direta ou por ausência de políticas protetivas. Além da condição precária fundamental sobre a qual estamos todos, fracassadamente, tentando decifrar a existência, a precariedade se manifesta como uma força produzida, induzida e reproduzida por instituições governamentais, socioeconômicas e culturais no Brasil. Esta força implica em um aumento da sensação de ser dispensável ou de ser descartado que não é distribuída por igual na sociedade (Berlant, 2011 *apud* BUTLER, 2013). Percebo a distribuição desigual dessa sensação como instrumento de manutenção da estrutura de uma sociedade elitista, machista e excludente, guiada por severas normas de como ser e estar no mundo. São políticas de morte e de controle. Um processo de seleção artificial dos corpos que podem sobreviver e se deslocar em direção ao futuro.

Assim como quando criança fui privada da liberdade de me expressar com integridade e segurança em detrimento dos regimes de normalidade, tenho, no tempo presente, saqueadas minhas perspectivas de futuro, tanto profissional quanto pessoal. Não há espaço para a minha e outras tantas imagens no retrato deste país. E é nas rachaduras da tinta seca desse retrato antiquado que sobrevivemos.

Encarei o estágio de atuação junto ao Departamento de Arte Dramática como um exercício imersivo de autodescoberta e como uma tentativa de saciar o maior número de desejos artísticos e de pesquisa possíveis para mim. Assumi como estratégia considerar o desejo individual como força estimulante e ética de afirmação de vida. Prezar pela própria intuição criadora pode ser um modo de resistência e rebeldia aos impulsos de ceder às formas genéricas e massificadoras de produção de arte e de consumo do ritmo neoliberal do mercado de arte.

A meu ver, a precariedade enquanto força condicionante e organizadora se manifesta em múltiplas camadas do processo de criação, cada qual com suas especificidades. Desde a lacuna no currículo da graduação em atuação pela ausência (ou insuficiente) de preparo de produção à infraestrutura, vide salas do Departamento de Arte Dramática em condições insalubres e inseguras para a prática física e pouca oferta de espaços disponíveis. É diante desse cenário de escassez e desmonte político (de âmbito federal a municipal) da Educação e da Cultura que forjar alianças se torna a mais preciosa estratégia de sobrevivência. O ninho onde nasceu Carcaça em suas três apresentações de estreia durante a Mostra DAD 2019 se chama "Lugar", que era o atelier do artista visual, performer e professor do DAD, Chico Machado. A existência e política de operação do Lugar compunham um cenário e via de sobrevivência e resistência da cena independente de arte em Porto Alegre. Além do meu trabalho, diversas outras ações e pesquisas foram acolhidas por aquele espaço. Lá, o encontro se consagrava mais uma vez como política de criação e subversão. A ideia e a prática de uma rede de apoio entre artistas é uma via de redistribuição de recursos e ação direta de sobrevivência coletiva em um cenário de acelerada precarização e desmonte das políticas públicas da cultura nos âmbitos municipal, estadual e nacional. A ação conjunta de forças macropolíticas em prol de um projeto de extinção dos centros culturais e acesso e incentivo público à produção artística se opõe a ações micropolíticas de sobrevivência. O Lugar foi uma dessas ações. Além de uma cópia das chaves em minhas mãos, Chico me cedeu horários semanais fixos para ensaios, orientação no processo de criação e isenção de quaisquer taxas de locação ou limpeza. A confiança, acolhimento e incentivo são recursos imateriais tão importantes quanto o próprio espaço e a assessoria técnica. São linhas de força que propulsionam o processo de criação nos vetores do "sim", do possível. São práticas e ética de afirmação de vida. Apesar do eixo temático e o processo de criação em si serem imbuídos em sentimentos densos como violência, raiva, morte e solidão, é sobre vida, desejo e sobrevivência que estou a refletir sobre.

3. ANÁLISE DE CENA

Neste capítulo, dedico-me a analisar três das sete cenas de Carça descrevendo aspectos do processo de criação e do modo como se materializaram no espetáculo, de modo a identificar os atravessamentos dos eixos temáticos mencionados. Escolhi cenas que explicitam de forma mais complexa e, talvez, precisa, os pilares de pesquisa temática, de modo a estabelecer relações com seus procedimentos criativos, com as escolhas dramáticas e com as referências diretas e indiretas.

É importante entender que, apesar da estrutura dramática de Carça ser em formato de catálogo, há um fio narrativo que orienta a ordem das cenas como força organizadora sutil e quase abstrata. A evocação de etapas da vida social normativa de um corpo como nascimento, individualização, afirmação de identidade e puberdade, socialização. O princípio e o fim acionam um fractal de memória celular de todos nós: a formação do embrião humano. Este é classificado como deuterostômio por ter como primeira abertura embrionária o blástoro, que dará origem ao ânus. O tubo que somos ao começar a existir inicia-se pelo ânus e se completa com o que virá a ser a boca. Começamos nossa existência fundamentalmente a partir do cu. A vida em sociedade (ocidental e colonizada) é um longo processo de silenciamento e privatização das vontades do cu. O processo de socialização culmina na permissão ou não da emissão pública de sinais, de acesso e produção de linguagem e conhecimento. Ao direito de voz, no sentido simbólico-político da mobilização e reverberação de matéria no espaço. O tubo termina na boca. No discurso, na capacidade e privilégio da opinião. O homem (cisheterossexual) tem um destino, considerando gênero “como uma prática discursiva, corporal e performativa por meio da qual o sujeito adquire inteligibilidade social e reconhecimento político” (PRECIADO, 2018). Os outros corpos, outros. Começamos pelo início:

3.1 A criança-cu

“A questão central da vida é fazer as vontades do cu.” (OLIVEIRA, 2018)

A origem do mundo de Coubert (1866) é uma vulva. A origem da guerra de Orland (1989) é um pênis. A origem do homem para mim é um cu.

A cena em questão é uma resposta a um desejo antigo de falar sobre o meu cu. Tenho o diagnóstico de retocolite ulcerativa - uma doença inflamatória intestinal autoimune - desde os dezoito anos de idade. Em termos práticos, é uma inflamação crônica sem causa específica ou rastreável que atinge a mucosa retal. Quando em crise, além de indisposição, náusea e inchaço, os sintomas mais dramáticos são a presença de muco e sangue na evacuação. No começo da minha vida sexual ativa, em plena adolescência, recém saído do armário e com muito tesão pela vida e pelo sexo, fui obrigado a cultivar uma relação muito específica de autoconhecimento, cuidado e reflexão para com o meu corpo. Obviamente, foi somente ao longo de anos - com acompanhamento psicoterapêutico e médico especialista - que consegui redimensionar a relação com a doença para um lugar menos violento e mais responsável de acordo com o meu próprio sistema de crenças e valores. Acredito que é somente com o tempo e com a experiência vivida que se pode complexificar a doença também enquanto metáfora e espaço de aprendizagem. O ofício de artista se configura nessa relação enquanto ferramenta de elaboração e reação a questões pessoais (e externas), acentuando o potencial terapêutico-pedagógico de um processo criativo em artes do corpo. A ideia de cura que busco evocar se alinha aos pensamentos de Danilo Patzdorf (2021) que propõe cura como exercício e criação, não como método nem repetição. Fernandes, também sobre a relação de processo artístico e possibilidade de cura:

“No contexto terapêutico, somos sempre um paciente em busca de cura, enquanto que no artístico, somos impulsos criativos em processo, o que pode implicar na cura, mas sob outra perspectiva.” (FERNANDES, 2018, p.57)

O cu é o princípio e o fim. O limite máximo entre o que permanece e o que se vai, entre o que entra e o que sai. Em um corpo de sistema testicular, a porta de acesso à próstata e, portanto, ao toque com objetivos de prazer, pondo em xeque a concepção cisheteronormativa da prática sexual falocentrada. Como aponta PRECIADO (2018), o cu produz um curto-circuito na divisão dos sexos, visto que não é nem feminino nem masculino. Segundo o autor, o cu seria o centro da passividade primordial e abjeto por excelência, posicionado perto do detrito e da merda, serve

como buraco negro universal pelo qual avançam os gêneros, os sexos, as identidades e o capital.

Utilizei esse estudo pessoal sobre minha identidade, práticas e condições, atravessadas pelas forças externas, estruturais e condicionantes como matéria de trabalho e investigação em cena. Falo de um lugar somático, isto é, um corpo vivido de dentro, baseado em FERNANDES (2018). Lancei mão de noções de educação somática - que “engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios cognitivo, sensorial, motor, afetivo e espiritual com ênfases diferentes” (FORTIN, 1999 *apud* FERNANDES, 2018, p.53) - para navegar pela pesquisa mantendo o corpo - especificamente, o meu, mas também uma tentativa universal de ideia de corpo humano - como centro e objetivo da investigação.

A estrutura dessa cena foi desenvolvida no primeiro dia de trabalho em sala de ensaio, orientado pela atriz e bonequeira, Rita Spier³, que assina a direção de movimento de Carça. A direção de Rita se deu ao meu convite em função de nossa relação de amizade e afeto, mas também por sua vasta experiência com teatro de formas animadas e sua experiência como assistente de direção de João Pedro Madureira⁴, co-diretor de Carça. Ativar minha rede de afetos para compor a equipe técnica do trabalho é um fenômeno comum no contexto local. Entendo-o também como estratégia de viabilizar desejos diante da impossibilidade de remunerar as pessoas envolvidas pelo seu serviço e conhecimentos específicos, sendo, então, a colaboração uma manifestação de desejo mútuo de realização pessoal e valorização do trabalho e afeto do e pelo outro.

A bunda é a máscara. O sul do corpo (COLIN, 2019) é a orientação da lógica regente desse corpo subversivo. A horizontalidade ao invés da verticalidade. A base no lugar do topo. O orifício subjugado, privatizado (PRECIADO, 2018) e privado de inocência e autonomia no lugar da emissão pública desenfreada de sinais, supremacia da oratória racionalizada, da língua domesticada e normativa, de uma boca carnívora cheia de dentes. Muitos dentes.

Utilizo alguns princípios do trabalho de máscara, como a triangulação, por exemplo, para estabelecer uma comunicação direta com o público, sustentar a

³ Atriz, bonequeira, figurinista, cenógrafa, produtora cultural e graduanda em Teatro Licenciatura pela UFRGS. Assina direção de movimento e figurino de Carça

⁴ Encenador, ator, diretor de movimento e preparador de atores, formado em atuação pelo Teatro-escola de Porto Alegre em 2005, e em cinema pela PUCRS em 2013. Diretor de Carça

emissão de sinais e expressividade e as localizar estritamente na bunda, tornada máscara. A construção do repertório físico do corpo que porta essa máscara se baseou na movimentação dos quadris, mobilidade lombar e contração e relaxamento da musculatura de glúteos e esfíncter anal. Fez-se necessário treinamento de adequação do corpo ao deslocamento em quatro apoios, assim como investigar princípios de dublagem, o *lipsync*. Resumidamente, conferir à parte inferior do corpo mobilidade e expressividade tal qual é dotada a parte superior.

FIGURA 1



Foto de Bruno Barreto, 2019.

FIGURA 2

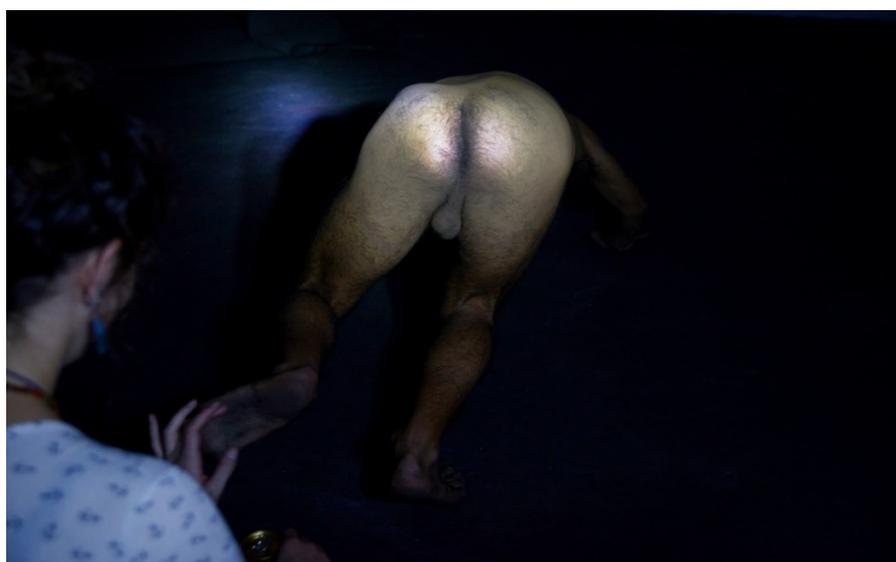


Foto de Bruno Barreto, 2019

Balardim (2004) aponta “a interpretação e a manipulação como ações persuasivas sobre o espectador, capazes de romper com as convenções e defesas de uma realidade” onde o cu é subjugado e reduzido a um baixo escalão da hierarquia do corpo colonizado e domesticado. Em múltiplos níveis de significância, de procedimento técnico a figuras de linguagem e embasamento conceitual, a “Criança-cu” sintetiza o desejo maior da pesquisa de linguagem e posicionamento político e ética de afirmação de vida de Carcaça e meu: escutar o corpo e perseguir radicalmente uma nova ideia de liberdade ainda não assimilada pela “vontade de conservação das formas e à pressão que esta exerce contra a vontade de potência da vida em seu impulso de produção de diferença” (ROLNIK, 2019, p.89). Balardim ressalta as responsabilidades e permissões das partes- manipulador, objeto e público- no que tange a situação de especiação do teatro de animação:

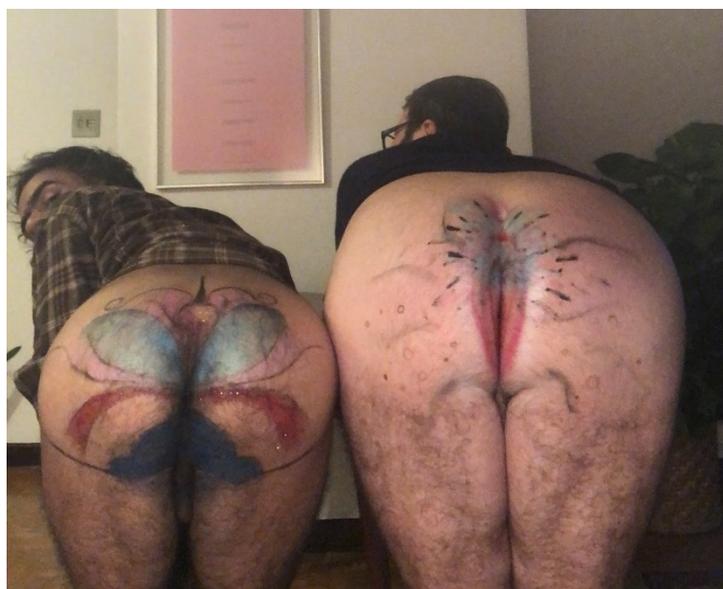
“A ação do objeto manipulado, mais do que verossímil, deve conter a imaginação do público em si, deve ser capaz de manifestar visualmente o desejo secreto de subverter a realidade que cada espectador tem. [...]Dando-lhe importância, é permitido ao objeto extravasar o seu ficcional, seu potencial de reverberar imagens na mente de quem o observa. Dando-lhe importância, libertamos um deus, deixando um novo mundo criar-se no campo mítico partilhado com a coletividade assistente. O convencimento é a aceitação desse elemento mágico. É o rompimento das defesas da realidade convencional. Aceitar a persuasão do teatro de animação é abdicar por alguns instantes da vida fora do espaço cênico. É sentir-se integrante de um outro mundo revivido pelo inanimado que se forja vivo em tempo real.” (BALARDIM, 2004, p.83)

Aos ecos do *Homo Ludens* (1938), de Johan Huizinga, esta cena é orientada pelo desejo de restituir ao ânus e toda à região pélvica o seu direito à inocência, ao lúdico e à natureza isenta das construções sociais mediadas por tecnologias de poder e de controle. Inspirado no autor, assumimos o jogo, a brincadeira e o prazer como ferramentas para a construção de uma nova pedagogia sexual. Esta, em movimento reativo à pedagogia sexual em vigor calcada em uma perspectiva moralista, violenta e permeada por um repertório machista e cisheterocentrado postulado pela indústria pornográfica. Esta última é a principal mediadora da “descoberta” sexual das pessoas de sexo masculino da minha geração. Quaisquer práticas de passividade no ato sexual anal entre homens ou pessoas com pênis são codificadas como aspectos de feminilidades - e vice-versa - e, portanto, menosprezadas. Segundo Linda Williams (1989), pornografia é uma técnica de produção de um saber sobre o sujeito,

postulando uma verdade sexual sobre o mesmo. Williams também se refere à pornografia como um regime de tecnologias do visível e se refere a sua capacidade visual de produzir desejo, prazer, culpa, raiva, nojo associando a imagens e comportamentos. É do meu interesse contribuir para a construção de um imaginário de um mundo que não submete nem inscreve compulsoriamente os corpos em um sistema de códigos cisheteronormativos e em sua cultura de violência e dominação.

Práticas de resgate do potencial lúdico do ânus foram importantes para a elaboração da cena, tais como uma sessão de pintura de “rosto” com tinta guache nas nádegas, por exemplo, como em festas infantis, entre eu e o co-diretor (figura 3).

FIGURA 3



Printscreen de João Gabriel Ovidia e João Pedro Madureira, 2019.

Recuperar e devolver ao corpo tudo o que a biologia, a moral e o capitalismo roubaram. Não é sobre estabelecer oposição à demonização compulsória do ânus, da prática sexual anal e da energia sexual como vital e potência criadora, mas propor outros usos para o corpo. Relações de oposição são produtivas pois reforçam a existência dos elementos relacionados e estabelecem a manutenção de relações binárias, sem proporcionar outras perspectivas e direções.

“A mentalidade heterossexual (*straight mind*) [...] para retomar a expressão que Monique Wittig elaborou nos anos 1980 para designar a heterossexualidade não como uma prática sexual mas como um regime político, assegura a relação estrutural entre a produção da identidade sexual e a produção de certas partes do corpo (em detrimento de outras) como órgão reprodutivos. Uma importante tarefa

desse trabalho disciplinador consiste em extrair o ânus dos circuitos de produção e prazer. Nas palavras de Deleuze e Guattari, o ânus foi o primeiro órgão privatizado, colocado para fora do campo social. O ânus serviu como modelo de toda privatização posterior [...]” (PRECIADO, 2018, p 78)

3. 2 Serpente Bicha do Mal

“O campo de batalha onde dançamos essa guerra é o corpo. E se trata - não tenham dúvida - de uma guerra contra o corpo - na medida em que o corpo (todo corpo) é sempre já corpo-colônia” (MOMBAÇA, 2017).

O Lugar⁵ já está contaminado por odores, umidade que emanam do corpo. O corpo se faz presente e contamina todos os sentidos. A Serpente Bicha do Mal é a própria manifestação da sombra, no sentido psicanalítico do termo, catalogada no monstrosário de Carcaça. Sua imagem é forjada no corpo por uma conjugação de partituras corporal e vocal que buscam emular um fenômeno de possessão. Todos os princípios coreográficos que orientam a construção do material físico da cena são acentuados em deboche, malícia e na tentativa de seduzir, hipnotizar e causar desconforto. Sua presença é estridente, é uma ferida no espaço. O fracasso corporificado do projeto de homogeneização dos corpos destinados a um ideal único de masculinidade em função de seus órgãos sexuais.

Cronologicamente, a última cena a ser elaborada. O processo de escrita do texto aconteceu em meio a improvisos após, primeiramente, encontrar uma resposta imagética corpórea para a ideia de uma serpente: o tapete enrolado ao redor da cintura, feito saia e/ou cauda. Encontrando uma solução imagética e evocando uma paisagem gestual calcada em estereótipo, a improvisação do texto aconteceu de forma fluida, dando vazão ao imaginário já endereçado pela composição física. Entendo que a existência desse monstro e dessa cena vão ao encontro de saciar uma necessidade pessoal de verbalizar. A ação física de verbalizar, de tornar presente enquanto matéria o próprio discurso. Praticar a voz (e todo o engajamento físico envolvido) enquanto ferramenta e arma de criação de narrativa, de reação e de

⁵ Galeria e espaço de arte gerido pelo artista Chico Machado. Existiu no subsolo do número 745 da avenida Independência, no centro de Porto Alegre, RS. Abrigou eventos independentes e também relacionados ao Instituto de Artes (IA-UFRGS), especialmente do Departamento de Arte Dramática. Encerrou suas atividades nesse endereço em 2020, em meio à pandemia do coronavírus.

compartilhamento e redistribuição de sensações. Falar revela-se uma ação disruptiva se pensada em termos de inteligibilidade social e reconhecimento político como entendo em Preciado, relacionando a performatividade da linguagem, citando Derrida, Austin e Butler:

“Para o subalterno, falar não é simplesmente resistir à violência do performativo hegemônico. É sobretudo imaginar teatros dissidentes, nos quais seja possível outra força performativa[...]. Desidentificar-se para reconstruir uma subjetividade ferida pelo performativo dominante” (PRECIADO, 2020)

. A escrita de grande parte dos textos autorais de Carça se dá através da ação verbal em situação de improvisação. Diversas citações diretas ou alusões a outros artistas estão presentes no texto da Serpente compondo, no meu entendimento, um caráter polifônico do arquétipo evocado. Uma legião de bichas, monstros, sombras e sujas que ecoam em ressonância através de mim.

Esta é a única cena que olho e falo diretamente com o público. A comunicação direta é um objetivo claro. Conceitual, técnica e tematicamente, a cena busca mobilizar a ideia de redistribuição da violência (MOMBAÇA, 2017) enquanto uma proposta de reorganização política da sensação e da concretude da violência estrutural endereçada injusta e desproporcionalmente aos corpos dissidentes (de sexo, gênero, raça). A monstra propõe um pacto para o público. Um acordo edificado pelo testemunho de todos presentes que flerta com os limiares entre ficção e realidade da cena. O flerte põe em questão, conceitualmente, a própria condição de “figura” ou “personagem” que executo. “Eu acho que eu nem existo de verdade”, questiona a monstra, discorrendo sobre impossibilidade de inteligibilidade social e reconhecimento político (PRECIADO, 2018). O ruído nas convenções entre ficção, personagem, performer, confere ao acontecimento uma intensificação do caráter de encontro que a performance fundamentalmente possibilita. Pessoas reunidas em um espaço comungando de uma experiência viva e efêmera.

A noção de clichê é um dos motes de construção do monstro que protagoniza a cena em questão. Serpente Bicha do Mal é o nome. A última cena criada, nasceu de uma necessidade minha de aproximar minha vivência e discurso para elaborar uma situação de *lugar de fala*. A imagem da Serpente é embasada pelo fascínio por figuras mítico-mágicas, poderosas e afeminadas que habitam minhas memórias de infância e adolescência. Consagradas como ícones da cultura *pop* LGBTIA+, principalmente, de pessoas nascidas na década de 90, personagens como Carmen San Diego (Em

que lugar da Terra está Carmen Sandiego? (99-2003 SBT))* , “Ele”, da animação infantil As Meninas Superpoderosas (*The Powerpuff Girls*, 1998), são o ponto de partida e o alvo do tom dramático da personagem. *ELE* (figura 4) é uma representação *cartoonizada* do Diabo. É o grande vilão da trama. Sua personalidade é cruel, histérica e afeminada. Sua voz, aguda, veste salto alto - em formato de pés de lagosta e maquiagem. Imagine traços de sua personalidade e/ou biotipo, exacerbados e associados repetidas vezes a imagens diabólicas, maléficas e desumanas em grandes veículos midiáticos internacionais.

FIGURA 4- ELE



Disponível em <https://www.cbr.com/powerpuff-girls-him-beatles-cartoon-yellow-submarine-subversive-villain/>

Essa é a realidade da representação dos corpos dissidentes de sexo e gênero através da história. A imagem padronizada, reducionista e reproduzida que paira frente aos nossos corpos. Um ruído estético e sócio-político que chega nos espaços antes de nós. Uma imagem na ponta da língua que rouba a voz de quem vive o corpo o qual a imagem precariamente ousa tentar representar.

O estereótipo se manifesta tanto na imagem da monstra quanto no texto, que apresenta construção metalinguística ao discorrer sobre a própria construção das habilidades de comunicação e de linguagem. A precariedade da própria linguagem também é uma meta tema da cena. Diante da impossibilidade de existência do corpo dissidente diante de imaginário, vocabulário e língua flexíveis e dinâmicos, a figura da monstra se materializa em um limbo do “não ser” como sustenta Mombaça:

“A monstra que atravessa isso aqui não é um além, mas sim uma presença, uma materialidade, uma rebelião antissocial que se instala aquém da sujeição social e por isso a complica de baixo para cima, e nunca da maneira inversa. Não é sobre aprender a ser mais que sujeito, não é sobre se abrir ao movimento do mundo, transcender barreiras e permitir-se ser múltiplo,

diverso, "multicultural e sem rótulos" - esses são, aliás, rótulos altamente valorizados no quadro das "subjetividades flexíveis" do "capitalismo antropofágico contemporâneo. E isto sim, sobre não completar os processos de sujeição, sobre um não saber fundamental que desarticula o sujeito antes mesmo que ele se apresente." MOMBAÇA (2015)

É também, então, um recurso técnico de reciclagem dos dispositivos de produção de opressão como propõe Fernandes:

"[...]trata-se de redefinir-se a si mesmo pela dissolução no meio e através da linguagem verbal e/ou gestual, num jogo de espelhos transformador, em vez de alienante. Ou seja, usarmos justamente os mesmos métodos de controle e deformação do corpo- a linguagem simbólica e o jogo reflexivo- para reverter o processo de dominação e devolver o poder ao corpo- entidade então autônoma que configura sua integração dinâmica com/no meio. (FERNANDES, 2018, p.159)

Uma das tecnologias de controle e vigilância dos corpos desenvolvidas pelo pensamento cisheteronormativo foi o Código Hays, implementado em 1934 nos Estados Unidos. Tal ferramenta de controle e produção de subjetividade tinha como uma de suas principais preocupações uma pedagogia de raça, gênero e sexualidade, proibindo, nos filmes, qualquer representação e/ou apologia da miscigenação. O código, que internalizava a segregação racial e os princípios cristãos nos Estados Unidos na forma cinematográfica, definiu as convenções do cinema hollywoodiano (HIRANO, 2015) e incidiu diretamente na produção de imaginário em território e telas brasileiras. Essa tecnologia cultural é uma atualização da mesma produção de conhecimento e subjetividade restrita a poucos homens brancos heterossexuais que assombra a História desde o começo dos processos coloniais. A produção incessante de mitos fundacionistas do ser humano e do corpo e de patologias que associam os males do mundo à imagem da mulher, às feminilidades em todas suas manifestações e a quaisquer corpos dissidentes de sexo e/ou gênero.

Armada com uma lâmpada tubular de led (figura 7) durante toda a cena, a monstra instaura uma referência direta à Revolta da Lâmpada (figuras 5 e 6), coletivo artista de São Paulo (SP). Em 14 de novembro de 2010, dois homens gays são fisicamente agredidos em uma avenida pública por um grupo de homens portando lâmpadas fluorescentes.

FIGURA 5- REVOLTA DA LÂMPADA, SP, 2014.



Foto de Takamaya, São Paulo, 2014.

FIGURA 6- REVOLTA DA LÂMPADA, SP, 2014.



Foto de Takamaya, São Paulo, 2014

FIGURA 7- SERPENTE BICHA DO MAL



Foto de Bruno Barreto, 2019.

Tal fato marca o imaginário e a história LGBT brasileira como mais uma cicatriz no corpo da nossa subjetividade. Além de elemento autogestionável de iluminação, a lâmpada se configura como signo e aprofunda a complexidade simbólica da cena. Como dispositivo coreográfico, também limita o deslocamento e produz iluminação dinâmica à medida que condiciona e é condicionada pela partitura física.

“Figuras antagônicas da História, como a do colonizador e a do colonizado, constituem simbioticamente nossos corpos. Nosso imaginário e nossa História são feitos da mesma matéria. Como ignorar que a língua em que a abominamos a colonização é a língua portuguesa? Como lidar com o impasse de emocionar-se com um sarcófago em um museu e revoltar-se contra o saqueio de culturas? Somos nós mesmos museus vivos, corpos saturados de História através dos quais não há possibilidade de elegermos só o que nos interessa de forma acrítica: a cultura europeia não existe apesar da colonização, do capitalismo, do racismo e da misoginia, mas está fundada sobre esses alicerces.” (DALGALARRONDO, 2020)

3.3 O Homem à sua frente

“Como ninguém quer ser fraco, submete-se ao julgo imposto e sustenta essa estrutura insustentável.” (OLIVEIRA, 2028, p.53)

“Homem à sua frente” é uma cena que compõe uma sequência de cenas protagonizadas pelo monstro denominado Homem Homem. Desde a cena anterior até as duas seguintes, sendo a segunda dessas, a cena final. Esse conjunto de cenas compreende a segunda metade da dramaturgia de Carcaça. A sequência apresenta uma breve jornada do corpo tornado Homem, através de um processo obscuro de adequação e/ou mutilação da imagem. O processo se dá na ação truculenta de vestir peças de figurino, preenchê-lo com volumes de espuma de diversos tamanhos e formas. A ação tem um alto grau de dificuldade de execução: estou vestindo uma máscara retangular de napa branca cuja visibilidade é enormemente reduzida: apenas dois pequenos buracos que não estão exatamente sobre os meus olhos. O atrito entre os materiais e a pele suada é outro fato dificultador da ação. A tensão e a dificuldade da execução da ação, contudo, conferem um caráter de presença viva- à medida de que não há partitura ou coreografia que domestique por completo a materialidade dos fluidos e da temperatura- e violência no processo de vestir a nova carcaça. Tais características do processo evocado são fundamentais como recurso técnico da cena para que se possibilite a leitura de hostilidade e violência às quais o corpo se submete e é submetido tal qual um rito de passagem. Eliane Monteiro, diretora do Teatro da Vertigem (SP), compartilhou em uma experiência de residência artística que participei a pergunta que mobilizava, na época, sua investigação artística: “onde eu me amputo para caber?” No caso do Homem Homem, a amputação se dá pela perda de sua imagem autêntica. O monstro é resultado de um processo de mutação. Perde sua autenticidade em troca de uma fisicalidade (somático-performativa) tumorosa, torta. Se o desejo individual instintivo e primitivo é pertencer, identificar-se, não sentir-se absolutamente só, “dentro do discurso social, o rito é precisamente o lugar onde se reencontram e se articulam o inconsciente ou o desejo individual de um lado, e o imaginário coletivo e social, de outro” (Jean-Thierry Maertens *apud* BALARDIM, 2004. p.82).

O procedimento “vestir” (figura 8) foi uma solução encontrada para transição de cena e seu conteúdo se revelou extremamente relevante enquanto tema e ação

para a pesquisa. Vestir-se é uma ação complexa, banal. O suor, os enchimentos e o material têm atrito entre si e pautam a ação em condições de tensão e dificuldade

.FIGURA 8



Foto de Qex Bittencourt, 2019.

A performatividade do vestir-se foi, inicialmente, um dos objetos de estudo da pesquisa ainda enquanto projeto. Investigar a ação enquanto produção e afirmação de identidade através das escolhas e jogo com os códigos visuais socioculturais do figurino/roupa e intervenção na imagem do corpo, composição com a biologia para afirmação do indivíduo, posicionamento, pertencimento ou exclusão.

“Aquelas que até então eram consideradas simples práticas sexuais se transformaram em identidades e condições que devem ser estudadas, registradas, perseguidas e caçadas, castigadas e curadas. Cada corpo, como nos diz Foucault,” torna-se um indivíduo que é preciso corrigir”. (PRECIADO, 2018, p. 82)

A intensidade dramática perseguida pela equalização dos elementos estéticos (luz, trilha sonora, ação) é uma tentativa também de estabelecer uma nova camada de conexão com o público através de uma empatia cinestésica. Barba (2010, p.75) comenta essa relação no sentido de que “a informação visual gera, no espectador, uma participação cinestésica. A cinestesia é a sensação corporal interna dos próprios movimentos e tensões e também dos movimentos e tensões do outro”. Essa cena culmina na apresentação de um monstro ainda híbrido: o corpo tumoroso e humanóide, a cabeça, um retângulo branco anônimo e inexpressivo. Esse é o Monstro da Adequação (FIGURA 9).

FIGURA 9



Foto de Bruno Barreto, 2019.

“O Homem à sua frente” é o material cênico que sintetiza melhor a investigação do pilar “masculinidades” enquanto princípio norteador da pesquisa de Carcaça. A cena propõe uma ação coletiva de análise da imagem do corpo que é apresentado. O texto, gravado por mim e reproduzido em off como trilha sonora para a cena, instaura a instrução para o olhar do público uma vez que o vocabulário propõe direcionamentos e questionamentos diretamente ao ouvinte. A nova carcaça é composta pela sobreposição de pele, pelos e o figurino de meia-calça: calça e top de mangas

compridas cuja transparência permite que os enchimentos de espuma e papel alumínio evoquem uma sensação de órgãos expostos (FIGURAS 10 e 11).

FIGURA 10



Foto de Qex Bittencourt, 2019.

FIGURA 11



Foto de Bruno Barreto, 2019

O corpo está ao avesso. O interior do Homem está à mostra. A situação evoca, ao meu ver, a síntese Lição de Anatomia do Dr.Tulp (Rembrandt, 1632), já citada anteriormente como referência conceitual e imagética do processo de montagem como um todo. A tentativa em curso é a de rastrear na imagem do meu corpo as supostas evidências concretas que legitimam o discurso do destino anatômico. Como dissecar a imagem que chega no outro antes de mim? E estabelece distância e ruído na relação entre meu corpo, o espaço e os outros. Cabe, então, a afirmação da ideia de autoimagem em confluência com a ideia do artista enquanto alguém especializado em criar, manipular, operar imagens “como agente de conexão dinâmica entre múltiplos níveis de consciência e existência, em realização ético-estética” (FERNANDES, 2018).

O figurino desse monstro é um exemplo fundamental e artesanal de manifestação da precariedade enquanto força organizadora da realidade do trabalho e eixo temático da pesquisa. A meia-calça é um material relativamente barato, de fácil acesso e sua materialidade cumpre bem a função de emulação de uma pele falsa- atributo necessário para a constituição de uma prótese humanóide. A obra da artista fotográfica australiana Polly Borland é a referência estética que orientou a concepção do figurino e da instalação cenográfica de Maílson Fantinel ⁶(FIGURA 12).

⁶ 1988. Artista visual, educador, performer e diretor de arte. Nascido em Itaqui, RS, radicado em Porto Alegre desde 2006.

FIGURA 12



Foto de Bruno Barreto, 2019

A poética de Borland de texturas e formas extrapola os contornos da figura humana e utiliza também tecidos, enxertos e volumes para produzir imagens perturbadoras nas quais a ilusão perfeita de uma outra realidade não é o objetivo, mas a fruição estética pela composição e encontro entre matérias e objetos distintos.

A composição toda tem um caráter de prótese. Visivelmente artificial, falsa e tosca. Os materiais são todos baratos, de qualidade mediana para baixa e facilmente reconhecíveis. Contudo, sua aplicação em conjunto no contexto do texto propõe um deslocamento de suas funções habituais e ressignificação da possibilidade de apreciação estética de suas especificidades como textura, cor, material de fabricação, resistências e elasticidade. Devido à intensidade da movimentação, ao longo da cena, o tecido de meia-calça cedeu em diversos buracos. O figurino se desfaz aos poucos em tempo real em frente ao público. O corpo precário do Homem Homem vaza seus interiores sobre o chão à medida que o texto dito em off narra seus conflitos psicológicos, suas fraquezas, contradições e anuncia seu iminente fim.

A conjuntura simbólica e material de minha pesquisa que sustenta a premissa do fim, da queda, da falência encontra apoio em imagens sugeridas no texto de Michel

de Oliveira (72018), no conto Sansão: “O corpo se desfaz no precipício de existir”. “Homem em erosão” (FIGURA 13).

FIGURA 13



Foto de Bruno Barreto, 2019

A narrativa de Oliveira importa elementos da mitologia bíblica de Sansão e apresenta uma descrição detalhada da imagem de um homem. A análise percorre a imagem do corpo, corporificando uma metáfora da fragilidade, falência e queda de seus lugares de poder através da metáfora da condição de calvície. Importo algumas imagens evocadas nas palavras de Michel para o processo de criação da cena, inclusive, em termos que atravessam as escolhas dos materiais utilizados na confecção do figurino.

“Vê esse homem à sua frente? Veja este homem à sua frente. O homem à sua frente. Lábio superior, olho, narinas, uma orelha, outro olho, dentes caninos, cílios, dentes, molares, lábio inferior, dentes incisivos, língua, água, sangue, ossos, pele, rosto. O rosto do homem à sua frente. Você vê?

Este a sua frente é um homem. A boca de homem a língua saliva e dentes de homem o nariz do homem os olhos de homem. As sobrancelhas e cílios de homem. O queixo e os lóbulos de homem. Você vê o homem a sua frente? Percebe que ele está triste? observe, respira por acidente e nem sequer se dá conta disso. Está triste ou cansado? Farto, talvez. Conseguiu adentrar a tristeza do homem? Ele está à sua frente. Você consegue pelo

⁷ Michel de Oliveira é natural de Tobias Barreto, Sergipe. Escritor, fotógrafo, artista visual, jornalista e doutor em Comunicação e Informação pela UFRGS.

menos uma vez prestar atenção além do próprio reflexo? Aproximou-se da dor do homem? nem chega a ser dor, mas angústia pelo irremediável.

A essa altura você sabe que o homem está em queda. O corpo se desfaz no precipício de existir. O homem é terreno infértil. Desprovido de bulbos e raízes que o protegiam de estar exposto. Agora é homem em erosão. Qualquer vento arrasta pedaço. O homem está se desmanchando, ele sabe, impossível replantar o que se perdeu. O homem é uma devastação. Você tem noção do peso disso sobre seus ombros de ossos e incertezas? Quantos ossos tem um homem? Quantas incertezas tem um homem? Por favor, não repita este pensamento outra vez. O homem pode ouvir e ficar ainda mais fragilizado. Observe como o homem tenta se encobrir. Ele é frágil, fraco e tem muito medo. Agora está ainda mais vulnerável. Despe-se e se mostra nu. A cabeça do homem é uma pornografia. Pele exposta, pouca colada no crânio. Ele não sustenta as próprias ideias. Caem e o homem se desertifica. Vemos ele assim em frente ao espelho a se dissimular. Poderíamos abraçá-lo mas ele não deixa. É infantil, orgulhoso e tem medo. Bicho que se assusta fácil, quanto mais medo, mais perigoso. Na tentativa de se proteger pode ferir fundo. Assim, carregando a angústia da queda, é bicho arisco. Na fraqueza, ele encontra força, se enche de ira, tomado pela vertigem de cair, sai a derrubar tudo. Cego de ódio, só por querer proteção, o homem mata e morre. Ele é muito fraco, frágil e tem medo. Respira por acidente e ainda não se dá conta disso. Fraco, ainda que leve nos músculos potência de destruição Olha o homem! insiste na tentativa de encobrir-se. Não foi treinado para estar aberto, precisa estar blindado, mas quando se tem entradas muitos são os que invadem o descampado. Pela última vez. É impossível conter a queda.“ (OLIVEIRA, 2018, p.42-43)

O monstro da cena sobre a qual quero me centrar é um homem. O “Homem Homem”, como o batizei na mitologia de Carcaça. A repetição do termo vem de um fenômeno da linguagem falada quando se quer afirmar ou reiterar a masculinidade do homem em questão. Repete-se “homem” para garantir a veracidade e o endereçamento adequado da adjetivação. Entendo essa necessidade de afirmação como uma manifestação de um sistema de valores e medidas que qualifica e quantifica as identidades em detrimento de outras. É um sistema que atribui mais ou menos valor à identidade de um corpo diante de sua correspondência, ou não, a determinados códigos visuais e/ou comportamentais, ou seja, culturais. Um processo de inscrição compulsória dos corpos nos códigos da cisheteronormatividade (MOMBAÇA, 2017). A existência do Homem Homem pressupõe a existência de homens que não sejam tão homens quanto esse. Ser homem seria, portanto, uma condição quantificável. A questão é: quais são os parâmetros utilizados para essa medida? Como e quando foram estabelecidos? Em termos de vivência pessoal, sinto que meu corpo existiu em um limbo dessa equação ficcional, sendo simultaneamente assimilado - e exigido por mais - e rejeitado; sendo cobrado para ser “mais homem” ao mesmo tempo que acusado de “não ser homem de jeito nenhum”. A produção incessante da sensação de não pertencimento (precariedade) e da discriminação e

patologização de corpos dissidentes é um instrumento de “monstrificação” dessas identidades e imagens que escapam aos códigos de manutenção da norma. Esse mesmo processo, porém, ao meu ver, acaba também por produzir um ideal monstruoso ao estabelecer padrões severos e nada democráticos de um corpo ideal, restringindo o direito à normalidade a uma estética alinhada aos lugares de poder de uma sociedade patriarcal, colonialista e eurocentrada. De quem é a mão que segura a régua-mor de todas essas medidas? Quem é o monstro afinal?

"Uma caverna antiga, obscura, fria e úmida. Não há luz. É recoberta de cristais swarovski vermelhos. Lá, habitam corpos cavernosos de homens arcaicos. Fósseis vivos. Deveriam estar mortos, mas não. Ninguém dispunha da coragem para notificá-los. Negam a concretude de sua falência, congregando-se ao redor de um fogo falso e entoam cantos mentirosos sobre um passado que nunca existiu. O tempo áureo de um Pai Primitivo Todo Poderoso, mártir da virilidade perdida. Preparam-se para uma guerra infundável e infinitamente desnecessária. Temerosos de que qualquer mínimo abalo sísmico faça ruir suas estruturas precárias, sequer movem seus dedos e mãos para limpar suas bundas. Fingem não ter cu. Silêncio. A distração de um pirocôptero. Aos poucos, incham de merda e outras tantas coisas acumuladas que ousam negligenciar. E explodem. E morrem. E ferem o espaço ao redor com os estilhaços de sua irresponsabilidade sobre si sem nunca terem sido inteiros." (OVADIA, sem data)

4. CONTAMINAÇÕES FINAIS

Você se sente refém da sua imagem? Essa pergunta me assombra e me movimenta desde que a encontrei escrita em *post it* amarelo em 2014. O papel avulso e intacto estava no chão de brita imundo, ao lado do meu pé direito, quando estava prestes a me levantar de um banco no pátio do centro cultural Vila Flores e com a recém-tomada decisão de desistir da criação de uma performance. Não notei sua presença quando cheguei ali mesmo com sua chamativa cor neon em contraste com o cinza da brita. Eu estava a espera de uma amiga, também artista, Silvana Rodrigues⁸, que se disponibilizou a me auxiliar no processo de pesquisa e elaboração da ação performática que queria criar. A ação em questão envolvia a raspagem da imensa barba e do bigode que caracterizam o meu rosto há diversos anos. Eu nunca havia feito algo parecido antes. Na época, estava conhecendo cursando o primeiro curso de teatro da minha vida e sendo apresentada à *performance art*. Participava da montagem do texto Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues cuja direção era de Cláudia Sachs, orientadora do processo de Carcaça e deste trabalho de conclusão de curso. Sachs dividia a direção com um diretor homem que exigiu de mim a mudança de visual em virtude do dito *physique du rôle*. Este foi o motivo do meu colapso. Você se sente refém da sua imagem? Eu entendi que sim. Toda minha identidade de jovem homem gay lapidada a muito custo foi radicalmente desterritorializada na iminência de uma cirurgia visual de amputação dos signos que asseguravam minha masculinidade até então. Desenvolvi uma ação performática chamada “O peso do homem em cima de mim” (FIGURA 14) e dei um primeiro passo no caminho que nos traz aqui, a essas palavras.

⁸ Atriz, diretora e co-fundadora do grupo de teatro Pretagô, Porto Alegre/São Leopoldo-RS

FIGURA14



Autor desconhecido, 2014

Concluir o ensino superior na universidade pública na área das artes me proporcionou uma vivência mais direta com as manifestações concretas dessa força sócio-política tão presente quanto a gravidade. Ainda que amparado por diversos privilégios de classe e raça - pessoa branca de classe média -, sou atravessado pelos vetores da precariedade à medida que me especializo em viver com honestidade e lealdade aos meus desejos e ética de afirmação de vida.

Adentrar as cavernas de Carcaça foi abrir espaço: tanto para o futuro quanto para enterrar o passado. Matei o último homem que sobrevivia precariamente em mim. Sou um cemitério vivo de tradições insustentáveis. Sou um fracasso do projeto Homem. Sou uma pessoa não binária, artista do corpo e da cena no território brasileiro de queimadas e milícias de 2021. Ser uma pessoa não binária significa que não sou homem nem mulher, tampouco uma mistura de ambas categorias. Sou e existo em outro lugar do espectro de identidades de gênero que está em constante construção, assim como a linguagem, a língua. Ser artista do corpo e da cena significa que estou concluindo a graduação sem nenhuma segurança ou perspectiva animadora de desenvolvimento e crescimento profissional na área dentro do Brasil. Contudo, nenhuma identidade é estruturada ou criativa o suficiente para dar conta da complexidade da vida.

Carcaça se desdobrou em uma zona temporária de encontros e estímulos para diversos artistas. Após sua temporada de estreia, elaboramos uma nova versão de Carcaça em função do contexto da pandemia do coronavírus. Em 2020, em formato digital, a adaptação da dramaturgia adentrou o circuito profissional de teatro ao compor a programação local do 27º Porto Alegre em Cena-um dos maiores festivais

internacionais de teatro da região sul do país- e conquistou os prêmios de Melhor Espetáculo-Júri Oficial e Melhor Performer pelo 15º Braskem Em Cena.

Concluo a graduação deslocando-me em direção à incerteza e ao desejo. A prática de pesquisa se revelou como um grande interesse prazeroso e a possibilidade de alinhar técnicas e terapias corporais aos temas latentes em mim é um tesouro com o qual a universidade me presenteou. Insisto que tudo - no que diz respeito às minhas funções sociais enquanto artista, pesquisadore, cidadão -, deve acontecer no sentido de afirmação da vida, da produção de novas imagens e futuros possíveis. “A pesquisa é mistério; decifrar tudo seria a morte da pesquisa” (FERNANDES, 2014d).

“Mas como eu os amo, meus corajosos iguais, desejo que vocês também percam a coragem. Desejo que lhes falte força para repetir a norma, que não tenham energia para continuar fabricando identidade, que percam a determinação de continuar acreditando que seus papéis dizem a verdade sobre vocês. E quando tiverem perdido toda a coragem, loucos de covardia, desejo que inventem novos e frágeis usos para os seus corpos vulneráveis. É por amá-los que os desejo frágeis e não corajosos. Porque a revolução atua através da fragilidade.” (PRECIADO, 2020, p.142)

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMBRA, Pedro. Cartografias da masculinidade- Do mito aos horizontes de desconstrução. CULT, São Paulo, nº242, p.17-34, fevereiro, 2019.

BALARDIM, Paulo. Relações de vida e morte no teatro de animação/ Paulo Balardim- Porto Alegre: Edição do autor, 2004.

BARBA, Eugenio. Queimar a casa: origens de um diretor. 2010 São Paulo: Perspectiva, 2014. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça.

BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. Inquietações da vida contemporânea e suas formas atuais de organização: uma relação de imanência.

BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. In: Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 19(2): 336, maio-agosto/2011.

BONFITTO, Matteo. O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba/ Matteo Bonfitto. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BUTLER, Judith. Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia / Judith Butler; tradução Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAMERON, Julia. O Caminho do Artista: 1ªED.(2017). Tradução: Leila Couceiro. Sextante

CANTON, Kátia. Monstruário/ Katia Canton; ilustrações Guazzeli. São Paulo: Girafinha, 2007.

COLIN, Daniel. O sul do corpo é o nosso norte: práticas de Coloniais em corpos de artistas performers brasileiros. 2019. /Daniel Colin. --2019. Tese (doutorado)-- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação, Florianópolis, 2019.

DALGALARRONDO, Luisa. "MMXIX.II" O tremor magnífico, 2020, SP. Publicação independente.

FERNANDES, Ciane. Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa/ Ciane Fernandes; contribuições de Melina Scialom e Dalton Carneiro.- Salvador: EDUFBA, 2018.

GERSTEIN, Julie. Aparentemente muitos homens não estão limpando a bunda. Buzzfeed, 2017. Disponível em <<https://buzzfeed.com.br/post/aparentemente-muitos-homens-nao-estao-limpando-a-bunda>> . Acesso em 21 de novembro de 2021.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950). ACENO: Revista de Antropologia do Centro Oeste / Universidade Federal de Mato Grosso, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. V. 2, n. 3, jan./jul. 2015. – Cuiabá: ICHS/ Programa de Pós-Graduação

HUIZINGA, Johan. 1938. Tradução João Paulo Monteiro (Tradutor) Perspectiva; . 1ª edição

MOMBAÇA, Jota. Não se nasce monstra, tampouco uma se torna. In: AYERBE, Júlia. Cidade queer, uma leitora. São Paulo: Edições Aurora, 2017, p. 16-21.

MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar?. Jota Mombaça, 2015. Disponível em <https://jotamombaca.com/texts-textos/pode-um-cu-mestico-falar/> acesso em 26/08/20

OLIVEIRA, Michel de. O Sagrado Coração do Homem/ Michel de Oliveira- Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2018.

PATZDORF, Danilo. Página pessoal no Instagram, 2021. Disponível em [https://www.instagram.com/p/CVVZcfwrxKU/?utm_medium=copy link](https://www.instagram.com/p/CVVZcfwrxKU/?utm_medium=copy_link). Acesso em 21 de novembro de 2021.

PRECIADO, Beatriz. Manifesto Contrassexual. Políticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul. B. Testo Junkie; traduzido por Maria Paula Gurgel Ribeiro.- São Paulo : n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul. B. APRENDENDO COM O VÍRUS, n-1 edições, 2020, tradução Ana Luiza Braga e Damian Kraus. Disponível em <https://n-1edicoes.org/textos-1> acesso em 24/08/20.

ROLNIK, Suely. Esferas da Insurreição- Notas para uma vida não cafetinada. SP. n1. 2018.