



OTAVIO MIGUEL
CHAVES DE SOUSA

AS DELICADEZAS DO FERRO: RASTROS DE UMA
INVESTIGAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Artes
2017

OTAVIO MIGUEL
CHAVES DE SOUSA

AS DELICADEZAS DO FERRO: RASTROS DE UMA
INVESTIGAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Doutora Alexandra de Jesus Costa Beleza Moreira, Professora Auxiliar Convidada do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Prof.^a Doutora Graça Maria Alves dos Santos Magalhães
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

arguente

Prof.^a Doutora Ceres Vittori Silva
professora adjunta da Faculdade de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina

orientadora

Prof.^a Doutora Alexandra de Jesus Costa Beleza Moreira
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

À Prof.^a Dr.^a Alexandra de Jesus Costa Beleza Moreira, por me orientar e me desafiar em meu percurso artístico-investigativo.

Aos meus pais, que me ajudaram da forma como puderam, para que eu pudesse estudar e ser o que sou hoje.

À Flavia Costa, companheira de trabalho e amiga, que além de ouvir das minhas muitas inquietações e medos, trabalhou comigo na produção e composição do material audiovisual, fotográfico e gráfico desta investigação.

Ao Bruno Bordalo, por me abraçar e me tranquilizar, além de auxiliar na produção de alguns materiais artísticos desta investigação.

À Luiza Beloti e Samara Azevedo, pelos perrengues compartilhados, por se disponibilizarem, pela troca de experiências, pelos auxílios e por me fazerem sentir sempre bem e em casa.

Ao Rafael Gaona e à Stefany Araujo, por mesmo estando longe me fazerem sentir tão perto nas felicidades e risadas das conversas que são intercaladas por saudades. Obrigado pela sensação de afeto e acolhimento, por sempre contribuírem com novos olhares sobre os trabalhos que desenvolvo, por acreditarem em mim e por serem a minha eterna turma de cênicas.

A todas as pessoas que estiveram envolvidas na realização deste trabalho e que o fizeram ser construído.

Aos docentes e discentes do mestrado, com os quais eu pude aprender e trocar.

palavras-chave

Investigação em artes cênicas, cartografia, processo de criação, corpo complexo, delicadezas do corpo masculino.

resumo

Esta dissertação se configura como uma cartografia forjada na prática de investigação do artista cênico. Nela abordo um investigar que diz respeito a experimentações do artista cênico sobre si, compreendendo-se enquanto Corpo Complexo, que se destrói e se reconstrói para transfigurar-se na articulação de um processo artístico que constituiu material cênico, bem como desdobramentos de materiais em algumas linguagens visuais e a própria escritura. Trata-se de um processo performático de transfiguração do próprio artista/corpo investigador no ato de criação, de criar investigação, material artístico e também, escritura. Deste modo, componho um estudo que propõe uma metodologia de investigação em artes cênicas que, compreendendo o fazer artístico também como lugar para a pesquisa acadêmica, traz como escopo a prática do próprio artista em seu processo de criação. Sendo a metodologia em questão constitutiva e assimilada enquanto uma possibilidade de caminho cartográfico, há também um investigar particular do artista acerca da construção de uma escritura que de a ver a própria investigação, em um contexto acadêmico. Uma escrita pessoal que articula discursos da experiência e das reflexões do processo artístico, empregando modos de dizer particulares sobre os também se reflete.

keywords

Research in performing arts, cartography, creation process, complex body, subtleties of the male body.

abstract

This dissertation is configured as a cartography forged in the research practice of the performing artist. It approaches the process of investigation which relates to the artist's experiments on himself, understanding himself as complex body. This complex body is envisioned as one which is destroyed and reconstructed to transfigure itself into the articulation of the artistic process that constitutes the performative material. It also unfolds materials of visual languages and the writing process itself. It is a performative process of transfiguration of the artist / investigating body in the act of creation, of creating research, artistic material and writing. Thus, it proposes a methodology of investigation in performative arts that, understanding the artistic doing also as place for the academic research, brings together the scope of the practice of the artist in its own process of creation. The methodology in question is constitutive, assimilated as a possibility of a cartographic path. Therefore it involves a particular investigation of the artist on the construction of a writing that presents the research in an academic context. A personal writing that articulates discourses of the experience and of the reflection on the artistic process, deploying ways of saying which are particular.

ÍNDICE

1 Uma Introdução Sobre e Sob Esta Escritura -----	01
2 Por Uma Metodologia de Investigação <i>em</i> Artes Cênicas -----	09
2.1 Por uma tipologia base de investigação <i>em</i> artes	13
2.2 Características específicas de uma investigação <i>em</i> artes cênicas	14
2.3 Por uma apropriação do método da cartografia	18
2.4 Meu cartografar	28
3 Rastros de Composições e Desdobramentos -----	31
3.1 Dançar, brincar e destruir-se	32
3.1.1 O dançar ao brincar com qualidades de movimentos e energias	34
3.1.2 As delicadezas do ferro	42
3.1.3 Frasco nº5 – Pele nova	45
3.1.4 Corpo de Cabeceira	47
3.1.5 Mapa I	50
3.2 Compondo Estruturas Celulares	51
3.2.1 Talvez uma proposta de figurino	62
3.2.2 Mapa II	65
3.3 Compondo Um Espetáculo e Mais Desdobramentos	66
3.3.1 Materiais audiovisuais	77
3.3.2 Ambiente/Instalação	87
3.3.3 Figurino	90
3.3.4 Após dias 02 e 03 de abril de 2017	93
3.3.5 Quase apagado	97
3.3.6 Imposição de Raiz	102
3.3.7 Delicadezas de Kadosh	104
3.3.8 Escritura cênica	106
3.3.9 Mapa III	116
4 Últimas considerações -----	117
5 Referências -----	121
6 Apêndices -----	127

Índice de Figuras

Figura 01. Fotografia 01 – Ensaio fotográfico de outubro de 2015.....	32
Figura 02. Fotografia 02 – Sala 21.1.25 do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro.	34
Figura 03. Desenho 01 – <i>Ninho</i>	38
Figura 04. Fotografia 03 – Registro da vivencia realizada em residência artística no dia 23 de abril de 2016.	41
Figura 05. Imagem 01 – Imagem I s/t retirada do site pessoal do artista Mustafa Sabbgh.	42
Figura 06. Imagem 02 – Imagem II s/t retirada do site pessoal do artista Mustafa Sabbgh.	43
Figura 07. Fotografia 04 – Fotoperformance realizada em 18 de novembro de 2015.....	44
Figura 08. Fotografia 05 – Fotoperformance realizada em 18 de novembro de 2015.....	45
Figura 09. Fotografia 06 – Registro do trabalho <i>Frasco nº 5 - Pele nova</i>	46
Figura 10. Fotografia 07 – Registro do trabalho <i>Frasco nº 5 - Pele nova</i>	47
Figura 11. Fotografia 08 – <i>Frame</i> retirado de vídeo capturado no dia 05 de abril de 2016.	48
Figura 12. Fotografia 09 – Registro do processo, cômoda de cabeceira.	49
Figura 13. Fotografia 10 – Registro do trabalho <i>Corpo de Cabeceira</i>	50
Figura 14. Fotografia 11 – Auditório do Complexo das ciências da Comunicação e Imagem (CCI).	51
Figura 15. Fotografia 12 – Registro do processo, célula <i>Experimentando Cortina</i>	55
Figura 16. Fotografia 13 – Registro do processo, célula <i>Nascimento de Kadosh</i>	56
Figura 17. Fotografia 14 – Fotografia 14 – Registro do processo, célula <i>Bicho Caçador</i>	59
Figura 18. Fotografia 15 – Registro do processo, célula <i>Mendigo de Afetos</i>	61
Figura 19. Fotografia 16 – Apresentação do espetáculo <i>Aberratio Mentalis Partialis: Experiência Woyzeck</i>	63
Figura 20. Desenho 2 – <i>São Sebastião</i> (não finalizado).	64

Figura 21. Fotografia 17 – Sala de espetáculos do GrETUA.	66
Figura 22. Fotografia 18 – Registro do processo, cadeiras laranjas da sala de espetáculos do GrETUA.	67
Figura 23. Imagem 03 – Guido Reni, <i>San Sebastiano</i>	70
Figura 24. Fotografia 19 – Registro do processo, célula <i>Corpo Masturbação</i>	71
Figura 25. Imagem 04 – <i>Screenshot I</i> com celular, de postagem no Instagram.	73
Figura 26. Imagem 05 – <i>Screenshot II</i> com celular, de postagem no Instagram.	75
Figura 27. Desenho 3 – <i>São Sebastião</i>	81
Figura 28. Fotografia 20 – Coro Alto do antigo Mosteiro de Jesus, Museu de Aveiro - Santa Joana.	83
Figura 29. Fotografia 21 – Capela de Nossa Senhora da Conceição do antigo Mosteiro de Jesus, Museu de Aveiro - Santa Joana.	83
Figura 30. Fotografia 22 – Escultura de <i>São Sebastião s/a</i> , Museu de Aveiro - Santa Joana.	84
Figura 31. Fotografia 23 – Registro do processo, cuecas boxer que compõem o figurino.	90
Figura 32. Fotografia 24 – Registro do processo, cuecas <i>jockstrap</i> que compõem o figurino.	92
Figura 33. Fotografia 25 – Registro do processo, salto alto prateado que compõem o figurino.	93
Figura 34. Desenho 04 – <i>Geladeira</i>	100
Figura 35. Fotografia 26 – Registro do trabalho <i>ATO XVI</i>	101
Figura 36. Fotografia 27 – Registro do trabalho <i>Quase Apagado</i>	101
Figura 37. Desenho 05 – <i>Silhueta Trans I</i>	102
Figura 38. Desenho 06 – <i>Silhueta Trans II</i>	102
Figura 39. Fotografia 28 – Registro do trabalho <i>Imposição de Raiz</i>	103
Figura 40. Fotografia 29 – Registro do processo, sala da casa da Luiza em Coimbra.	105
Figura 41. Fotografia 30 – Registro do processo, salto alto purpura que compõe o figurino.	105

Índice de Tabelas

Tabela 01. Estrutura de ações, qualidades e imagens que compunham o trabalho <i>N'Água</i>	52
--	----

1. Uma Introdução Sobre E Sob Esta Escritura

A investigação que é aqui abordada não compreende a composição de uma escritura sobre um modelo formatado, ela se ocupa também sobre a composição de modos de dizer e comunicar conhecimento. O que ela propõe é uma cartografia forjada na experimentação acerca dos modos como se pode dar a conhecer através da escrita, em um contexto acadêmico, uma investigação que traz como escopo o processo de criação do artista. Há alguns dias venho arranjando desculpas para não iniciar a organização desta escritura que está entrelaçada a investigação que tenho percorrido. Motivo? Talvez estivesse pensando em demasia sobre uma estrutura tradicional de uma escritura acadêmica.

Neste aspecto, o que apresento é uma cartografia do meu processo artístico-investigativo, desenvolvido no âmbito das Artes Cênicas em cruzamento com algumas experimentações em outras linguagens, como por exemplo, a fotografia, a instalação, o vídeo e o desenho. Uma escrita que diz respeito à construção de um processo de criação do próprio processo artístico, entendendo que, – desenvolvimento-se na área artística – na medida em que ele vai se instaurando, produz material artístico que pode ser acessado, trabalhado e rearranjado, para então ser partilhado. O objeto desta investigação é o próprio fazer artístico, que traz como objetivo a construção de um processo que se instaura na práxis de criação, na manipulação direta da matéria, seja esta o meu corpo, a madeira, o papel, o tecido ou esta escrita (para citar alguns).

A composição desta escritura cartográfica tem sido uma das maiores questões que tenho enfrentado nessa investigação. Como compor uma escritura que se estabelece no processo de experimentar e criar do artista? Como organizar em um documento, uma escrita sobre e sob um processo que não é linear? Como construir uma narrativa para estruturá-lo? Lembro-me que desde o ingresso na graduação em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Londrina, quando de fato tomei contato com o trabalho do ator enquanto compositor do seu fazer e passei a explorar o meu corpo nas práticas de investigação em aula, minha questão inicial foi: Como se deve fazer? Depois de um tempo nesta ideia fixa, comecei a compreender que a pergunta a ser feita não era essa, mas sim:

Como se apropriar do fazer? Como? Como? Como...? Talvez... Experimentando. Talvez essa apropriação se dê no próprio ato de experimentar o fazer.

Desta forma, sendo realizada em processo junto ao desenvolvimento da investigação, a composição deste documento interpola níveis do discurso da experiência e das reflexões do processo. Elaboro esta escritura através de anotações, registros, reflexões, fotografias, ilustrações, desenhos e mapeamentos que tem sido constantemente revisitados e rearticulados para instaurar este material que é igualmente composto dessa mistura de linguagens e de modos de dizer. Toda esta escritura é feita como um remoer constante de seu próprio conteúdo, até o dia da impressão que institui este documento de conhecimento que é formado de rascunhos do processo de investigação no qual ela está imbricada, e que é ele mesmo um rascunho de si.

A ideia de rascunho define o que é esta escritura e sua composição. Na medida em que o *processo de compor processo* é entendido como uma atividade constitutiva que existe em constante transformação, este material apresentado aqui, só pode ser entendido como o rascunho de um processo de escrita que existe em movimento contínuo, sendo então um material que se instaura sobre o que ele foi e sobre o que lhe falta. Sua composição efêmera não lhe deixa ser outra coisa senão incompleto, senão rascunho de um processo escritura que existe como rastro, e sobre os rastros da investigação.

Entendendo esse processo de composição da escritura como uma ação de investigação, absorvo a ideia trazida por Ceres Vittori, de que *a própria escrita da cartografia é uma ação performativa* no processo de percepção e consciência da experiência de investigação, que é transfigurada em narrativa (2015, pp. 19–20). Na verdade, compreendo meu fazer investigativo como a ação de um corpo que se transfigura em linguagens diversas. Um processo performático de transfiguração do próprio artista/corpo investigador no próprio ato de criação, de criar investigação, material artístico e também, escritura. É disso que se trata esse material: uma escritura enquanto transfiguração do processo e do artista, mas também do próprio processo.

É necessário acolher a noção de corpo como distante daquela clássica e obsoleta definição cartesiana, que defende a independência do pensamento abstrato e o isolamento da consciência em si, e admitir um corpo estilhaçado, que compreende pensamento, espírito, ossos e, principalmente, respiração, movimento e fluxo. Um corpo atômico e consciente e não anatômico e passível de organização (Vittori, 2015, p. 21).

Abordo corpo, aqui, como uma *unidade de existência do ser*, composto de todos os seus caminhos e experiências, de toda sua história de desenvolvimento, do seu estar e ser no agora enquanto carne, mente, espírito, vida (respiração, movimento e fluxo). Sempre que a palavra corpo é empregada nesta escritura, é sobre esse entendimento. Um entendimento de corpo como unicidade complexa do ser, que componho absorvendo também os discursos de Margarida Vine (2005) e Thérèse Bertherat (1987).

Bertherat faz analogia ao corpo como sendo uma casa em que nós não moramos. Ela problematiza sobre um corpo que guarda toda uma vivência, uma história. Um corpo que reagindo da maneira como pode às pressões e ordens que teve de suportar junto ao seu desenvolvimento; para se conformar, ele se deformou, embruteceu, paralisou-se (Bertherat & Bernstein, 1987, pp. 11–12). O corpo, assim, vai se tornando um outro distante com o qual não nos identificamos, nos afastamos. O corpo, neste aspecto, é visto como unicidade mente e carne, mas que nós acabamos fragmentando. Ela argumenta que não nos conhecemos, não nos enxergamos direito, pois quando almejamos nos compreender buscando palavras para nos explicar enquanto intelecto, fazemos uma análise de nós como se o corpo fosse algo à parte que não nos esclarece (Bertherat & Bernstein, 1987, pp. 12–13).

Margarida Vine trabalha com um conceito que me atravessa de forma mais peculiar, pois apresenta o corpo como uma existência presente em constante movimento, como o indivíduo vivo em toda a sua complexidade de experiências, mas também de expressão. Partindo da junção das palavras corpo-mente-espírito, ela traz o termo *Corpespiriente*

(2005, p. 17) como compreensão dessa unicidade do ser humano. “Corpo que se revela em *corpespiciente*, que atua na vida cotidiana e que se propõe a preparar-se para atuar cenicamente” (Vine, 2005, p. 17).

Digerindo estas reflexões se estabelece o que chamo de *Corpo Complexo*, que é existência potente de estilhaços inter-relacionados. Um corpo que não é estilhaçado enquanto partes, mas sim, como conjunto imbricado, que se percebe enquanto múltiplo, existindo em constante rearranjo de si e complexificação de seu existir. Um corpo que se lança a investigar-se também cenicamente, para compor corpos em seu corpo complexo. Vejo-me como indivíduo em constante movimento de reconstrução, e nesse movimento transbordo e me transfiguro em material artístico.

Lembro-me que destruía os brinquedos para tentar remontá-los de outra forma ou com partes de outros. Me interessava – e ainda interessa – percorrer maneiras de construir, reconstruir, destruir para criar. Automatizados, organizados para exercer funções básicas, sem nos dar conta, passamos a nos mover mecanicamente, existentes como engrenagem. O que procuro é quebrar um corpo comum que se movimenta e se relaciona cotidianamente de maneira mecânica, para poder investigar, experimentar e reconstruir outros modos de se relacionar, outras maneiras de existir, de ser. “Ser é nascer continuamente. Mas quantos se deixam morrer pouco a pouco, enquanto vão se integrando perfeitamente às estruturas da vida contemporânea, até perderem a vida, pois que se perdem de vista?” (Bertherat & Bernstein, 1987, p. 12). Destruo-me para poder me recriar e então criar. Percorro maneiras de me complexificar, me reconfigurar e de complexificar e reconfigurar também as coisas.

Esta escritura contém e também é um trabalho de feitura que se debruça sobre este destruir e construir de si, onde investigo meu corpo, meu existir, dançando essa própria destruição constante do corpo para me recompor sobre esses “cacos” e articular minhas vontades e construções enquanto artista. Nesta dança pude ir encontrando possibilidades de construir e desenvolver materiais cênicos e imagens que me possibilitaram explorar diversas linguagens e compor um campo de elementos que estimulam e compõem o meu fazer artístico. Um campo no qual esta escritura se insere e do qual ele diz respeito. Cabe

dizer aqui que, nesta investigação – tomando também conhecimento da noção fundante de *mental imagery* do neurocientista Stephen Kosslyn –, quando faço uso do termo “imagem”, estou a empregar a mesma noção que Vine adota nas artes cênicas, se referindo a “padrões mentais, em quaisquer modalidades sensoriais, sejam elas sonoras, táteis, visuais, auditivas ou cinestésicas” (2005, p. 5).

Estando a investigação que é apresentada aqui a ser realizada na minha práxis de feitura do processo, na qual se estabelece o desenvolvimento de uma metodologia que não é instrumental e sim constitutiva, - no sentido em que ela se compõe como o próprio caminho a ser investigado – articulo também na construção desta cartografia, o desenvolvimento de uma reflexão acerca de uma proposta metodológica que possibilite abertura para uma investigação acadêmica na área das artes cênicas.

Desta maneira, no primeiro capítulo desta cartografia, identifico a tipologia base de uma investigação *em arte* através de alguns aspectos da metodologia de pesquisa *em artes visuais* que é trazida por Sandra Rey, para posteriormente trazer algumas características específicas das artes cênicas. Assim, compondo uma proposta de investigação *em artes cênicas*, identifico a possibilidade de articular essa investigação e construir um material de conhecimento que seja condizente com seus aspectos processuais, me apropriando também do método da cartografia formulado por Gilles Deleuze e Felix Guattari. Um método que diz respeito à prática de agenciamento de um processo e não de representação de um objeto, constituindo neste agenciamento, investigação e o objeto.

No segundo capítulo, apresento os rastros do meu processo, trazendo as pegadas e rascunhos do caminho de investigação, bem como suas composições e desdobramentos. Falo do meu dançar investigativo, onde experimento, brinco e me destruo, para construir este processo, me transfigurar e compor material artístico nas linguagens da cena; Abordo o surgimento de uma proposta poética deste processo sobre as delicadezas do corpo masculino, trazendo as estruturações de ações e configurações corporais que se desenvolveram para criar estruturas celulares e constituir posteriormente o espetáculo *Delicadezas de Kadosh*; e retrato também as experimentações e materiais artísticos que acabaram se desdobraram em algumas linguagens das artes visuais. Apresento ainda a

proposta de espetáculo que foi construída, bem como uma escritura cênica particular que foi desenvolvida no mapeamento da estrutura cênica e dramatúrgica.

Como fechamento, apresento algumas últimas considerações, reflexões e compreensões acerca deste – e sobre este – processo de investigação, para trazer em seguida as referências que ele absorveu e que são apontadas ao longo dessa dissertação cartográfica.

2. Por Uma Metodologia de Investigação *Em Artes Cênicas*

Início este capítulo explicitando o motivo pelo qual uso o termo “investigação” no lugar de “pesquisa” para compor seu título e também o desta dissertação, fazendo referência à metodologia sobre à qual trabalho e proponho refletir aqui. Embora pesquisa e investigação sejam usados comumente como sinônimos, a segunda acaba por ter um caráter implícito mais ligado a experimentação e exploração. Desta forma, investigação *em artes cênicas* seria um melhor termo a ser utilizado para o que pretendo abordar, anunciando desde já características de um conhecimento mais empírico, sobre o qual pretendo aqui refletir.

Desde o século passado o conhecimento científico começou a abrir espaço para um repensar epistemológico de paradigmas que, desde o século XVI, foram se estruturando como quantificadores: “o que não é quantificável é cientificamente irrelevante”(B. de S. Santos, 2008, p. 28). Este paradigma moderno, advindo das ciências naturais e tendo como lugar central as ideias matemáticas, assentava o conhecimento científico sobre os processos de classificação e sistematização, onde “conhecer significa dividir e classificar para depois poder determinar relações sistemáticas entre o que se separou” (B. de S. Santos, 2008, p. 28). Ou seja, todo o conhecimento era centrado em processos ligados estritamente ao racionalismo e à simplificação.

Com o paradigma pós-moderno, este repensar epistemológico pode começar a emergir, colocando em pauta um conhecimento que permite uma abertura a todo um conjunto de pressupostos que não só os teóricos e empíricos dominantes no paradigma moderno, na tentativa de empregar uma aplicabilidade ou comprovação de teorias e leis. “É um conhecimento sobre as condições de possibilidade. As condições de possibilidade da ação humana projetada no mundo a partir de um espaço-tempo local” (B. de S. Santos, 2008, p. 77). Significa dizer que o conhecimento científico pós-moderno se abre para a experiência do próprio fazer científico. E, na medida em que esse conhecimento reflete sobre possibilidades do fazer investigação, não se instaura como um caminho para explorar ou determinar leis e circunstâncias fixas, mas sim, como um investigar também parâmetros metodológicos. Até porque, se trata de conhecimento que em certa medida não possui

método, pois se estabelece em uma pluralidade metodológica (B. de S. Santos, 2008, p. 77).

O paradigma moderno foi um modelo científico de conhecimento que se fez necessário para sua época, e que depois se mostrou insatisfatório pelo próprio conhecimento que viabilizou construir. “O aprofundamento do conhecimento permitiu ver a fragilidade dos pilares em que se funda” (B. de S. Santos, 2008, p. 41). A problemática é que tal período deixou uma tradição. Tradição essa que Margarida Vine aborda como um legado cartesiano do “penso, logo existo” (2005, p. 7), que seria uma herança do pensamento cartesiano e principalmente do racionalismo. E no contexto dessa tradição, há igualmente a tendência a homogeneizar as investigações e suas metodologias dentro das instituições acadêmicas, incluindo também as que são desenvolvidas nas áreas artísticas.

Embora as pesquisas nas áreas artísticas ganhem cada vez mais autonomia enquanto área de investigação acadêmica, o que acontece em muitos casos é a tentativa de padronizar e enquadrar as artes dentro de parâmetros científicos e de metodologias que advêm de outras áreas. Uma destas metodologias, por exemplo, é a pesquisa qualitativa que advém das áreas sociais. Isso se dá, segundo Hélio Brantes, em virtude do caráter conceitual da pesquisa em artes e por encontrar algumas proximidades de parâmetros metodológicos mais flexíveis e sensíveis (2013, p. 603). Entretanto, percebo que seja necessário entender que as pesquisas acadêmicas em artes possuem suas particularidades. A arte enquanto disciplina acadêmica produz conhecimento sistemático e, mesmo que o faça sobre pressupostos particulares, podemos acolhê-la em um conceito estendido de ciência, que é trazido por Sven Hansson (2008), como investigação sistemática e crítica que procura conhecimento acerca do Homem e do que o rodeia. A questão é que este conhecimento que é sistematizado se encontra fundamentado sobre propósitos outros, que não os de comprovação de verdades científicas:

[...] ao contrário da ciência [tradicional], não nos referimos a comprovação da verdade, mas sim, da instauração de uma verdade, que nasce da especificidade de

parâmetros metodológicos em constante construção, e que embora realizada sobre padrões científicos, terá sempre uma arquitetura particular, distante das uniformidades (Junior & Bonfitto, 2016, p. 117).

Na verdade, entendo que as peculiaridades de uma “arquitetura particular”, que vão sendo construídas no fazer da investigação, é que fazem da área artística um terreno de investigação científica fértil. O fato de se referir a uma metodologia aberta que vai sendo produzida à medida que o próprio trabalho artístico vai sendo construído, estabelece uma metodologia constitutiva que, ao assim ser, trabalha com critérios de conhecimento e com produção de um conhecimento que se faz de um modo particular em cada processo, onde sistematiza sempre novo conhecimento acerca do fazer investigativo e do fazer artístico, bem como das reflexões sobre arte.

Com a abertura dos estudos contemporâneos para novas possibilidades, verifica-se a necessidade de refletir acerca de uma metodologia de pesquisa própria da área artística, venho aqui propor dentro das artes cênicas, um fazer investigativo que compreende o próprio processo de criação do ator como possibilidade de investigação acadêmica, articulando e construindo conhecimento na práxis e também por ela. Começo, deste modo, por construir uma tipologia base de investigação *em* artes, através de uma aproximação sobre o entendimento de pesquisa *em* artes visuais¹ o qual Sandra Rey trabalha, na tentativa de elucidá-lo, para então articular meu entendimento sobre características que especificam uma Investigação *em* artes cênicas, traçando contrapontos com as características da pesquisa *em* artes visuais que Rey aborda. Abordo, em seguida, o método cartográfico como possibilidade de articular as especificações de uma investigação *em* artes cênicas e de propor um material teórico que seja condizente com seus aspectos e seu objeto igualmente processuais, para então trazer o meu cartografar desta investigação.

¹ Embora eu esclareça no início deste capítulo que utilizarei o termo Investigação e não pesquisa, aqui e em alguns outros momentos o faço, quando este fizer menção aos conceitos de pesquisa *em* arte ou pesquisa *sobre* arte, empregues por Sandra Rey.

2.1 Por uma tipologia base de investigação *em artes*

Distinta das pesquisas nas demais áreas da ciência e também da pesquisa *sobre arte*, à qual, segundo Sandra Rey, diz respeito ao estudo histórico, teórico e crítico, relacionando-se com a obra enquanto produto final (1996, p. 82); a pesquisa *em arte* envolve parâmetros metodológicos específicos e se configura como a investigação do artista sobre sua prática de instauração da obra - seu processo de criação. Cabe dizer que a pesquisa *sobre arte* estaria mais relacionada à abordagem de um objeto de estudo que se encontra inserido no meio artístico, *sobre* o qual se constrói uma pesquisa. Enquanto que, por sua vez, a pesquisa *em arte*, ela mesma é meio de construção artística produzindo material artístico *em arte*, ao contrário de material linguístico *sobre* ela.

A pesquisa *em arte* tem como ponto de partida a criação do artista. Encontrando apoio teórico na poética, “[...] que se propõe como uma ciência e filosofia de criação, levando em conta as condutas que instauram a obra”, onde esta “[...] não se caracteriza nem como o estudo da obra feita nem da obra a fazer, como projeto” (Rey, 1996, pp. 83–84), a pesquisa *em arte* qualifica-se como o processo que se faz. Deste modo, esse viés de pesquisa refuga a existência de projetos previamente estabelecidos de maneira rígida, tendo em vista que o processo possui um desenrolar complexo e auto estrutural. Trata-se de um metodologia de investigação que se caracteriza como o devir, do qual falam Deleuze e Guattari, que não se dá por filiação ou dependência, mas por um progredir comunicativo ou contagioso (1997, p. 15). O devir seria um transformar-se da investigação que não tem um ponto de partida e nem um ponto ao qual necessita chegar, é um investigar que se constrói sobre seu próprio caminho investigativo.

O que será estudado não está pré-definido por materiais teóricos ou caminhos pressupostos de pesquisas já constituídas. Embora a abordagem e o estudo de material teórico estejam inseridos na investigação do artista em seu processo de composição, esta não estabelece a teoria como fundamento, ao contrário: os encontros com a teoria vão se dando em caminho de investigação. “São as interpelações da práxis que direcionarão a pesquisa teórica”(Rey, 1996, p. 90).

A metodologia de pesquisa *em arte* não tem como proposta ser uma a-metodologia, mas, acaba adquirindo essa qualidade no sentido em que à medida que endossa o processo de criação do artista como pesquisa acadêmica e assume que esses processos de investigação artística possuem características particulares e uma complexificação extremamente variável, ao nível de proposta, mas principalmente no nível de suas estruturações. Desta forma, o projeto ganha mais a conotação de intenção, um esboço de possibilidades, que vai sendo desvendado junto ao processo de composição, nas aberturas e nas necessidades que vão sendo instauradas. Trata-se de um encaminhamento no sentido “da ordem da percepção poética e não da dedução” (ZUMTHOR apud Vittori, 2015, p. 13). É o artista que estabelece suas regras, na percepção e agenciamento das aberturas possíveis e dos caminhos trilhados. Cada investigação acaba por adquirir necessidades específicas que estão intrinsecamente ligadas às maneiras singulares de fazer do artista-pesquisador.

Compreendo que as características apresentadas até então possuem um entendimento mais geral, que acabam por configurar uma tipologia base do que vem a ser uma investigação *em arte* fora das especificações de subáreas. Uma metodologia que concerne à prática do próprio artista em seu processo de criação, não comporta um projeto rigidamente preestabelecido, encontra seus referenciais teóricos em processo, é constituída por parâmetros variáveis e extremamente flexíveis, tanto a nível de proposta quanto de estruturação, e é instaurada em auto processo de composição. Assim, assumo a ideia de uma tipologia base de investigação *em artes*, para traçar suas especificações nas artes cênicas.

2.2 Características específicas de uma investigação *em artes cênicas*

Entendo que as maneiras de abordar a dimensão teórica nas investigações *em artes* e as maneiras de trabalhar a construção e o conteúdo do material de conhecimento produzido por essas investigações acadêmicas, são aspectos que estão inter-relacionados com uma variação de posicionamento sobre a colocação do que é definido como objeto de

estudo. Neste contexto, pressuponho parâmetros metodológicos mais específicos das subáreas artísticas dentro de uma tipologia base de investigação *em artes* e construo agora uma argumentação através das características específicas destes aspectos na investigação *em artes cênicas*, partindo das características específicas destes mesmos aspectos na pesquisa *em artes visuais* da qual Rey fala.

Embora a investigação *em arte* com ênfase nas artes visuais tenha como ponto de partida o processo de criação do artista, o objeto de estudo “precisa ser criado com o *corpus* da pesquisa e ser lançado como uma seta” (Rey, 1996, p. 90), é apresentado como algo decorrente do processo. Ele estaria mais relacionado a um estudo da obra em processo, ou então de um processo de criação que constrói ou encontra seu objeto de estudo. Rey diz, por exemplo, que nas artes visuais o objeto de estudo é desenvolvido em conjunto com uma investigação teórica, onde o investigador “precisa produzir seu objeto de estudo para daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria” (1996, p. 89).

Já em uma investigação *em artes cênicas*, identifico que o objeto de estudo não se configura como algo que diz respeito ao processo de criação, *ele é o próprio processo de compor o processo*. Como afirma Isaacsson, “a compreensão da criação cênicas qualificada como movimento de experimentações de “possíveis”, em busca de formas materiais e imateriais, autoriza a pensar que o processo criativo preserva intrinsecamente uma atitude investigatória” (2006, p. 85).

O objeto de estudo passa a ser o próprio processo prático de estruturação da investigação em criação; a ação de estruturar o processo é ao mesmo tempo a própria investigação e objeto de estudo. Nesta abordagem metodológica eles se tornam uma mesma coisa: o próprio ato de constituir uma rede complexa que vai se desdobrando na descoberta de materiais, na articulação de conceitos, na integração de referências teóricas e poéticas, enfim, nas experimentações, experiências e agenciamento de cada ator em seu processo investigativo. O agenciamento é empregado aqui do mesmo modo como Barros e Kastrup o utilizam precisamente na cartográfica: “uma relação de cofuncionamento, descrita como um tipo de simpatia. A simpatia não é um mero sentimento de estima, mas

uma composição de corpos envolvendo afecção mútua” (2009, p. 57). Um gerenciamento no sentido de encaminhamento, onde o agenciador se encontra entranhado no processo.

Há aqui uma diferença fundamental sobre o posicionamento do investigador perante os dois objetos de estudo trazidos até aqui. O investigador *em artes visuais*, ainda no entender de Rey, percorre o processo de criação, mas realiza um trabalho de investigação que está mais relacionado com aspectos que se direcionam à análise do processo, da obra, ou de alguns aspectos dela que são eleitos como objeto de estudo. Ele desempenha, enquanto investigador, uma ação mais voltada para a análise. Já o investigador *em artes cênicas* ao percorrer seu processo de criação realiza a investigação, estando seu trabalho diretamente relacionado com o fazer do processo, com a experiência e a intuição. Sua postura de investigação também possui aspectos de análise, mas estariam mais ligadas a uma *compreensão da estruturação e de uma reflexão em processo* e não apenas sobre ele. A questão fundamental aqui é que *a investigação em artes cênicas assenta não apenas na análise, mas sim na compreensão enquanto mecanismo epistemológico de conhecimento, que incide sobre uma estrutura ampla e complexa de elementos que se articulam de forma imbricada.*

Relacionando essa abordagem que liga objeto de estudo e investigador, é possível perceber uma colocação diferente sobre as configurações de aspectos práticos e teóricos em cada um dos dois modos de investigar que venho discutindo até então.

Embora a investigação *em artes visuais* compreenda que o artista encontra as questões teóricas com o caminhar da exploração em processo prático, como aborda Rey, o estudo se faz de um conjunto prático-teórico, das questões que emergem da prática para a teoria, e do que a teoria devolve para a prática, em um trânsito constante (Rey, 2002, pp. 125–126). Ou seja, a investigação teórica é desenvolvida em paralelo com a investigação prática, possuindo uma estreita relação de interdependência. Neste aspecto, mesmo partindo dela, a investigação aqui não se instaura na prática, mas em relação a ela. Como afirma Rey, “a pesquisa em Poéticas Visuais parte da maneira como a obra é feita. [...] Para estudar a obra final do ponto de vista da poética é preciso obter todas as informações possíveis sobre a técnica, procedimentos e metodologias do artista” (1996, p. 89). Há um

enfoque na obra e no processo de criação como meio de acesso a ela, onde os conceitos teóricos são abordados como material de reflexão na prática, mas também sobre ela e sobre a obra.

Desta forma, cabe dizer que o material de conhecimento produzido se estabelece como um texto teórico que reflete sobre um objeto de estudo. Seria um escrito de artista apresentado como um material derivado da pesquisa prática, que é construído de uma reflexão sobre o processo e que elucida a pesquisa no âmbito de sua conceitualização teórica, falando da obra em processo de construção, dos conceitos sobre o qual ela se construiu e dos conceitos que ela busca empregar. Como afirma Rey, “[...] os escritos de artistas fornecem dados, tanto para espectadores quanto para teóricos identificarem a eficácia do pensamento que a obra pretende materializar” (2008, p. 14). O material de conhecimento, neste caso, cumpre a função de representar uma investigação que igualmente se debruça em representar um objeto de estudo, pois mesmo que não inicie com um objeto definido o tem como meta.

Já em uma investigação *em artes cênicas* o estudo flui enquanto prática. Uma prática que engloba a práxis e a teoria, compreendendo que a pesquisa teórica nesse percurso de investigação é também prática, por se entrelaçar à práxis e por não se ater à articulação de conceitos, mas sim à assimilação e produção deles. O que se estabelece é a criação de um processo que se compõe imbricado de conexões entre materiais teóricos e outras diversas fontes, que ganham mais um aspecto de influência do que propriamente de referência, na medida em que influi (afeta), mais do que serve de modelo ou base. “Em seu percurso criativo, o artista se move por associações pessoais, revela sua apreensão da realidade, reage ao contato com diferentes elementos, movimentos que só podem ser identificados através de um olhar sensível” (Isaacsson, 2006, p. 82).

Neste aspecto, a teoria neste viés de investigação não é abordada como uma paralela que irá fundamentar o material de conhecimento produzido e este material, por sua vez, não se constrói como reflexo de uma investigação sobre um objeto de estudo, ele é também investigação e, portanto, também objeto de estudo. Não pretende representar conhecimento, mas sim, o gerar. Trata-se de um material que se configura não como algo

que deriva do processo, mas como uma escritura em estruturação, junto à estruturação do processo. Um material construído em, na e pela investigação, através de uma narrativa própria do investigador. Mas, se a investigação em artes cênicas se dá enquanto processo de criação artística na prática de investigação do ator, tendo um objeto de estudo que se configura como a própria ação de estruturar/acompanhar esse processo, o que este material aborda? O que viria a ser o material de conhecimento em uma Investigação *em* artes cênicas?

Sobre as reflexões que abordo até então nesta escritura e meus estudos sobre o método da cartografia, entendo que esta proposta de investigação *em* artes cênicas pode ser entendida como uma possibilidade de caminho investigativo. Assim sendo, buscarei agora me apropriar de algumas características do que vem a ser este método, no intuito de elucidar na investigação *em* artes cênicas o seu caráter cartográfico para propor assim, uma escritura que dê a conhecer a investigação, permitindo aceder ao conhecimento que ela emprega e também produz.

2.3 Por uma apropriação do método da cartografia

A cartografia é um método de estudos, que recentemente tem sido abordado no Brasil, em algumas investigações acadêmicas, na área da psicologia, em pesquisas etnográficas e nas áreas artísticas. Segundo Kastrup, trata-se de um método formulado por Gilles Deleuze e Felix Guattari que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto; “em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção” (2009, p. 32).

Atentos para a qualidade de um método que não possui maneiras pré-estabelecidas de fazer através de regras ou norma a serem seguidas, os autores do livro *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (Passos, Kastrup, & Escóssia, 2009), trazem oito pistas que dizem respeito ao método da cartografia. Estas servem como um referencial para a prática do cartógrafo: trata-se de um método de pesquisa-intervenção; diz respeito ao acompanhamento de processos e não a

representação de objetos; requer um posicionamento específico da atenção do cartógrafo ao presente; se apropria de dispositivos para se estabelecer; diz respeito ao agenciamento de um coletivo de forças; necessita de uma dissolução do ponto de vista do observador; pressupõe a habitação de um território existencial; e, necessita de novas práticas de narrar. Estas pistas apontam características de um método de investigação que, no lugar de enquadrar, propõe ampliar as possibilidades de caminhos do processo investigativo.

Tendo como interface o processo de criação do ator, a investigação *em* artes cênicas vem a se instalar como uma possibilidade de caminho onde o ator-investigador se faz cartógrafo de seu próprio processo de criação, se estabelecendo como um investigador-cartógrafo-criador. Neste aspecto, a investigação *em* artes cênicas já pressupõe e elucida as características de acompanhamento de processo, de pesquisa-intervenção e de habitação de um território existencial, que o método cartográfico apresenta. Acaba por se instaurar como um processo em estruturação a ser acompanhado, que existe apenas ao ser habitado/construído pelo próprio investigador. Mostra-se nítida “a inseparabilidade entre conhecer e fazer, entre pesquisar e intervir [...]” (2009a, p. 17), da qual falam Eduardo Passos e Regina Barros, a respeito do método cartográfico.

Compreendendo a possibilidade de atribuir à investigação *em* artes cênicas a qualidade de um caminho cartográfico, situo minhas discussões aqui, sobre o entendimento de uma investigação-cartográfica-criativa. Essa tríade, seja na qualidade de verbo ou de substantivo, constitui um movimento de coexistência, de transversalidade, onde cada um se encontra imbricado no outro. Este caráter de transversalidade, como abordam Passos e Eirado, se estabelece como uma

[...] alteração do padrão comunicacional nas instituições, defendendo um terceiro eixo que cruza e desestabiliza os eixos vertical e horizontal da comunicação nas instituições (eixo vertical da hierarquização da comunicação dos diferentes e o eixo horizontal que homogeneiza a comunicação na corporação dos iguais (2009, p. 115).

Trata-se de um eixo comunicacional que integra o processo de investigação, pois as relações de forças que o vão constituir existem como forças heterogêneas, mas que não possuem relações de hierarquia, pois elas irão justamente se estabelecer por um processo constitutivo de comunicações transversais.

A investigação *em artes cênicas* possui implicações de uma pesquisa-intervenção, ao estabelecer-se como uma metodologia constitutiva em um processo de caminhos que se desdobram em mais caminhos e assim se constrói. Passos e Barros, afirmam, sobre o método cartográfico, que o que se pretende é instaurar uma “reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (*metá-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas. A reversão, então, afirma um *hódos-metá*” (2009a, p. 17)². É neste aspecto que o projeto ganha a conotação de intenção e o processo se caracteriza como devir. O processo não se desenvolve a partir de uma diretriz estabelecida, nem mesmo tenciona estabelecê-la. Como afirma Ceres Vittori, sobre o método cartográfico, “[...] não há comprovações, mas questionamentos e suposições” (2015, p. 71).

Na medida em que o objeto de estudo da investigação *em artes cênicas* se configura como a prática do “próprio processo de compor o processo”, é possível dizer que esta investigação possui um coração cartográfico, pois segundo Barros e Kastrup (2009, p. 58), o coração da cartografia está no entendimento de processo enquanto processualidade. A investigação, assim, não tem por finalidade abordar e representar um objeto, como já foi dito, a cartografia se ocupa de acompanhamento de processo. Mas, o que ocorre na investigação *em artes cênicas* é a fusão de processos ou antes, uma investigação que se ocupa de várias camadas de processualidade. Pois, o debruçar-se sobre o próprio investigar da criação constitui um estudo que só existe nesse debruçar-se e que só compõe cartografia no ato de cartografar para constitui-lo. Se instaura uma dimensão que não dissocia “o ele, o nele e o por ele”, do processo. O objeto de estudo, desta forma, é mais o agenciamento de um conjunto de forças ou antes, o próprio fluxo da investigação de compor esta investigação.

² *Metá* (reflexão, raciocínio, verdade) + *hódos* (caminho, direção) (Passos & Barros, 2009a, p. 17).

Este compor diz respeito ao fazer, habitar e agenciar um território existencial. Na cartografia, “a habitação de um território existencial está mais ligada a uma disposição de composição do que à execução de normas técnicas. Não se dirige a uma submissão ou um domínio do campo pesquisado, mas a um fazer com, compondo com os elementos envolvidos” (Alvarez & Passos, 2009, p. 148). Em relação a investigação *em artes cênicas*. Não é possível uma dissociação entre o processo de criação e o território, pois estes existem então como um processo-território habitado.

A experiência de habitar a investigação compõe um saber que se constrói no próprio ato de encarna-la, de se embrenhar neste processo-território em questão, de se lançar ao desconhecido para então conhecê-lo. Um fazer-saber e um saber-fazer que se dá no agenciamento de sua experiência. Um fazer que encontra potência no intuitivo. “A intuição mostra-se como via de acesso a um plano de transpasse, de transformação, de recombinação e de deslocamento” (Amador & Fonseca, 2009, p. 32). Ela seria uma potência de movimentação da investigação, para se percorrer a estruturação da investigação, articulando o que vai sendo cartografado e o que está a devir. Embora a investigação tenha uma potência intuitiva – é imprescindível um habitar sensível-intuitivo –, é na ação de agenciamento do plano de coletivo de forças de sua composição enquanto processo-território, que ela se estabelece.

Os investigadores do método cartográfico Escóssia e Tedesco, definem plano do coletivo de forças como uma área onde as próprias forças entram em relação, e assim se estabelece como um plano onde as regras não são fixas e não há tendência para determinar as relações, pois as composições tendem a se complexificar nas múltiplas direções de composição. Seria um plano que diz respeito às forças de composição das coisas para além de suas configurações, um “plano movente da realidade das coisas” (2009, p. 92). A investigação, fugindo da representação da realidade das coisas, acessa o plano movente. Ela se constrói no próprio plano do coletivo de forças, nos agenciamentos dos materiais, linhas de forças e dispositivos que se fazem necessários para compor o processo. Dispositivos que, como abordam Kastrup e Barros, desembaraçam as linhas que compõem o processo de criação e investigação (2009, p. 79) e se estabelecem enquanto práticas e

funcionamentos que alteram de alguma forma o processo, pois geram algum efeito sobre ele. Seriam os modos de acessar, produzir, transformar e cartografar o plano coletivo de forças. Sobre estes apontamentos, cabe dizer que o processo-território se estabelece em – e como – seu próprio plano de coletivo de forças e, portanto, é este o campo que o investigador habita e atua.

Estando o investigador a atuar no agenciamento de um processo complexo que se centra na instabilidade de compor um plano coletivo de forças e que tem como um de seus princípios a multiplicidade, é necessário que se estabeleça, como diz Kastrup (2009), uma atenção que não tencione simplesmente selecionar informações. Afinal o que se pretende aqui não é informar, mas sim construir – processo, território, realidade, subjetividade, conhecimento.

A partir dos estudos já realizados sobre a atenção, Kastrup problematiza a atenção do cartógrafo e fala do cultivo de uma atenção que seria definida como uma constante procura por um “tônus atencional”, que se encontra entre o “relaxamento passivo e a rigidez controlada” (2009, p. 48). Seria uma espécie de atenção sobretudo aberta a multiplicidade e a processualidade da investigação, que quando foca em alguma linha de força, é para que possa encontrar novos caminhos. Seria uma atenção que estabelece momentos de *zooms*, para poder ampliar cada vez mais a abertura do plano. Acerca da atenção do cartógrafo, Amador e Fonseca afirmam que “trata-se de uma atenção relacionada à consciência tomada enquanto domínio de mutações e aberta ao encontro; uma atenção que recusa a simples seleção de informações para detectar signos e forças circulantes, o que requer uma concentração sem focalização” (2009, p. 35).

Desta forma, o investigador precisa estar aberto para encontrar e articular as linhas de força nas diversidades de materiais, linguagens, intensidades, acontecimentos ou elementos quaisquer que ele julgue possível e necessário absorver e agenciar. Isso apontar uma atitude antropofágica, da qual fala Rolnik: “[...] o cartógrafo absorve matéria de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo” (2006, p. 65). Ele se apropria de qualquer material que possa se estabelecer enquanto força de potência influidora a ser absorvida. “Tudo que der língua para os movimentos do desejo,

tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo” (Rolnik, 2006, p. 65). Os referenciais teóricos que esta investigação articula se estabelecem sobre esse entendimento.

A prática do investigador-cartógrafo-criador não estaria ligada à busca pela definição das coisas, muito menos pela definição do caminho do processo ou de suas forças. Como diz Braga ao falar de sua atitude diante do processo de criação, seria mais a de conhece-lo do que explicá-lo (2006, p. 80). Trata-se de uma prática que diz mais respeito a um agenciamento que visa o princípio da multiplicidade, da qual falam Deleuze e Guattari, como sendo algo que “[...] não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade)” (1995, p. 15). O investigador se instaura como um complexificador, um agenciador que cria conexões ao mesmo tempo que as desestabiliza e as modifica, que amplia o plano coletivo de forças influenciando sobre elas sem defini-las. Afinal, “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 16). Desta maneira, é nos agenciamentos que o investigador cartografa. É neles e através deles que se constrói uma cartografia.

O cartografar que existe em uma transversalidade criadora e investigativa, corresponde a prática de agenciar, mas também de mapear a processualidade, com o intuito de construir um material que articula o conhecimento do processo e também, conhecimento através dele. A cartografia é empregada como um desenho que não é estático, que não foi configurada como representação de uma forma, como traz Suely Rolnik, “para os geógrafos, a cartografia – diferente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (2006, p. 23). Já Deleuze e Guattari falam de cartografia como um mapa, mas um mapa que é o oposto de decalque. “Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói” (1995, p.

21). O importante é a compreensão de que a cartografia constrói realidade ao mesmo tempo que a modifica. Ela mesma se instaura enquanto desenho autônomo, não se constituindo sobre a representação do processo, mas no processo. Se instaura como uma das linhas de força.

Identifico que nesta investigação a cartografia acaba por ser composta em pelo menos duas dimensões. A primeira seria uma *cartografia-cênica*, que diz respeito a construção do material de cena a ser apresentado enquanto obra; e a segunda, a composição de uma *cartografia-mapa* que se estabelece como uma documentação produzida do rastreamento e registro dos vários aspectos que a investigação comporta.

A dimensão relativa a *cartografia-cênica*, diz respeito a estrutura cênica que vai sendo construída para ser compartilhada com o público enquanto obra. Essa estrutura também se faz cartografia: um desenho cênico que vai se construindo nos movimentos de conexões que são feitos e que não se estruturam como forma fixas, isto quer no que diz respeito a uma estrutura de ações, tensões, movimentos, forças e (ou) potências que o ator ira desenhar a cada apresentação, quer sobre a estrutura de espaço que também não se comportaria como uma forma estática, mas, como uma organização que mantém seu movimento de mutação. Embora tenha sido utilizado o termo obra para se referir a essa cartografia-cênica, o entendimento que se tem aqui não diz respeito à obra enquanto estrutura final, mas como uma estrutura que será sempre um desenho em fluxo. Não se configurando como um ato de representar uma estrutura cênica que se estabeleceu, mas antes, é o próprio desenho que se constrói como movimento efêmero de presentificação no tempo-espaço, feito do contato com o público, no momento de apresentação. Uma cartografia-cênica, presentificação; e não decalque, representação.

A dimensão relativa a *cartografia-mapa*, diz respeito a construção de um documento que se apresenta como uma espécie de registro da investigação em seus vários aspectos de estruturação e composição. Registro, menos como a inscrição de um facto e mais no aspecto de pegadas, migalhas, rastros de um processo que são tomados como elucidação de um conhecimento que se estabelece no fazer. Um documento, não como uma documentação do processo, mas como material que é construído em processo e se

faz cartografia-mapa. Um material construído “[...] para testemunhar e conversar. Não para conservar...” (Braga, 2006, p. 81). Trata-se de um material que para além de elucidar um conhecimento empírico, também o produz, na medida em que estrutura uma sistematização do mesmo.

As duas dimensões da cartografia na investigação *em artes cênicas* se estabelecem como material de conhecimento que ela vem a produzir como investigação acadêmica. A primeira proporciona ao público o acesso a um conhecimento pela experiência, que se estabelece ao vivenciar a cartografia-cênica. Já a segunda, além de proporcionar também um conhecimento da experiência de vivenciar o material na apreensão da cartografia-mapa, traz um material que elucidar o conhecimento do fazer e sobre o fazer, além de comunicar o próprio processo.

Porém, estes pressupostos instauram a necessidade de novos modos de dizer, de comunicar conhecimento. O investigador trabalha na construção de um documento que se estabelece com uma natureza narrativa particular. Passos e Barros falam de uma política da narratividade, sobre uma posição narrativa que seria o *ethos* da investigação e afirmam que “toda a produção de conhecimento, precisamos dizer de saída, se dá a partir de uma tomada de posição que nos implica politicamente” (2009b, p. 150). O conceito de política que eles empregam diz respeito a um sentido ampliado de política como uma “[...] forma de atividade humana que, ligada ao poder, coloca em relação sujeitos, articulando-os segundo regras e normas não necessariamente jurídicas e legais” (2009b, p. 151). Trata-se de uma configuração de poder que pode se instituir em escalas menores, em arranjos locais.

Neste sentido, podemos pensar a política da narratividade como uma posição que tomamos quando, em relação ao mundo e a si mesmo, definimos uma forma de expressão do que se passa, do que acontece. Sendo assim, o conhecimento que exprimimos acerca de nós mesmos e do mundo não é apenas um problema teórico, mas um problema político (Passos & Barros, 2009b, p. 151).

Esta política de narratividade não diz respeito apenas a um determinado posicionamento narrativo em aspectos da composição do documento de conhecimento a ser construído, mas também está implícita nos aspectos que abrangem todo o processo investigativo, na medida em que agenciar implica em estabelecer uma posição narrativa sensível, que se estabelece em transversalidade objetiva e subjetiva e que, como o processo, é constitutiva. Imbricada com este posicionamento, a narrativa enquanto maneira de dizer e construir um material de conhecimento é encarada como uma proposta que estabelece a articulação de um formato de documento acadêmico que seja aberto ao entendimento deste material também enquanto uma construção subjetiva e ainda, de subjetividade. *Um material que tem uma estrutura organizacional variável, que necessita fazer uso de uma escrita em primeira pessoa e que pode vir a incorporar outras linguagens que não só a do texto e da imagem* – habitualmente utilizadas.

Ceres Vittori, por exemplo, que trabalha com o conceito de cartografia, em sua tese de doutoramento em Letras: *Pistas, rizomas, devires: por uma cartografia da peça radiofônica “para acabar de vez com o julgamento de Deus”* (2015), fala sobre – e também emprega – uma “bivocalidade” que articula uma *voz acadêmica analítica e uma voz subjetiva*, onde estas não necessitam estabelecer obrigatoriamente uma coesão textual, e cuja segunda voz mencionada diz respeito aos registros em um diário de bordo que são trazidos em itálico no corpo do texto - texto este que ela nomeia de escritura. Trata-se de fragmentos mais poéticos e em primeira pessoa, que são articulados em sua escritura. Vittori traz a compreensão de uma voz processual que não nega, mas, apreende a teoria-crítica no processo de cartografar, enquanto a voz acadêmica a utilizaria como principal fio condutor (2015, p. 11).

Sobre este entendimento, a política de narrativa da cartografia-mapa na investigação que é proposta aqui, não exclui o caráter teórico-crítico do conhecimento, ela na verdade é muito mais acolhedora do que excludente. A questão é que a articulação crítica não é feita sobre o processo, mas, com ele; abordando o caráter reflexivo para, com e de sua composição. Não se trata apenas de um conhecimento teórico-crítico e sim de um conhecimento que se estabelece dando a ver o próprio processo, na medida em que diz

respeito a um conhecimento próprio do fazer e de suas potências reflexivas. Desta forma, a cartografia-mapa abordada aqui, é articulada por uma espécie de *voz processual subjetiva do artista* que traz seu processo de composição e sua composição, abrindo possibilidades de uma reflexão particular sobre a investigação, por parte de quem a apreende - construindo assim, também subjetividade.

Por exemplo, Raquel Scotti Hirson, em sua dissertação de mestrado *Tal Qual Apanhei do Pé* (2003), apresenta um relato reflexivo de suas experiências no processo coletivo de criação do espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* em 1993, em seu primeiro ano de investigação como atriz do grupo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas. Hirson, na verdade, narra também seu percurso na graduação em Artes Cênicas que a levou ao referente processo. Ela compõe em sua escrita a narrativa de seu caminho de investigação e suas reflexões, articulando uma voz que traz suas vontades, inquietações, percalços, dúvidas, escolhas. Ela constrói uma reflexão entranhada na narrativa do seu processo, permitindo que o leitor reflita sobre o processo e sobre suas reflexões.

Já Ana Cristina Colla - que utiliza também a ideia de rastros que adoto no título de minha dissertação -, em sua tese de doutoramento em Artes *Caminhante, não há caminho. Só rastros*. (2010), traz um texto que se compõe exclusivamente de uma narrativa, em primeira pessoa, de seu processo de investigação na criação de seu espetáculo solo, *Você*. Dando a ver o conhecimento do fazer em artes cênicas, de sua poética cênica pessoal de criação e os rastros do caminho de seu fazer, ela compõe sua escritura com datas, trechos mais poéticos, outros mais descritivos, desenhos, músicas, fotografias, transcrições diretas de diálogos e até, por vezes, propõe criar um diálogo direto com leitor – que se torna interlocutor – trazendo sugestões para abordagem da leitura. Entendo este trabalho de Colla como uma investigação *em* artes cênicas que elucida seu caráter enquanto investigação-cartografica-criativa, onde sua tese, que se comporta como uma espécie de cartografia de sua investigação, condiz com os aspectos processuais e com a poética trazida pela atriz em sua investigação, à qual o próprio material permite aceder.

Decorrente das reflexões que foram desenvolvidas neste capítulo, entendo que na medida em que se apresenta a investigação e a cartografia como uma composição complexa de forças onde “o cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado” (Rolnik, 2006, p. 65) sobre materiais e linguagens; é imprescindível a percepção de que a expressão textual não é a única linguagem que ele pode articular para cartografar e compor sua cartografia-mapa. Entende-se que as composições de uma cartografia-mapa, sejam nas maneiras de narrar, de compor este documento (práticas cartográficas), bem como as suas possibilidades de estruturar sua materialidade (texto, desenho, foto, áudio, vídeo, e etc.); são extremamente variáveis e constitutivas, assim como os processos aos quais elas estão imersas e dizem respeito.

É sobre esse entendimento, junto a experimentação de possibilidades e linguagens, que tenho cartografado esta investigação.

2.4 Meu cartografar

Venho mapeando meu caminho de investigação articulando várias formas de cartografar: um diário de bordo, com anotações e colagens; gravação de áudios próprios e de conversas; um caderno de desenho A6, geralmente utilizado para desenhos de imagens ou figuras, algumas vezes arrancadas e coladas no diário de bordo, outras não; um caderno de desenho A3, geralmente utilizado para croquis e projetos (consultar Apêndice I: Caderno de Croquis, Croqui A – A Caixa), mas em algumas vezes, para imagens ou figuras que me pareçam necessitar de maiores dimensões; a composição do desenho de um mapa das linhas de forças e conexões que compõe a investigação; e fichas de leitura dos materiais teóricos, trazendo um apontamento dos assuntos que me interessam e as respectivas páginas onde se encontram, bem como a transfiguração dessas páginas com grifos, anotações e *post-its*.

Estabeleço essa cartografia em um constate remoer do meu diário de bordo e dos demais mapeamentos que mencionei, buscando instaurar uma narrativa própria que

consiga articular as linguagens que faço uso. Por este motivo, esta escritura acaba se construindo com uma mistura de tempos verbais, trazendo acontecimentos narrados no presente e no passado, e se instaura sobre um processo de escrita que não se estabelece na necessidade de ser, ou apresentar um conteúdo, articulado de maneira cronológica, onde a própria composição deste parágrafo articula frases que acabei de escrever, frases que escrevi a mais de dois meses e que modifiquei à algumas semanas atrás, além de resgatar partes de um trecho que escrevi em 2014, no meu Trabalho de Conclusão de Curso da Graduação em Artes Cênicas. Nesta investigação, revisito também processos anteriores, antigos mapas, imagens e estruturas que já me atravessaram outras vezes, materiais que voltam a estabelecer novas conexões e que se atualizam neste novo fazer investigação.

Sobre este cartografar em linguagem híbrida e as experiências de articular este material, esta escritura se configura igualmente híbrida e compôs esta caixa. Ela se estabelece como a composição de um documento de conhecimento que arranja uma tessitura de elementos para produção deste material composto, por sua vez, por uma *narrativa descritiva, reflexiva e poética, com enxertos diretos do diário de bordo (trazidos em itálico no corpo do texto), desenhos, fotografias, imagens digitais, materiais audiovisuais e sonoros, texturas e 3 desenhos (mapas) das estruturas das linhas de força e conexões que foram feitos no decorrer dos mapeamento do caminho de investigação*. Este material a apreender, apresenta uma narrativa que articula os demais materiais e mesmo propondo uma disposição em sequência, não se apresenta como uma estrutura fixa linear, mas antes, como uma das organizações possíveis de leitura.

(Março de 2016)

Preciso comprar um novo bloco de desenho A3 e entro em uma pequena papelaria. Perto do que procuro, vejo uma grande diversidade de tipos de papeis em uma prateleira no canto da loja e fico extasiado. Me aproximo e começo a observar e tocar. Várias texturas, cores, gramaturas e transparências. Adoro descobrir novos materiais para trabalhar e utilizar de novas maneiras materiais que eu já conheço. Já tenho na mão dois tipos de papeis que achei interessantes – um deles para trabalhar em um projeto onde tenho experimentado recortar e costurar algumas fotografias antigas deixadas por minha avó, e

o outro apenas porque gosto da textura – quando encontro uma folha de papel vegetal que possui uma transparência meio fosca e tenho um insight. Compro o bloco, 2 folhas do papel vegetal, as duas outras que havia gostado e sigo eufórico para casa. Monto um documento para impressão, com fotografias e textos, e sigo para uma copiadora. Entrego uma das folhas de papel vegetal e peço que ela experimente imprimir sobre ele o arquivo que eu trouxe.

É isso. Será este o papel.

Então é chegado o momento de dilacerar a carne dura, a carne que se auto estimula na vontade de rompê-la, que abre suas próprias fendas buscando destruir-se para gerar o novo cada vez mais vivo, na carne cada vez mais fresca.

Quando o corpo quer embrenhar-se por novos caminhos...

Quando paro de apenas ver e querer entender, para começar a olhar e sentir...

Quando o momento não é mais o foi e o que pode ser, é só momento agora...

Quando não se sabe bem onde vai chegar, quando vai chegar, de onde vai chegar, se é que vai chegar...

A vontade de despejar-me cresce. Será um alagar de mim em algo?

3. Rastros de Composições E Desdobramentos

3.1 Dançar, brincar e destruir-se

(Outubro de 2015)



Fotografia 01 – Ensaio fotográfico de outubro de 2015. Foto de Tiago Braga.

Ele me fotografa enquanto brinco atrás da cortina...

Por vezes mostro partes do corpo, as projeto para fora...

Tiro a cueca e toco na cortina como se tocasse os pelos dele...

Pareço leve, nevoa. Me mostro e quero ser desejado enquanto minha pele experimenta o tecido. Já imaginava e sabia de mais tarde.

Mais tarde, experimentei o corpo dele e sua textura. Passei a noite a sentir seus pelos e a lambê-los.

Sem conseguir dormir, levanto e vou para trás da cortina. Começo a investigar uma estrutura tateando e experimentando a textura do tecido. A experiência vivida no dia anterior se reanima no corpo e a imagem de projetar, preencher o espaço tenta envolver um outro que observa, começa a se construir junto a uma pequena célula em que troco de cuecas e danço atrás da cortina. Passei parte da noite a investigar movimentos e montar uma pequena estrutura.

No dia seguinte, acordo e retiro a cortina da janela do quarto que tenho alugado, a levo para a sala onde ocorrem os encontros do mestrado e a monto na frente de uma das paredes. Uso como iluminação um abajur – lâmpada incandescente – que eu trouxe do Brasil e que estive em quase todos os meus trabalhos na graduação. Apresento a estrutura para os demais investigadores, como fechamento do primeiro projeto da disciplina de Laboratório Experimental de Criação I.

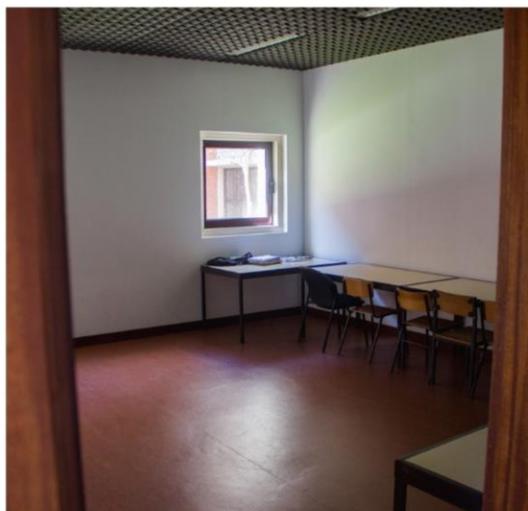
Passei a trabalhar com está pequena estrutura de movimentos e imagens, investigando este material em ensaios que, no princípio, aconteciam no quarto que eu mantinha alugado em Aveiro. Nestes ensaios eu apenas repetia a experiência de tocar e ser tocado pela cortina. Ao me mudar para o alojamento da Universidade, tive que comprar a cortina da proprietária do apartamento e fui a procura de alguma sala da Universidade para realmente realizar minhas investigações.

Em minha graduação em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Londrina, na região sul do Brasil, pude vivenciar experiências muito ricas em diversas propostas de trabalhar investigação dentro das artes cênicas, trocando com os professores, com os colegas de estudo e em oficinas e diálogos com outros artistas e investigadores da área. Da mesma maneira, agora no mestrado, tive a possibilidade de verticalizar minhas experimentações de criação e investigação também em outras áreas artísticas. Essas experiências deixaram rastros e endossaram meu processo de investigação em artes cênicas, que já se desdobrava timidamente em materiais fora da área, para assumir essa potência de construção sem se limitar a uma área específica. Essas experiências múltiplas permitiram meu desenvolvimento enquanto um artista híbrido e constituem o meu fazer artístico. Me construo como o vértice dessas vivências, na compreensão registrada em um corpo que busca quebrar com a forma rasa de ser e se relacionar cotidianamente.

Compreendendo e abraçando estas vivências, o que me proponho é um dançar, brincando com as experiências de qualidades de movimentos e energias, onde busco encontrar movimentos, ações, imagens, materiais que de alguma forma me despertam interesse, para então trabalhar com eles no desdobramento de um processo que da abertura para o meu corpo se transfigurar não só em novas estruturas corporais e cênicas, mas em desenhos, fotografias, instalações, em outros materiais sobre diversas composições e linguagens. Desta forma tenho procurado criar um lugar de investigação particularmente fértil, potente em seus múltiplos cruzamentos de forças, que persiste como catalisador de um corpo híbrido dessas experiências de trabalho que se fazem registradas nele.

3.1.1 O dançar ao brincar com qualidades de movimento e energias

Consegui uma sala comum no departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro, usada comumente por estudantes da área de música, para realizar meus ensaios. Tenho horários marcados para ensaiar 2 dias na semana, durante 3 horas cada dia. Vim para sala de ensaios já trazendo a sequência de movimentos que emergiu como uma espécie de sublimação da minha experiência vivida. Geralmente entro na sala, mudo a roupa, deito no chão e sinto



Fotografia 02 – Sala 21.1.25 do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro. Foto de Flávia Costa.

o corpo por alguns minutos. Me concentro para o trabalho, respiro, me percebo e vou me alongando em um espreguiçar conforme o corpo vai achando necessário, até me colocar em pé e me embrenhar em uma dança pessoal onde busco me afastar de meu corpo cotidiano, destruí-lo para investigar uma necessidade outra de mover-se e reorganizar-se.

O modo como recolho material está ligado à relação sensível que determinado movimento gera, seja pelo surgimento de alguma imagem, ou porque, de alguma forma, me interessa pela vivência que ele proporciona na carne. Por vezes não compreendo muito bem a sensação que me desperta interesse e percebo que é aí que este material me movimenta mais. Ele instiga, incomoda, me desequilibra e me faz buscar uma compreensão que não existe num âmbito racional, pois ela ecoa na carne. Sigo tentando construir um caminho de desenvolvimento que se mantenha neste meio sensível de descoberta, onde a compreensão não está apenas para a racionalização do material, mas também para outras relações que o corpo estabelece com ele.

Minha percepção do movimento se dá na compreensão dos fatores do movimento que são trazidos nos estudos de Rudolf Laban, em seu livro *Domínio do Movimento* (1978), e nas modulações de energia ligadas a imagens que construo sobre as qualidades dos elementos naturais ou relacionados a eles.

Laban aponta quatro fatores que compõem o movimento: Peso, Espaço, Tempo e fluência. Sobre cada fator pode adotar-se uma atitude definida, dentro das duas extremidades possíveis em cada um deles. Seriam elas: “uma atitude relaxada ou uma atitude enérgica, quanto ao peso; uma atitude linear ou uma atitude flexível, no espaço; uma atitude curta ou uma atitude prolongada, frente ao tempo; uma atitude liberta ou uma atitude controlada, em relação à fluência” (Laban, 1978, p. 114). Ele propõe oito “Ações Básicas” (1978, pp. 114–115) a partir das combinações possíveis das atitudes referentes aos elementos Peso, Tempo e Espaço. Seriam verbos de ação que dizem respeito a determinadas qualidades do movimento, que sugerem um tempo de duração em uma forma de mover-se no espaço sobre uma determinada resistência. Esquematizando de forma bem pedagógica, segundo Laban (1978, pp. 114–115), seriam estes:

Flutuar - lento, flexível e leve;
Deslizar - lento, direto e leve;
Pontuar - rápido, direto e leve;
Vibrar - rápido, flexível e leve;
Torcer - lento, flexível e firme;
Empurrar - lento, direto e firme;
Socar - rápido, direto e firme;
Chicotear - rápido, flexível e firme.

Para além desta compreensão sobre os 4 fatores do movimento e 8 qualidades básicas de ações, o modo como Laban propõe uma investigação para o domínio do movimento é que me acessa mais diretamente, na medida em que a proposta se estabelece no experimentar das possibilidades do corpo para instaurar um conhecimento sobre o mover-se e também sobre si enquanto corpo que se move. Trata-se de um conhecimento que se constrói no estudo do indivíduo que experimenta de maneira consciente o corpo

em suas múltiplas maneiras de mover-se, para compreender a mecânica corporal, a potência artística e expressiva do corpo, a percepção espacial e rítmica, bem como, desenvolver a percepção de si, de suas sensações e intenções no movimento.

Este modo de trabalhar me acessa, desperta-me enquanto ser criativo. Neste experimentar do corpo, consigo me destruir e me reconstruir enquanto corpo complexo, racional e sensível, instaurando um caminho de investigação onde me rearticulo múltiplo e receptivo, onde o fazer e o experimentar são encarados livres de condicionamentos predefinidos, onde as condições vão se constituindo não como regras limitadoras, mas como possibilidades de complexificação do próprio corpo. Como afirma o Doutor em física quântica e estudioso da parapsicologia, Amit Goswami, “a criatividade e a liberdade são praticamente inseparáveis” (2008, p. 157).

Mover-se, estabelece um tempo de duração e um desenho no espaço, sobre uma determinada resistência, com uma determinada energia. Me movo, danço, brinco de ser pequeno, de ser imenso, as vezes brinco de não existir ou de existir em partes, ser um braço, uma mão, existir com os olhos ou apenas ser um dedo. Brinco de dançar o tempo, de ser o tempo, construo tempos. Por vezes quero preencher, transitar com o corpo por todo o espaço e na mesma hora quero ser grão de poeira no canto da sala. Não programo, apenas danço, brinco, atento. Tentando saber como brincar, crio o brincar, o ensaio, o processo. Investigo a carne, as articulações, os ossos, experimento as organizações do meu material corpo e assim brinco. Brinco e investigo para ser e saber cada vez mais de mim, não para ser outro. Me desfaço eu personagem e me faço eu outros, eu múltiplo.

O fator fluência para Laban, diz respeito a uma percepção interna da qualidade da energia do movimento, ou melhor, a modulação na liberação de energia no movimento (1978). Este fator é assumido por mim de maneira tão intensa no trabalho que estabeleço uma compreensão mais específica, à parte dos outros fatores. Embora compreenda que os fatores de movimento existam em relação interdependentes, acabo relacionando as qualidades físicas dos elementos naturais à sensação da energia do movimento e assimilo desta maneira uma outra forma de perceber o movimento. Essa compreensão da modulação de energia diz respeito às sensações imagéticas que estes elementos (água,

fogo, ar e terra) me geram. Durante o meu dançar vou brincando com os movimentos, qualidades e fluxos, onde ao perceber um determinado fluxo de energia na carne, estabeleço imagens íntimas ligadas a esses elementos.

Por vezes brinco como se fogo se alastrasse por minha musculatura, como se a coluna fosse composta de água, como se o corpo fosse todo brisa ou apenas danço a brisa que toca minha pele; por vezes o corpo é rocha que parte, é o mar violento na tempestade, é a própria tempestade, ou raio, ou vento forte que destrói cidade; outras vezes danço a terra que meus pés pisam ou tento até dançar o chão duro de cimento. Investigo, brinco, danço tanto a sensação do elemento na carne, como a carne sendo composta do próprio elemento. Desta forma, este se faz um momento em que há um diálogo concomitantemente na imaginação, na carne e entre elas.

Sobre esses aspectos se estabelece minha compreensão e relação com as estruturas, ações, imagens e movimentos que vou construindo. Tanto para perceber e estimular a investigação de movimentos, quanto para caracterizar as relações estabelecidas e mapear o material recolhido, essas maneiras de percepção se mesclam em meu trabalho. É assim que assimilo meu dançar, que percebo o meu mover, que me encontro em movimento.

(19 de Abril de 2016)

Chego a sala e já estou um pouco desanimado, mas quero, preciso me mover, dançar, brincar. Me troco, deito no chão e percebo meu corpo sobre o piso gelado pois não gosto de ensaiar com muita roupa, preciso tocar, sentir com a pele. Respiro com dificuldade por causa do frio e começo a me espreguiçar, esticar o corpo, alongar em um movimento constante até ficar nas pontas dos pés tentando tocar o teto com as mãos.

Interrupção.

Estou com muita dificuldade de estruturar o ensaio. Não tenho conseguido deixar o ensaio fluir, não consigo me concentrar e mergulhar na investigação dos movimentos. Nesses 2 meses o espaço da sala de ensaios tem me incomodado muito: chão batido,

janelas sem persiana, mesas e cadeiras a ocupar um espaço que já não é muito grande, retângulo de vidro na porta e a constante circulação de pessoas que por vezes batem à porta. Talvez seja melhor criar um pequeno roteiro para tentar organizar etapas já que não consigo deixar fluir, mesmo que seja para depois burla-lo.

Retomo. A algum tempo venho com a imagem fixa de nascimento da terra, um corpo que é gerado como semente na terra e que brota ou eclode no espaço buraco/ovo que tal corpo ocupa e expande. Hoje, mesmo que muito sem ritmo e fragmentado, deixei a imagem transbordar e recolhi algum material.

- Corpo brota com dificuldade: se desloca com contrações abdominais e torção na coluna, tendo os braços junto ao corpo.

- Corpo expande rígido (torcido e empurrado): os braços ganham vida e começam a tentar sustentar o corpo que começa a amolecer e se deslocar com mais velocidade.

- Corpo vira bicho: de costas se sustenta sobre as duas patas na ponta dos pés e com a base baixa (fauno observador e curioso).



- Bicho encolhido no ninho: corpo fechado respira empurrando as costelas.

Desenho 01 – *Ninho*, 2016, grafite em papel, 14 x 9 cm. Desenho do

Na experimentação das possibilidades da carne, da musculatura, dos ossos, dos tendões, no trânsito entre a investigação de qualidades de movimentos e energias, nas imagens que vão surgindo e que vou trabalhando, tem sido construído o meu dançar junto

as necessidades reais do meu corpo no momento de ensaio. No cansaço do corpo, na vontade de buscar um contraste, no desequilíbrio que me obrigava a fazer um movimento súbito, no surgimento de uma imagem que por algum momento conduz a experimentação, na resposta a algum barulho, no querer aproveitar a brisa que entra pela janela ou o calor do sol, no incomodo com o espaço, na atenção às necessidades do corpo e buscando que ele esteja aberto a sentir e experimentar o máximo possível a si mesmo, o espaço e a natureza; vai sendo instaurado meu treinamento/ensaio/processo.

Na verdade, o termo ensaio parece mais apropriado para referir-se a este momento que reservo para entrar em uma sala e dançar o meu corpo. Embora seja utilizado comumente nas artes cênicas, pela origem e pelas atividades com que ela cotidianamente está relacionada, a palavra “treinamento” vai contra a real função do *treinamento* no trabalho do ator; também indo de encontro à maneira como o abordo em meu trabalho. Contrário ao sentido de adestrar, domar ou a mera associação com o preparo condicionado de atletas, são nesses ensaios que vou me construindo artista cênico, neles encontro meus condicionamentos e bloqueios para ir me desvencilhando deles, almejando perder as amarras que ao longo da vida foram se criando. Como afirma Jerzy Grotowski:

Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou um repertório de truques. Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo – tudo isso sem o menor traço de egoísmo ou auto-satisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo (1992, p. 2).

Grotowski entendia que a essência da arte teatral se estabelece no trabalho de entrega e investigação pessoal do ator. Ele fala sobre um ator que deve reencontrar o corpo antes de sua existência, tirar o que for desnecessário, trazer os detalhes internos, os menores impulsos da ação, ator este que deve se soltar do que o limita e ao invés de somar técnicas, deve usá-las para se livrar dessas limitações, tendo consciência de que não há

uma técnica fechada, pois a cada limite vencido, se descobrem problemas maiores que devem ser resolvidos (1992).

Não há corpo pronto, não pode se criar partindo do completo. As falhas, os defeitos, as não realizações, são o que dão abertura para a procura de algo. Algo que não sei o que é e por isso se torna tão interessante procurar. Conforme tenho recolhido alguns movimentos, imagens, ações, passo por vezes a revisita-los em meu dançar, em minhas investigações em outras linguagens, em minhas conversas, em mim. Assim sigo desenvolvendo os materiais e começo a criar estruturas, experimentando as possibilidades de variações e de relações entre eles. Danço a destruição do meu corpo, experimento-o fragmentos, estilhaços, reconstruo novamente para outra vez quebra-lo. Cada vez mais corpo estilhaçado, cada vez mais profundo em mim, vou descobrindo-me. Assim vou me construindo corpos nos mergulhos em meu corpo complexo.

(23 de Abril de 2016)

Estou, desde quinta-feira, em uma residência artística que é organizada pelo curso de mestrado. Estamos em um pequeno vilarejo do interior de Portugal. Casal de Serjães é uma aldeia circundada por floresta, que está formada sobre um pequeno morro. Há um rio largo, uma igreja com sino, algumas casas, uma grande quantidade delas estão abandonadas, poucas pessoas, não vejo crianças. Da pensão em que estou hospedado consigo ver praticamente todos os limites da cidade que não chega a ter uma centena de casas. Ela é uma graça, mas não vejo crianças.

Lembro da época de criança na fazenda, onde no interior de Rondônia (um dos estados brasileiros que é parte da região Amazônica) me embrenhava na mata e passava horas a ver bichos, a subir em arvores, a encontrar outras vidas que eu não sabia que existiam, a descobrir também a minha - mesmo ainda sem entender muito bem.

Me propus uma experiência/vivência junto a natureza local. Quis experimentar trabalhar com a imagem do nascimento vindo da terra, acessando o material que recolhi referente a esta imagem, mas, de uma maneira mais descomprometida, sem o intuito de que este momento se tornasse uma apresentação ou um ensaio. Me embrenhei pela

floresta, andei pelo local e encontrei um lugar que me agradou. Olhei em volta, muito musgo, vinha trabalhando com ele em uma investigação na cidade de Aveiro. Fiz uma espécie de casulo com folhas, gravetos e tapetes de musgo que eu retirava dos arredores e recompunha para criar o espaço casulo-buraco-ovo-ventre. Voltei a cidade e contei sobre o nascimento convidando os demais pesquisadores, artistas e professores que estavam a participar da residência, a partilhar deste momento comigo. Voltei ao local, enfaixei o rosto, retirei as roupas, entrei no casulo, senti a força de todo aquele ambiente que me rodeava, respirei fundo e comecei a eclodir muito lentamente...

Percebo que os outros chegam. Há um imenso cheiro fresco de terra.

Corpo se move como se fosse a primeira vez. Corpo agora existe sendo mais pele. Experimenta.

Mão apalpa, apoia, dobra, endurece, relaxa... Induz braços a procurar, a tentar saber... Coluna torce e descobre cabeça e sacro...

Corpo já todo para fora, recolhe e desliza sobre o musgo. Experimenta o deslocar-se.



Fotografia 03 – Registro da vivencia realizada em residência artística no dia 23 de abril de 2016. Foto de Catilinga Girlin.

Sino da igreja badala. Kadosh³ procura, descobre o som e encontra o sol.

Kadosh se perde. Não sabe para onde, mas segue o caminho... Da terra vim Bicho Santo. Da terra que digere vida e do resto de vida podre, brotei corpo que ama o Sol e que agora trilha seu caminho tateando e ouvindo o mundo.

³ Kadosh significa “santo” em hebraico.

Tenho que ir dormir, amanhã cedo já vamos embora. Estou pleno pela experiência, mas um pouco triste pois terei que retornar para sala.

3.1.2 As delicadezas do ferro

Ao retomar a dança que realizo com a cortina junto ao material desenvolvido sobre a imagem do nascimento da terra, emergiu uma imagem que vem a algum tempo ressoando constantemente em mim: a delicadeza do ferro. Começo a perceber a possibilidade não só de trabalhar com o jogo de uma sensualidade do meu corpo masculino, que vai na contramão da figura masculina estereotipada que foi construída e que é imposta socialmente - ainda hoje nas sociedades ocidentais -, mas também, com outras delicadezas que ele possui e que igualmente rompem com uma forma de comportamento que foi instituída para o homem. A imagem de uma delicadeza do masculino, das sutilezas existentes no que é entendido como duro, das possibilidades de um corpo que tende a ser formatado sobre um entendimento de masculinidade homogenia, mas que na verdade é dotada de nuances, detalhes e variações que são construídas por cada indivíduo em sua maneira de ser.

Me recordo da experiência que acabou se desdobrando na estrutura da dança com a cortina. Foi um ensaio fotográfico que propus para trabalhar sobre uma relação do meu corpo dentro do espaço que agora era a minha alusão de casa: um quarto alugado mensalmente em um apartamento dividido com mais duas pessoas, em uma nova cidade de um país estrangeiro. Essa primeira experiência fotográfica acabou tomando um outro rumo e,

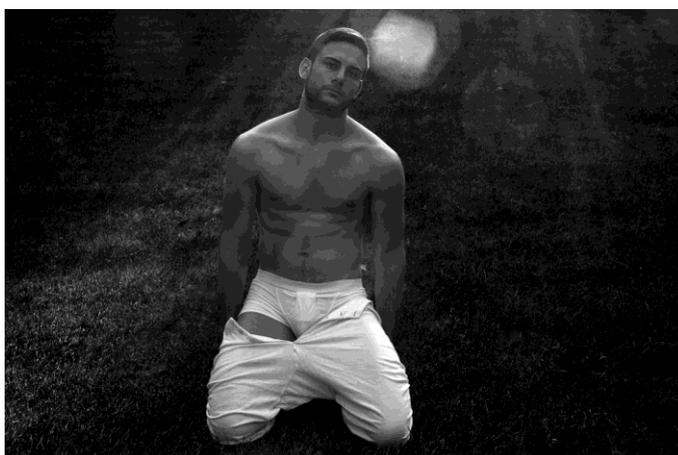


Imagem 01 – Imagem s/t retirada do site pessoal do artista Mustafa Sabbgh (2017).

ao assumir isso, fui buscar influências para um trabalho homoerótico.

Por indicação, acabei visitando os trabalhos dos fotógrafos Robert Mapplethorp e Mustafa Sabbagh, onde apenas absorvi influências diretas de algumas fotografias do segundo artista. Mais especificamente dessas duas fotografias, onde as figuras masculinas encaram o observador.



Imagem 02 – Imagem s/t retirada do site pessoal do artista Mustafa Sabbagh (2017).

Convidei novamente o fotógrafo que havia me ajudado no primeiro experimento e produzi um novo ensaio, trabalhando agora em relação ao homoerotismo, sobre a proposta de ser observado e jogar com este outro que observa. Proposta essa que existe também na estrutura da dança com a cortina. Nesta experiência construí uma figura que identifico como viril e delicada, jogando entre o lascivo e o despretenso, um corpo leve mas que dissipa no espaço uma energia potente que eu via (imaginava) abraçando o outro, uma energia que escorre pelos poros e um olhar que insinua, convida. Me veio a palavra-chave: sensualidade.

A estrutura da cortina acabou absorvendo essa figura e trazendo esta sensualidade que me despertou a possibilidade de investigar outras delicadezas. Percebo agora que a figura acabou sendo muito diluída, preciso retomá-la com mais força e trabalhar melhor sobre os contrastes que ela carrega. Há também uma intenção de projetar a pele para os olhos do outro, que me interessa muito.

Tem sido complicado deixar os ensaios fluírem. Estou desgostoso pois não consigo desenvolvê-los sem interrupções, perco cada vez mais o prazer de investigar, pois nesta sala não consigo verticalizar as experimentações. Tenho mantido os últimos ensaios por obrigação. Não quero ter que fazer isso. Como tenho trabalhado também com experimentações de desdobramentos de materiais em outras linguagens, prefiro

abandonar os ensaios por agora e me concentrar nestas outras possibilidades do meu processo.

Já agora, não há mais o que escrever sobre este período de ensaios vividos em uma sala com à qual eu não consegui me relacionar e que começou a prejudicar a investigação. Tentei organizar esta parte da escritura da melhor forma possível, mas, foi demasiado complicada pois o processo acabou por decair e o mapeamento junto com ele.

Mesmo sem retomar e retrabalhar à quase 1 mês, apresentei a estrutura da cortina como uma performance intitulada *Teus olhos, minha pele.*, no dia 02 de junho de 2016 na abertura da EXPO 2016, uma Exposição coletiva dos investigadores do Programa de Mestrado em Criação Artística da Universidade de Aveiro, que ocorreu no Museu de Aveiro/Santa Juana. Não fiquei satisfeito com o que partilhei, mas, foi interessante a experiência de jogar com quase 50 olhares. Nesta exposição estiveram expostos os trabalhos *Frasco nº5 – Pele nova* e *Corpo de Cabeceira*, que irei abordar em seguida.

3.1.3 *Frasco nº5 - Pele nova*

Sempre estive muito conectado com a natureza, cresci tomando banho de rio, de chuva, vivia dentro da piscina, adoro a água, adoro andar descalço sobre o tablado de madeira, sobre a terra, sobre a grama, cresci correndo pelo pasto da fazenda, brincando de explorar um pedacinho da floresta amazônica e experimentando a incrível sensação de estar cercado por árvores enormes e sentir-me pequeno e ao mesmo tempo profundamente forte, vivo.



Fotografia 04 – Fotoperformance realizada em 18 de novembro de 2015. Foto de Catilinga Girlin.

Depois de quase 3 meses em Portugal, resolvi experimentar uma investigação em performance fotográfica, uma seção de fotos na Quinta da Encarnação em Aveiro, sobre a vontade de me reconectar com o ambiente natural, com a natureza de um país estrangeiro, mas com o qual eu tenho uma forte ligação de herança familiar. Minha amiga e também investigadora no programa de mestrado, Catilinga Girlin, aceitou o convite para fotografar a experiência. No dia 18 de novembro de 2015 às



Fotografia 05 – Fotoperformance realizada em 18 de novembro de 2015. Foto de Catilinga Girlin.

6h00 da manhã com o sol a nascer, comecei a me desfazer das roupas e, mesmo com o frio, fui me integrando ao ambiente.

Desta experiência, além da viva sensação de entrega e energização, resultaram algumas fotos-performances onde meu corpo repousava encolhido sobre o musgo e com esse material agora em mãos, passei a investigar como expor essas fotografias. Comecei a trabalhar assim com o musgo enquanto material para compor o trabalho e na tentativa de fundi-lo a fotografia, fiz um primeiro experimento, aplicando-o sobre o papel. Sem um resultado que me agradasse, pensei em trabalhar no cultivo do musgo sobre uma moldura. O trabalho começava a ganhar outra forma e despertar outros interesses, começava a me interessar a possibilidade de criar algo vivo, uma obra que necessitaria de cuidados, caso contrário, morreria.

Construí uma moldura e a talhei para deforma-la, então fui a procura de galhos e os acoplei ao retângulo deformado. A motivação foi puramente plástica, mas como resultado, foram os galhos que tornaram o retângulo de madeira em uma moldura, o objeto já tinha sua potência e a fotografia que eu tencionava emoldurar, foi descartada. Tentei por meses

cultivar o musgo, busquei conversar com investigadores do Departamento de Biologia da Universidade, experimentei fazer uma pasta de musgo triturado que era indicada em alguns sites da internet e apliquei pequenos enxertos de musgo direto na moldura, mas, os enxertos mesmo sendo regados todos os dias, sobreviviam no máximo 2 semanas. Embora a moldura com os galhos já compusesse um material visualmente rico e com uma potência sensível, ainda não era o que eu desejava.

Com a imagem agora das delicadezas do ferro e as características de fragilidade que permeiam o meu corpo na estrutura do nascimento, me embrenhei novamente nesta investigação com o musgo. No início, ao trabalhar com o musgo e a moldura, as fotos que movimentaram o trabalho tinham sido eliminadas do projeto, mas, agora eu vejo a possibilidade de utiliza-las enquanto elemento na composição de um viveiro natural. Quando pequeno eu guardava os vidros de conserva que eram usados em casa e capturava aranhas e outros insetos para cria-los. Adorava observar a vida deles, ficava atento aos seus pequenos movimentos.

Como o regresso a uma infância em que me conecto com a natureza e experimento uma fragilidade diante dela, à qual estranhamente me desperta uma sensação profundamente forte de vida, começo a me empolgar como o menino que montava frascos para observar a vida. Empolgado, percorri a região da floresta, escolhi o lugar e recolhi um “tapete” de musgo, retirei os gravetos em excesso, escolhi o frasco que utilizaria, fiz uma primeira camada com pedras e coloquei um pouco de terra, implantei o musgo e retirei o



Fotografia 06 – Registro do trabalho *Frasco nº 5 - Pele nova*, de 25 de julho de 2017. Foto de Flávia Costa.

que sobrava, fiz o recorte das fotografias e as testei em regiões do frasco até achar o lugar em que ficariam.



Fotografia 07 – Registro do trabalho *Frasco nº 5 - Pele nova* de 25 de julho de 2017. Foto de Flávia Costa.

Compus Frasco nº5 - Pele nova literalmente como uma obra viva, onde está implicada a minha ação no cuidado diário que se faz essencial para que a obra não morra e se instaure em movimento vivo de evolução, embora gere a destruição de sua componente fotográfica que sempre tem que ser reimpressa. Se estabelece uma relação de contraste entre o movimento de respiração e crescimento do musgo, para com o material fotográfico que vai sendo destruído por causa da água e do sol que o alimenta.

Essa fragilidade e potência de vida da figura que nasce, e esse corpo que se sente pequeno e ao mesmo tempo forte na relação com a natureza, estabelecem para mim a delicadeza de um corpo frágil que se potencializa em vida. A fragilidade se faz uma de suas nuances.

3.1.4 Corpo de Cabeceira

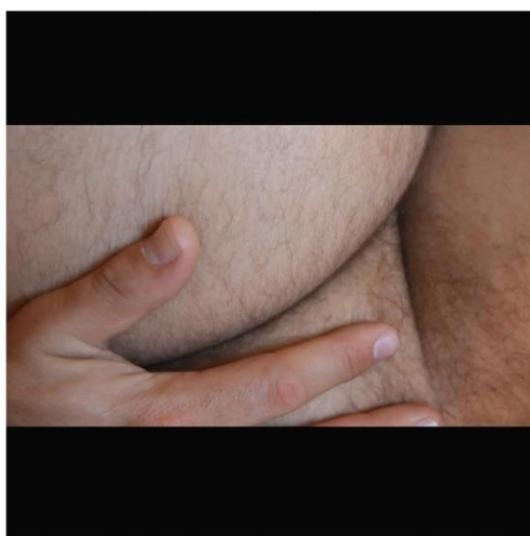
Eu vinha querendo trabalhar novamente sobre o homoerotismo, experimentar produzir mais material explorando agora o corpo de um outro. Fiquei com vontade de realizar captura de imagens de ânus masculinos e explorar junto a disciplina de Vídeo Arte, ministrada pelo Professor Paulo Bernardino no segundo semestre do curso de Mestrado, a construção de material audiovisual. Tenho falado da proposta com alguns homens, baixei

um aplicativo de encontros a algumas semanas para tentar encontrar alguém que topasse me ajudar no trabalho, mas, nenhum deles aceitou participar.

No dia 3 de abril de 2016, começo a conversar com o Bruno pelo aplicativo. A conversa é ótima e ele parece ter interesse em saber mais sobre meus trabalhos artísticos. A intenção já não era apenas convidá-lo para participar deste trabalho. Nos conhecemos no dia 5 de abril de 2016 em minha casa e acabamos ficando juntos neste dia. No dia seguinte fico com uma enorme vontade que as imagens sejam feitas com ele. Explico sobre a minha proposta e ele aceita meio desconfiado. Na mesma noite fazemos as imagens e novamente ficamos juntos. Levo as imagens para mostrar na Disciplina de Video Arte e sou questionado do porquê de ser apenas o ânus. Fiquei com isso a me incomodar e então me questionei: porque não experimentar partes do corpo todo?

Talvez seja interessante retrabalhar a captura das imagens sobre o corpo inteiro e com uma prática menos formal, trabalhando com o registro de um momento íntimo e pessoal. Durante cerca de 40 minutos capturei imagens do corpo do Bruno em minha cama durante a nova relação de afeto que temos experimentado juntos. Fiz vários *takes* curtos (no máximo de 1 minuto e meio) percorrendo o corpo dele, na maioria em *close*, buscando textura da pele, da barba, dos pelos, dos detalhes do corpo dele. Depois disso, a questão seria como trabalhar sobre a montagem e apresentação desse material.

Optei por trabalhar com uma luz natural do meu quarto no fim de tarde, complementada com uma fonte baixa de luz incandescente para manter a cor. Busquei construir uma fotografia mais clara e quente, mantendo a cor natural do espaço, as sombras e uma ideia de ambiente



Fotografia 08 – *Frame* retirado de vídeo capturado no dia 05 de abril de 2016. Foto do artista.

iluminado e fresco que é ressaltado pela cor branca da roupa de cama. Para a montagem, fui buscando maneiras de manter a delicadeza do registro e a ideia de um observador que está muito próximo do corpo que é trazido no vídeo, quase como se causasse a sensação de estar deitado sobre o corpo ou ao lado dele sobre a cama. Montei o vídeo sem o áudio e coloquei alguns *takes* em câmera lenta para manter os detalhes e criar pequenas oscilações na rítmica lenta que busquei empregar no vídeo, usando também *fade in* e *fade out* rápidos (como as piscadas naturais dos olhos) nas passagens de um *take* para o outro – experimentei a passagem direta, mas ficava muito brusca e prejudicava a proposta de um material mais delicado. O vídeo acabou ficando com a duração de 4:36 minutos (consultar Apêndice II: DVD de Áudio e Vídeo, Arquivo A – Vídeo [MP4] Trabalho Corpo de Cabeceira).



Fotografia 09 – Registro do processo, cômoda de cabeceira. Foto de Flávia Costa.

O modo de apresentação do material é o que mais me instigava, não queria apenas projetar um vídeo, queria algo que desse ainda mais força a proposta, que endossasse sua sutileza. Durante a edição do vídeo me veio a ideia de uma cômoda de cabeceira, por ser um móvel onde colocamos coisas mais íntimas, pela proximidade com a cama, pela possibilidade de jogar com o nome do objeto e o nome do trabalho e por seu pequeno tamanho que obriga o espectador a curvar-se ou debruçar-se para “espiar” as imagens do vídeo em *looping* através de uma fresta aberta no topo do móvel. Assim se instaurou o trabalho *Corpo de Cabeceira*.



Fotografia 10 – Registro do trabalho *Corpo de Cabeceira*. Foto de Flávia Costa.

Teu corpo foi meu repouso.

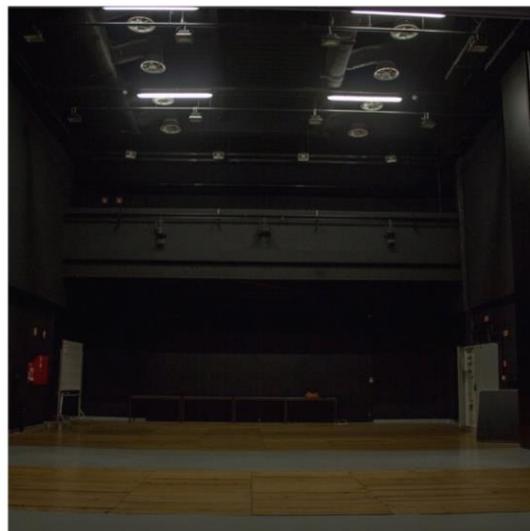
Teus pelos e a textura da tua
pele me acolheram.

2.1.5 Mapa I

Pego em uma folha de caderno e sobre estes rastros que abordei até aqui neste capítulo, busco fazer um primeiro mapeamento. Acabo construindo um pequeno mapa para organizar os primeiros materiais e potências de desdobramento (consultar Apêndice III: Mapa I).

3.2 Compondo estruturas celulares

O ano letivo de 2016-2017 da Universidade de Aveiro se iniciou e o Departamento de Comunicação e Artes passou a ter um novo prédio, com um auditório que possui uma ótima área de palco. Entro em contato com o diretor do departamento e consigo agendar o anfiteatro nas Segundas e Quintas das 18h00 às 21h00 para meus ensaios. Depois de quase 5 meses parado, eu posso retomar o meu processo de investigação em um espaço mais apropriado.



Fotografia 11 – Auditório do Complexo das ciências da Comunicação e Imagem (CCI). Foto de Flávia Costa.

A primeira coisa que faço ao entrar pela primeira vez para ensaiar neste novo lugar, é abrir o meu diário de bordo e revisita-lo. Após consultar os registros dos primeiros meses de ensaio, deito sobre o novo chão, deixo o corpo se concentrar em toda a informação e início mais um espreguiçar e alongar que desencadeia mais um dia de experimentação. Este revisitar acabou se verticalizando e ao reexperimentar a imagem das delicadezas do ferro, meu corpo acabou manifestando materiais mais antigos. Em especial, uma estrutura de movimentos que compunha o trabalho *N'Água*, que foi construído e apresentado como um dos materiais do meu trabalho de conclusão da graduação.

Revisito o meu diário de bordo do trabalho *N'Água* e resgato o esquema em que organizei a estrutura. Tratasse de um esquema de tabela que costumo utilizar para mapear minhas partituras e assim poder ir construindo, compondo e organizando as cenas do trabalho. Essa maneira de mapear o material foi absorvida em meu trabalho no segundo ano de graduação, trazida como sugestão na disciplina de Interpretação II, pela docente responsável, Prof.^a Ma. Thais D'Abronzo. Pela maneira como se dá minha compreensão do

movimento e as conexões destes com as imagens, esse modo de -registro se mostrou muito conveniente e então me apropriei dele.

O início desta estrutura resgatada propõe um jogo muito direto do ator com o

Situação	Ação	Qualidade	Imagem
Ser Sufocado pela Mãe	Abraçar a saia no corpo	Névoa	Tornar-se o fantasma da mãe
	Caminhar e se aproximar das visitas	Névoa	Fantasma da mãe
	Tocar o rosto da visita	Névoa	Querer o filho jogado fora
	Caminhar livrando-se dos arames	Névoa	Soltar-se / Névoa que é cortada
	Olhar as visitas	Névoa / Torcer	Pedir ajuda / coluna de cobra
	Afastar a saia do corpo e deitá-la no chão	Empurrar	Descolar saia do corpo
	Enrolar a saia no pescoço e enforcar-se	Água	Mãe que sufoca o filho
	Mover o corpo deitado no chão	Água / Flutuar	Ar que deixa o corpo pela pele
	Subir o ventre para o céu	Socar / Terra / Céu	Lanchar energia para o céu
	Mover escapulas	Socar / Torcer	Tentar reavê-las
	Bater com vestido na água	Socar	Braço ceifador

Tabela 01 – Estrutura de ações, qualidades e imagens que compunham o trabalho *N'Água*.

público, um jogo de olhar e de aproximação que me interessa muito retomar e que em alguns momentos pode estabelecer contato físico direto com alguém da plateia, caso o momento de encontro entre mim e este alguém se desdobre em uma carícia (é a intenção). Do meio para o fim, há o movimento de um corpo que se encaminha para uma violenta introspecção. Ao rever a estrutura, duas coisas me ocorrem: vou dividi-la em dois momentos e buscar acessá-los pelas ações, reexperimentado as qualidades sem resgatar as imagens que eram associadas. Na verdade, a intenção de “pedir ajuda” que compunha uma das imagens da ação de “olhar os visitantes” acabou sendo resgada, mas, sendo destruída e reconstruída como a ação de “pedir com os olhos”.

Passo a retrabalhar estas duas sequencias junto aos outros materiais que eu já tinha recolhido, intercalando nas minhas brincadeiras de destruir e recompor o corpo, destruindo e recompondo os materiais. O segundo momento da estrutura acabou se organizando no fim da célula do nascimento de kadosh. Já o primeiro ganhou uma certa autonomia, tem se desenvolvido como uma nova célula que se reestrutura mantendo as ações antigas em conjunto com outras que se desenvolveram, estabelecendo novas imagens e intensões.

Ainda tenho a saia que eu utilizava nesta estrutura, passei a leva-la para os ensaios e a experimenta-la também em novas composições.

(20 de Outubro de 2016)

Vestido, me sentei no chão – Massageei os pés – Abri os pés com as mãos – Deitei – Senti o corpo no chão – Me alonguei espreguiçando e fui ficando em pé – Dancei minhas articulações – Saltei – Caminhei – Dancei desenhando com o tecido no ar – Explodi pelo espaço – Dancei – Dancei – Cai – Levantei – Dancei – Dancei – Cai – Dancei – Levantei – Cai – Levantei – Cai – Levantei – Cai – Levantei – Cai – Quase levantei – Levantei – Cai – Levantei – Cai – Levantei – Cai e levantei – Cai e levantei – Cai – Levantei – Saltei e cai – Levantei e quase cai – Quase cai – Quase cai – Cai e levantei – Quase cai – Quase cai – Quase cai – Cai e levantei – Tornei a cair e levantar – Quase cai – Quase cai – Cai e quase levantei – Quase levantei – Deitei – Fiquei – Senti o corpo no chão – Respirei – Respirei – Deixei o corpo acalmar – Fiquei – Fiquei – Tirei a saia e fui embora.

Adoro dançar de Saia.

Embora não esteja sendo possível realizar os dois ensaios por semana, já que o espaço do anfiteatro é compartilhado com os demais cursos do departamento e os meus horários não estejam sendo respeitados pelos demais, quando consigo ensaiar, tem sido muito produtivo. Tenho dançado sem interrupções e pausas, o espaço é muito mais apropriado e amplo, me permite experimentar momentos de explosão do meu corpo, posso correr, posso me esparramar sem receio, mesmo com frio posso ficar com a pele toda aberta, para sentir nu, o espaço. É de extrema importância para mim a sensação de liberdade no momento em que me investigo enquanto corpo complexo, saber que quando me movimento de maneira contida é por uma proposição de experimentação do corpo e não por uma condição limitadora do espaço.

Nos últimos ensaios tenho trabalho muito sobre a célula do nascimento de kadosh, sobre o desenvolvimento da parte 1 da estrutura que foi resgatada e sobre a manipulação da sai para compor mais material. A parte 2 da estrutura resgatada que tentei unir a uma célula já existente, veio perdendo força e eu resolvi deixá-la de lado.

Preciso organizar o material que tenho.

Conseguindo agora verticalizar minhas experimentações sobre o material já recolhido, venho experimentando conexões entre os movimentos, ações, imagens e intenções, e compondo algumas estruturas celulares. Penso que já seja hora de anotar os primeiros vestígios de algumas células que tem sido delineadas no processo, mesmo que ainda estejam em experimentação, é essencial para mim agora não deixar o material se perder e poder trabalhar sobre ele de maneira mais intensa. Ao tentar traçar uma escrita destas estruturas celulares, acabo remoendo este material de uma outra forma, fazendo uma reflexão na busca por exprimir em palavras a composição psicofísica das ações.

Os esquemas de tabela que eu costumava utilizar para mapear as estruturas não me parecem mais adequados para o trabalho que desenvolvo. Tentei utilizá-los, mas comecei a me incomodar com uma decupagem excessiva do material. Talvez tenha sido proveitoso por um tempo, mas, percebo que ao tentar esta abordagem de anotação na investigação que desenvolvo agora, acabo mecanizando e racionalizando o material.

Compreendo que as ações estruturadas nas partituras do ator devem ser construídas corporalmente em um dosar entre o racional e o sensível; é preciso um caminho que os articule, de forma que os façam pactuarem. “Para transcender a técnica, devo fazer desaparecer a dicotomia pensamento/ação, mente/corpo” (Carreri, 2011, p. 151). Penso que, no meu pesquisar artístico, embora as imagens que constituo se instaurem em níveis diferentes de dosagem, onde algumas são mais esquemáticas, outras permeiam mais as sensações ou são mais subjetivas; elas se estabelecem como junções que dissipam esta dicotomia. Estas imagens permitem que eu conjugue o pensar e fazer sobre a ação, ativam diretamente meu imaginário e meu corpo sensível. Tentando manter esta unidade ação/pensamento/imagem, tenho experimentado construir outra maneira de mapear as estruturas, algo que penso se aproximar de uma escrita em prosa poética. Busco mapear a composição dos movimentos, sensações, intenções ações e imagens da estrutura, em um texto que a exprime e articula, casando a descrição em prosa com uma composição lírica.

(31 de Outubro de 2016)

Chego no anfiteatro e ele está a ser utilizado, há cadeiras e suportes de partituras espalhados por todo o palco. Frustrado, retorno para casa.



Fotografia 12 – Registro do processo, célula Experimentando Cortina. Foto de Flávia Costa.

Experimentando Cortina:

Vestindo apenas uma cueca, atrás da cortina, passo a toca-la levemente com o rosto, o tronco, os braços e as mãos. Experimento a textura do tecido. Meu corpo indo de uma ponta para a outra da cortina é brisa que toca o tecido. Tiro a cueca que tenho vestida, para colocar outra que está sobre o encosto da cadeira. Olho para fora da cortina, procuro. Eu, agora vento leve, experimento a cortina. Textura suave. Eu suave indo para a outra ponta, vou sentindo também com as costas. Tiro a

cueca. Olho para fora da cortina, mostro metade do corpo escondendo o sexo. Eu agora vento forte, nu, movimento intensamente a cortina, Interfiro. Sigo para a outra ponta de cortina. Acalmo, novamente brisa, visto outra cueca que está sobre o encosto da cadeira.

Tenho ido ao anfiteatro nos horários que supostamente foram reservados para mim, mas quando chego para ensaiar, alguém já o esta ocupando. Geralmente tem sido assim e, como nunca sei se realmente irei ensaiar ou não, tenho evitado me dar ao trabalho de levar a cortina. Até porque, montá-la e desmonta-la leva um pouco de tempo e tenho preferido aproveitar o máximo que posso para ensaiar então as outras estruturas. Desta forma, tenho trabalhado poucas vezes nessa primeira célula com a cortina. Preciso investigar melhor esta estrutura para definir intenções e fugir da execução mecânica que tem ocorrido. Há uma partitura, mas eu apenas a executo, caindo na ideia de representação das ações. Tenho que buscar maneiras de acessar novamente os impulsos que este material

continha e que se perderam, ou então, construir novos impulsos e definir intenções mais claras.



Fotografia 13 – Registro do processo, célula Nascimento de Kadosh. Foto de Flávia Costa.

Nascimento de Kadosh:

Encolhido no chão, percebo minha respiração. Me concentro apenas no movimento de inspirar e expirar. Percebo o peito a expandir e contrair, sinto o ar a entrar e sair pelo nariz, e o coração a bombear o sangue. A carne começa a crispar e os braços se abrem em um movimento torcido. Enraizando as mãos a frente do corpo, busco levantar a carne que permanece rígida. Abdômen, braços e costas se contraem ao máximo e se esforçam para levantar o tronco e deslocar o corpo para fora

do casulo/casca/ventre, já que as pernas não apoiam; enrijecidas, elas se mantem rígidas e alongadas ao máximo. Mãos e dorso dos pés apoiam, enquanto o topo da cabeça se alonga para frente e, em contraponto, ponta dos pés se alongam na direção oposta. Corpo tombando para frente, vai ao chão. Tento caminhar com os braços, perna inicialmente não respondem mas começam a se firmar. Caminho com o apoio dos pés e das mãos, até que as mãos deixam de apoiar e procuram tatear o ar. Não vejo, me movo através da escuta e do tato. Tenho a base baixa com o tronco curvado a quase 90 graus. Olho com as orelhas, procuro com as orelhas. Os olhos começam a abrir, corpo se põe ereto e a respiração muda. Tentando respirar pela boca, há uma grande quantidade de movimentos de inspiração, onde a expiração ocorre muito rápida e apenas para permitir a próxima sequência de inspirações. É como se o espaço de fora estivesse dentro de mim e eu busco que ele esteja cada vez mais dentro. Vários impulsos de contração no abdômen, mãos e braços tentam se defender não sei do que. Muito ar que entra pouco ar que sai. Pontas dos pés suspendem

o corpo crispado que tenta se alongar ao máximo. Exausto, corpo desaba sentando sobre seu eixo.

O que desencadeia os acontecimentos nesta célula, diz respeito mais a ações introspectivas do corpo. As ações desencadeiam e são desencadeadas correlacionadas a um embate dos ossos, músculos e tendões, junto as diferentes tensões e intenções que são construídas. As ações são simples e concretas (levantar, caminhar, respirar) mas a execução se torna custosa neste conflito. Por exemplo, quando o corpo quer se levantar, mas as pernas não compartilham desta intenção. A imagem que crio é que nesta estrutura a carne age sobre a própria carne. Diferente das próximas duas células que são compostas interlaçadas por ações e imagens subjetivas, esta, apresenta predominantemente uma estrutura mais centrada nas ações.

É interessante para mim construir essas dosagens e configurações distintas nos materiais. Acabo não consolidando um único tipo de composição onde tanto os materiais, quanto o processo, ampliam suas possibilidades. Percebo que manter-se na fronteira é mais inquietador e produtivo do que afixar determinantes. Nas incertezas, o processo de criação multiplica suas possibilidades de composição, aborda tanto o que é explícito quando o que é implícito, mantém a investigação como um caminho desconhecido, uma abertura ativa que incomoda, que movimenta e que se compõe como um processo que é caminho dele mesmo.

(10 de Novembro de 2016)

Trabalhando sobre a estrutura do nascimento de kadosh, o material que eu recolhi referente a esta situação, agora começa a compor uma estrutura que se desenvolve em 3 momentos: o sair do casulo/casca/ventre; o tentar andar e conhecer; e o tentar respirar. Hoje resolvi me ater apenas sobre está célula. Emergiram nuances de uma força na saída do casulo/casca/ventre, uma fragilidade ao caminhar e descobrir, e um embate entre expandir (céu) e contrair (terra) na respiração.

Nas minhas repetições no embate da respiração:

Quase sem ar, busco expor o corpo ao limite. Onde este embate pode me levar? Tentando respirar pela boca, expando os pulmões. A laringe abre, as escapulas abrem, a boca cada vez mais expandida. Há uma grande quantidade de movimentos de inspiração, onde a expiração ocorre muito rápida e apenas para permitir a próxima sequência de inspirações. É como se o espaço de fora estivesse dentro de mim e eu busco que ele esteja cada vez mais dentro. O espaço interno do tórax está expandido ao máximo, o abdômen contraído, a pelvis enrijecida, a carne já não aguenta mais. Solto toda essa contração da carne, mas, seguro a energia na região do kochi⁴. Desta energia concentrada emerge uma sexualidade agressiva que reverbera na língua. Língua viril dança lambendo o espaço, torcendo e por vezes chicoteando.

Toda a energia se vai. Estou esgotado e vou ao chão, ofegante. A sensação de um sonho que foi sonhado a meses atrás me invade: estou submerso em água, sinto cada partícula pressionando levemente cada célula e o corpo em posição fetal descansa, vazio.

Esta sensação do corpo submerso acabou gerando a imagem de um feto e a vontade de experimentar compô-la sobre o formato de vídeo. Tenho pensado em trabalhar com essa imagem experimentando construir literalmente a vivência desta situação onde, uma vez submerso em água, eu possa dançar essa leve pressão sobre a minha pele, para capturar imagens desta experiência e depois trabalhar sobre a montagem de um material audiovisual. Quanto farei isso? Ainda não sei.

Passo a investigar a dança viril com a língua que lambe o espaço, que se desdobrou do **Nascimento de Kadosh** e busco construir corpo que a articula. Enquanto danço com a língua buscando resgatar o estado corporal que a fez emergir, tento perceber melhor a composição dos ossos, da musculatura e suas tenções. Percebo que esta composição corporal me exige um controle muito grande de energia no *Koshi*, e se configura sobre uma base baixa com os pés plantados no chão, tronco rígido e uma energia mais ligada a terra.

⁴ “Em japonês, *Koshi* se refere a uma parte muito específica do corpo: o quadril” (BARBA, 1995, p.77). O *koshi* é entendido como o centro do corpo.



Fotografia 14 – Registro do processo, célula *Bicho Caçador*. Foto de Flávia Costa.

Bicho Caçador: Sinto a energia vinda da terra fluindo do *koshi* para todo o meu corpo. Meu corpo agora começa a lambar o espaço junto com a língua, sou todo um bloco que desliza, se deslocando armado, atento, preparado para o bote. Língua recolhe para dentro da boca e um aspecto sorradeira começa a aparecer. Nunca relaxado, espreito atento ao meu redor. Concentrado procuro não sei o que. Qualquer coisa. Um ruído. Giro deslizando rápido pelo espaço enquanto a perna direita se eleva com

um impulso para golpear forte com a sola do pé o chão de madeira, retirando energia da terra e lançando com uma pontuada do quadril que reverbera na coluna, chega até o maxilar e lança a língua que chicoteia para fora em direção ao ruído e volta para a boca. Fico novamente à espreita. Há uma profunda sensação de ser/estar, todos os músculos estão presentes nesse corpo que começo a moldar, neste corpo que estilhaça o meu corpo cotidiano e o transfigura em uma nova presença.

Compreendo que a presença do ator está inteiramente ligada com a sua consciência corporal junto a manipulação de suas energias, ou de fato é sinônimo delas, o que infla a ação e cria uma intenção. Segundo Julia Varley, “a presença cênica é a condição para transformar em ações persuasivas ideias e desejos, para dar à força criativa interior a possibilidade de se revelar e de se transformar em forma comunicativa”(2010, p. 59). Esse termo só pode ser entendido, construído e memorizado no corpo do ator, é necessário fazer, experimentar, para compreender muscularmente as tensões que criam essa nova disposição e que quebram com o corpo cotidiano, possibilitando a modulação de energias e permitindo a construção do que seria a presença cênica. Uma presença que não diz

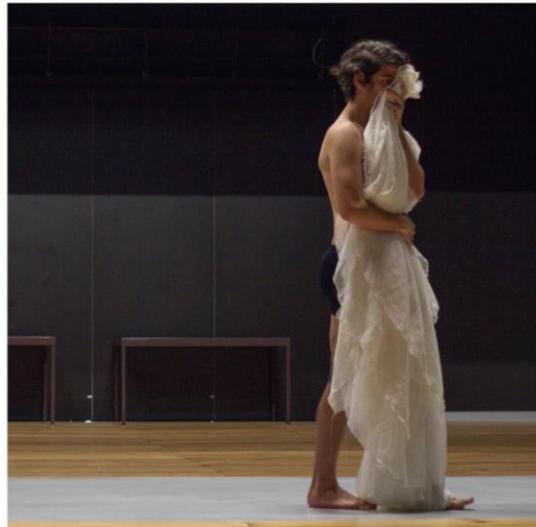
respeito a esta do corpo cotidiano, mas que se reconfigurando junto com ele, transfigura e anima outras configurações corporais, outros corpos que o próprio corpo pode compor.

Refletindo sobre esta última célula que descrevi, percebo que a energia da configuração corporal que ela traz, é oposta à de outra que tenho trabalhado em decorrência da parte 1 que resgatei do trabalho *N'Água*. Neste aspecto, junto à minha compreensão dos fluxos de energia, reafirma-se também a compreensão de suas intensidades, e a assimilação das energias *animus* e *anima*, trazidas por Eugenio Barba (1995, p. 79), como sendo energias respectivamente vigorosa e suave, tratadas não como tipos masculino e feminino, mas como qualidades distintas muito perceptíveis, porém difíceis de definir em palavras; onde a energia no trabalho cênico é entendida por ele como “uma temperatura de intensidade pessoal que o ator pode determinar, animar, moldar e que acima de tudo, necessita ser explorada” (1995, p. 81). Assim como a percepção dos fluxos de energia, minha percepção da intensidade, também estabelece associação aos elementos básicos da natureza, onde identifico Terra e Fogo, como elementos mais ligados a *animus* e Ar e Água, como elementos mais ligados a *anima*. A relação entre fluxo e intensidade de energia, ocorrem de forma muito conexa em meu trabalho.

Tenho investigado contrastes entre o **corpo Bicho Caçador** e o **corpo Mendigo de Afetos**, do qual falarei a seguir. Experimento seus contrapontos e proximidades, procurando construir de maneira mais minuciosa as intensidades específicas que são articuladas sobre o corpo para construir estes corpos, além de buscar aguçar minha percepção e minha capacidade de construir intensidades pessoais e articula-las em meu fazer. Intensidades estas que compõem uma presença cênica junto as estruturas de movimentos e composições de tenções musculares na rearticulação de um corpo que se faz extracotidiano.

Mendigo de Afetos: Seguro a saia abraçada a frente do corpo. O espaço muda, fica mais leve. Sou brisa que se desloca a procura de uma janela. Receoso observo a procura de

um outro, quero olhar nos olhos, convidar, pois espero ser convidado. Meus pés deslizam leves sobre o chão de madeira, caminhando tranquilamente até uma cadeira, não há ninguém. A ação morre. Retomo. Observo, procuro tímido, busco imaginar um outro, o encontro em uma outra cadeira, quero toca-lo, mas tenho receio. Cubro com a saia $\frac{3}{4}$ do rosto, deixo apenas um olho a convidar. Peço com os olhos. Cabeça levemente inclinada para baixo, corpo



Fotografia 15 – Registro do processo, célula *Mendigo de Afetos*. Foto de Flávia Costa.

levemente fechado (encolhido), braço direito segura a ponta da saia que está posta sobre o rosto escondendo a boca e o olho esquerdo, enquanto o braço esquerdo a mantém abraçada junto ao corpo. Meus pés deslizam sobre o chão de madeira e caminho até o outro, paro a frente dele, ele me olha e eu penetro fixamente nos olhos dele, pedindo com eles permissão para lhe fazer um carinho. Braço que abraçava a saia flutua em direção ao rosto do outro. Com receio, a aproximação é muito lenta e com pausas, convidando o outro e esperando ser convidado para prosseguir e toca-lo. Ao toca-lo, me desconcentro, não sei mais se estou realmente criando e fazendo esta imagem, ou se a estou representando. Passei a pensar sobre ela no lugar de vive-la. Interrompo.

Nas experimentações com a primeira parte das ações que resgatei do trabalho antigo, os movimentos, ações e intenções que comecei a compor acabaram gerando para mim a imagem de um mendigo de afetos. Um corpo cuidadoso, afetuoso e carinhoso, que busca aproximar-se e sentir a pele do outro. A palavra abandono passa a me atormentar.

Enquanto o **Bicho Caçador** se estabelece viril, agressivo, dilatado, sexual, com um deslocamento fragmentado e movimentos rápidos e diretos; o **Mendigo de Afetos** se

apresenta sutil, afetuoso, contido no espaço, se desloca de maneira mais lenta e fluida, com movimentos flutuados e deslizados. Ambas possuem a mesma ação de olhar e procurar, mas, com intenções e energias diferentes que se desdobram em outras ações igualmente distintas. A primeira mais ligada a terra, a segunda mais ligada ao ar.

3.2.1 Talvez uma proposta de figurino

Tenho um *insight* lembrando de uma fotografia que vi no Instagram a um tempo, onde alguns homens de costas em uma piscina usam um mesmo modelo de cuecas *jockstrap* e acabo desenhando outros dois modelos (consultar Apêndice I: Caderno de Croquis, Croqui B - Cuecas *Jockstrap*). A algum tempo venho pensando em trabalhar com um figurino composto apenas por cuecas. Cuecas estas que seriam trocadas em cada cena, uma diferente da outra: lisas, com desenhos, cavadas, boxers. Sempre que eu entrava em alguma loja, meus olhos iam a procura. Olhei varias, cheguei a comprar uma ou outra que talvez pudesse ser utilizada, mas, não sei bem ainda. Talvez a utilização apenas de cuecas possa ser interessante, mas, penso que usar muitas e ficar trocando pode ser excessivo.

Talvez ainda seja muito cedo para começar a pensar no figurino, mas, geralmente em meus processos a concepção dos elementos da cena acontece muito entrelaçada. Um movimento conjunto da composição de estruturas de ações e da cena como um todo, articulando os demais elementos necessários (figurino, Iluminação, cenografia, sonorização). Também por esse motivo é difícil compor uma narrativa que articule a composição de um processo com tantos materiais surgindo e se desenvolvendo ao mesmo tempo. O processo se compõe de maneira muito caótica, mas percebo que é só assim que consigo compor um caminho realmente prazeroso de trabalho, que me acessa e que da abertura para o surgimento de novas possibilidades e potências. “Fique aberto às possibilidades e seja tolerante com o caos para ter acesso à liberdade de escolher o novo” (Goswami, 2008, p. 161).

Em processo me sinto corpo latente que entra em ebulição, tenho a experiência prazerosa de viver em um estado caótico de desenvolvimento rizomatoso, que busca

digerir outras linguagens, obras e artistas, que se desdobra, se mistura, se estrutura e se desestrutura. Assim, sou esse corpo de energia polvorosa em movimento, que se faz artista cênico.

Estar em movimento é um lugar constante entre cegueira e lucidez, conhecimento e desconhecido, respirar e morrer.

(28 de Novembro de 2016)

Acabo de ver o filme “The Demon Neon” (Refn & Borglum, 2016). Tive vários insights com algumas cenas do filme e acabei compondo 3 imagens, na qual uma delas se relaciona com uma dúvida que eu tenho tido a algum tempo: trabalhar ou não a figura da Tatá Neon? Tatá Neon é uma figura/imagem que derivou de um apresentador cross-dressing que construí em um processo coletivo vinculado a disciplina de montagem no quarto ano da minha graduação em artes cênicas, que culminou no espetáculo “Aberratio Mentalis Partialis: Experiência Woyzeck” dirigido pelo Prof. Me. Camilo Scandolara, responsável pela disciplina.



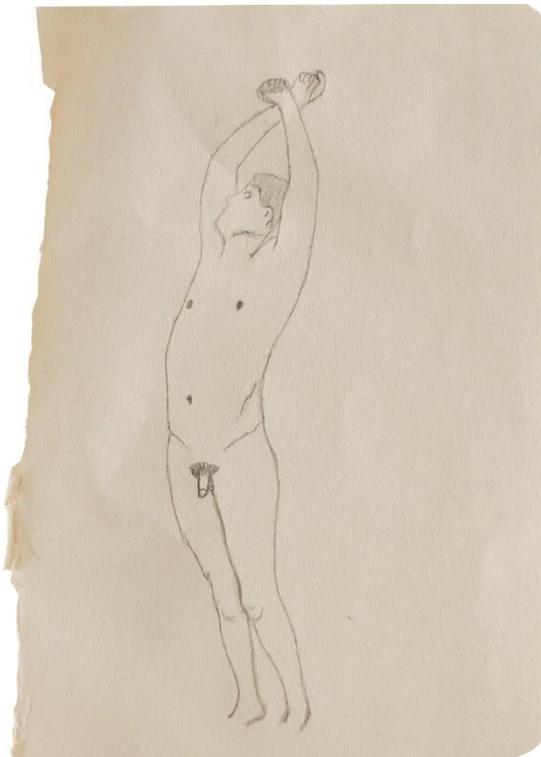
Fotografia 16 – Apresentação do espetáculo *Aberratio Mentalis Partialis: Experiência Woyzeck*, na Divisão de Artes Cênicas da Casa de Cultura da UEL, no dia 14 de novembro de 2014. Foto de Adriane Conor.

- 1ª imagem: espaço escuro com luz negra. Bastões fluorescentes são manipulados por alguém com o corpo pintado de branco (talvez Tatá Neon).

- 2ª imagem: strobo (vermelho talvez). Luz avermelhada sobre tudo. Uma festa com música eletrônica, enquanto um corpo masculino sem rosto, dança.

- 3ª imagem: fundido com a figura de São Sebastião, meu corpo é suspenso por correntes e banhado por um líquido pastoso branco que escorre da cabeça aos pés.

Desenho um autorretrato sobre a última imagem.



Desenho 2 – São Sebastião (não finalizado), 2016, grafite em papel, 13 x 9 cm. Desenho do autor.

Assisto um videoclipe da música *Never Enough* (2016) do cantor Brendan Maclean e um dos figurinos que o cantor utiliza me motiva a trabalhar com uma composição de vestimenta em renda para ressaltar a extravagância de Tatá Neon. Pego uma folha A3 e desenho uma silhueta masculina de pernas alongadas, pois ela com certeza ela usara salto alto. Olho para o desenho. Apago e refaço a mão esquerda. Um *insight*: macacão de renda branca. Desenho então o segundo croqui de figurino (consultar Apêndice I: Caderno de Croquis, Croqui C - Macacão de Renda).

Muitas Imagens explodem e ganham ainda mais propulsão na medida que o processo digere outros conteúdos. Trabalhar deste modo me estimula, me movimenta.

Estar vivo e absorver conteúdo é o que me movimenta.

Em processo, enlouqueço.

Em processo, vivo digerindo e ruminando conteúdo.

A todo momento percebo coisas que me atravessam de formas diversas.

Não consigo me desprender dos processos em que eu procuro me enfiar.

O que me interessa é buscar vive-lo em todas as suas particularidades.

Processo e vida tornam-se mesma coisa, um compreender-se em processo de criação, um movimento para com as vontades mais íntimas.

3.2.2 Mapa II

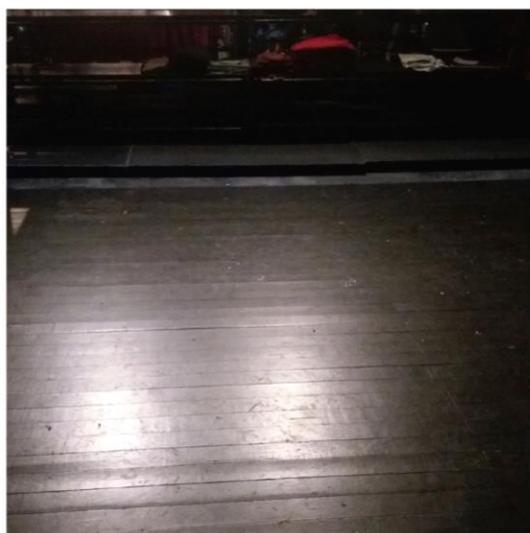
Agora já com algumas configurações corporais que começam a ficar melhor definidas, estruturas celulares que passam a se mostrarem mais solidas, algumas possibilidades de figurinos e novas Delicadezas do ferro, refaço o mapeamento do material. O Mapa II absorve o antigo Mapa I e eu o construo agora sobre uma folha de A3, pois as linhas de força que começam a se desdobrar já não cabem em um papel de tamanho A4 (consultar Apêndice IV: Mapa II).

3.3 Compondo Um Espetáculo e Mais Desdobramentos

Este capítulo tem sido um dos mais difíceis de organizar, tendo em vista o complexo campo de linhas de força que a investigação agencia para instaurar o espetáculo e a dificuldade de criar uma escritura que o de a ver de maneira clara. Deste modo, embora se compreenda que os elementos referentes aos materiais audiovisuais, ao ambiente, a sonorização e ao figurino, sejam articulados e criados ao mesmo tempo e em conjunto na investigação; para não trazer uma escrita confusa e com muitas rupturas, optarei por aborda-los separadamente em subtítulos.

O processo tem se complexificado, as estruturas de ações têm se desenvolvido, os demais elementos que compõem a cena começam a se fazer necessários e passo a articulá-los. Neste aspecto, preciso arranjar maneiras de manter uma prática de ensaios constantes, pelo menos os dois dias na semana que tenho idealizado desde o início. As estruturas, até então, vinham resistindo as deteriorações que a escassez de ensaios, decorrente da não existência de um espaço a ser disponibilização para um trabalho periódico, poderia provocar. Porém, com esses vácuos entre os ensaios, tenho percebido que começo a acessar as estruturas cada vez mais distante, mais estranhas. Preciso arranjar um espaço que me permita construir, pelo menos de agora em diante, uma prática de investigação constantes sobre as células estruturadas.

Entro em contato com a diretoria do Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro (GrETUA) e consigo permissão para



Fotografia 17 – Sala de espetáculos do GrETUA. Foto de Flávia Costa.

ensaiar no tablado que eles possuem dentro de um dos prédios da universidade. Pelo menos durante o fim deste mês de dezembro, todo o mês de janeiro e o início de fevereiro, poderei utilizar o espaço combinando semanalmente os dias de ensaio de acordo com a disponibilidade do grupo.

(20 de Dezembro de 2016)

Chego ao GrETUA e o espaço para ensaios está ocupado com cadeiras laranjas espalhadas sobre o tablado. Um dos diretores do grupo, que veio abrir a porta para que eu



Fotografia 18 – Registro do processo, cadeiras laranjas da sala de espetáculos do GrETUA. Foto do autor.

pudesse ensaiar, começa a retirar as cadeiras. Eu digo que elas podem ficar. Ele pede desculpas, diz que na noite anterior o espaço foi utilizado e elas acabaram sendo deixadas, mas, que ele as retira sem problema algum. Digo que eu prefiro que elas fiquem. Ele repete que as pode tirar. Digo que tenho pretensão de utiliza-las se não houver nenhum problema. Ele me pergunta se eu tenho certeza. Eu digo que sim. Ele diz que tudo bem, e sai.

Ver as cadeiras no espaço fez com que uma das imagens que tive a um tempo sobre uma possível estrutura de ambiente, emergisse: disposição do espaço como o de uma igreja, corredores entre bancos e cadeiras, um central e dois laterais. Pela dimensão retangular do tablado do GrETUA, em uma proporção de quase 2 x 4 em relação largura x comprimento, a imagem acabou se transfigurando em apenas um corredor longo com cadeiras laranjas nas laterais.

Configuro o espaço como um corredor de aproximadamente 3 metros de largura e 8 de comprimento, entre duas fileiras de cadeiras e o experimento durante o ensaio. Pode ser que eu venha a mudar de ideia, mas, creio que esta disposição das cadeiras será a que

irei utilizar. Essa proposta de inserir o público na cena, onde ele e ator passam a ocupar praticamente o mesmo espaço, é recorrente em meu trabalho e, nesta composição que começa a se estabelecer, se liga a vontade de que eles (público) se olhem.

Com 4 estruturas celulares melhor definidas, algumas ações e imagens dispersas, uma proposta emergente de espacialização e a possibilidade de desenvolver meus ensaios com uma boa frequência, me lanço a construção da estrutura de um espetáculo teatral. Começo a experimentar o material dentro dessa proposta espacial de um corredor entre espectadores. Corredor que me lança imgeticamente para muitos lugares, que me arremete a procissão, prisão, abatedouro, que me possibilita passagem, mas, também condicionamento do caminho. Corredor que me coloca praticamente cercado, exposto, incomodado, na certeza de que estou sendo observado por todos os lados.

A sensação de exposição me conecta a imagem do Martírio de São Sebastião, o santo cristão que foi duas vezes exposto, amarrado nu a uma árvore para ser torturado e morto. No primeiro ato de tortura, teve o corpo cravado por flechas e foi dado como morto, mas, ainda vivo, se recuperou e reapareceu após alguns dias enfrentando novamente aqueles que o tinham condenado; foi novamente preso e, desta vez, fustigado até a morte (Varazze, 2003).

A figura de São Sebastião começa a me inquietar novamente. Tenho um flashback de um dos meus primeiros processos de criação de partitura de movimentos, dentro do ensino universitário.

É madrugada do dia 19 de Julho de 2011. O recesso após o primeiro semestre de estudos na graduação em Artes Cênicas está para terminar e, na semana seguinte, tenho que apresentar uma partitura de movimentos para disciplina de Interpretação I. Passei as duas semanas anteriores a tentar construí-la e nada me agradava, todos os movimentos pareciam sem vida, excessivamente mecânicos, ociosos.

Não consigo dormir. Será que fiz a coisa certa ao literalmente atravessar o Brasil para estudar artes? Será que é mesmo isso? Será que tenho competência para ser um bom

ator? Será que consigo me doar o suficiente? O corpo se descontrola, surta, começo a viver uma implosão de memórias musculares do que se passou nesse período de estudo do primeiro semestre em que estive realmente imerso em mim, assimilando experiências e aberturas do meu corpo que eu nunca pensei que viveria, uma real descoberta da minha potência enquanto corpo complexo. Estou deitado, mas, minha musculatura pulsa, meu corpo está inquieto, meu interior excede. Múltiplas sensações e sentimentos me invadem. Quando dou por mim, estou sentado na cama. A sensação é de que a carne se move sem que eu pense sobre. Deixo a experiência fluir e me abro. Levanto da cama e, tranquilamente, caminho até a janela, coloco as duas mãos abertas sobre o vidro e começo a soprar sobre ele com a boca, embaçando-o em algumas regiões. Paro. As mãos aderem ao vidro, se fundem a ele. Braços, ombros e peito solidificam. Caminho em um movimento de translação, torcendo o centro do corpo até conseguir liquefazer, primeiro peito, depois braços e por último as mãos que deslizam no vidro até que uma segure a outra e a puxe em direção ao teto. O corpo se alonga enchendo-se de pontas, cada articulação é uma seta lançada para longe. Corpo expande até começar a quebrar, desmontando até chegar ao chão. Ajoelhado, abdômen e peito se abrem e começam a rasgar enquanto a nuca é jogada para trás. Sinto uma enorme quantidade de energias correndo pela musculatura. Apago. Acordo e consigo sentir cada musculo do meu corpo. Busco repetir a experiência mais algumas vezes buscando assimilar os movimentos e guardá-los. Satisfeito, deito na cama exausto e novamente apago.

Nos dias seguintes passo a trabalhar exaustivamente sobre estes movimentos e desenvolvo mais alguns, organizando-os em uma partitura que gerou a imagem de um corpo degradado em meio a uma lamentação. No dia agendado, apresento minha estrutura ao professor Me. Camilo Scandolara, orientador da disciplina.

Camilo: Você trabalha com a figura de São Sebastião, não é?

Eu: (desconfiado) não.

Camilo: Mas você monta a figura dele, procure sobre o martírio de São Sebastião.

Eu: Tudo bem.

Camilo: De uma olhada também no conto *Kadosh* da Hilda Hilst.

Eu construía em meu corpo praticamente a mesma configuração corporal do São Sebastião pintado pelo Italiano Guido Reni no quadro *San Sebastiano* (1618). Foi assim que a figura de São Sebastião e o conto *Kadosh* (2002) de Hilda Hilst, atravessaram meu caminho artístico de investigação e me influenciaram pela primeira vez, para agora, serem novamente acessados neste trabalho.

São Sebastião é a única figura católica, fora Jesus crucificado, que é retratada pela igreja quase nu, geralmente apenas com um tecido a cobrir o sexo. Sempre identifiquei em algumas representações de São Sebastião,

seja nas imagens religiosas que eu via em igrejas ou em pinturas nos livros de artes, uma figura erótica. O seu corpo geralmente é apresentado quase nu em uma pose contorcida/ondulada, com a musculatura bem marcada e com as feições aparentando tranquilidade, onde por vezes assimilo uma ambiguidade entre dor e prazer.

Descubro um filme que faz uma releitura da vida do santo no período militar. *Sebastiane* (1976) de Derek Jarman e Paul Humfress, apresenta uma visível proposta homoerótica, trazendo soldados confinados em um deserto que, quando não estão nus, vestem geralmente uma espécie de tanga; além de trazer relações homoafetivas explícitas entre dois soldados e os desejos sexuais do centurião Severus por Sebastião. No filme, Sebastião fala de Deus como se o amasse e o desejasse como homem, onde as torturas pelas quais ele passa, o aproximam de Deus. A impressão que se tem, é de que a dor das torturas se tornam prazer, na medida que ela o aproxima do divino; essa situação, reforçada pelo contexto, apresenta um certo masoquismo e cria uma conotação homoerótica na relação com o que é divino, uma conjunção entre o profano e o divino.

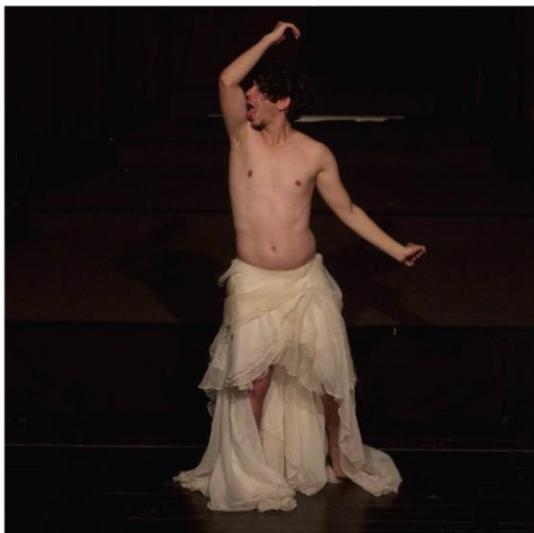


Imagem 03 – Guido Reni, *San Sebastiano*, 1618, óleo sobre tela, 92 x 127 cm, Palazzo Rosso, Gênova.

A relação entre o divino e o profano está presente também no conto *Kadosh* (Hilst, 2002), somada a solidão de uma figura (kadosh) que é isolado e que se isola, que não se enquadra, que é atravessada por muitos elementos que acabam por compô-la. Uma figura com à qual eu contraditoriamente ao mesmo tempo, me identifico e me estranho. Crio pontos de contato com minhas estruturas de ações, sobre alguns elementos que aparecem no texto: a solidão, o isolamento, as contradições, o desejo sexual, a tentativa de controlar esse desejo, a relação com o divino e com o profano. Começo a perceber que o conto pode me influenciar a compor uma proposta de linha dramática que amarre as estruturas. A imagem de um corpo santo chamado de Kadosh, que eu empregava antes em uma das células, começa a ser disseminada sobre as demais estruturas, onde passo a investigar as associações e derivações para com a solidão, a sexualidade, o divino, o profano e com a figura de São Sebastião.

(11 de Janeiro de 2017)

*Estou a dançar e investigar a estrutura **Bicho Caçador** e dois novos movimentos aparecem: mão treme com dedo indicador dentro da boca, provocando uma sonoridade e a sola do pé lambe o chão para trás (cisca o chão). Incorporo os movimentos na célula*



Fotografia 19 – Registro do processo, célula *Corpo Masturbação*. Foto de Flávia Costa.

*intercalado as outras ações. Quase ao fim do ensaio, estou dançando com a saia e tenho um insight, vem ao meu corpo a imagem de uma figura sexual e solitário, um anjo que se masturba estando na presença de outros. Danço essa imagem com os elementos da estrutura **Bicho Caçador** e acabo construindo um corpo que prova o próprio corpo, um corpo que se auto degusta.*

Corpo masturbação: vestido com a saia, tronco nu. Braços ondulam

sobre a cabeça e tocam o próprio corpo. Olhos encontram outros no espaço. Língua começa a provar os braços e boca provoca a pele com pequenas mordidas. Corpo em alguns momentos se fecha, auto desejando, e em outros se abre como se provocasse ser atravessado. Mãos passam a esfregar/tocar/pressionar a carne, língua também. Mãos entram na saia, uma segura o sexo e a outra pressiona o ânus. Corpo derrete no chão.

Não sei ao certo se esse novo corpo interage e provoca, ou se ele é mais fechado e introspectivo. A estrutura acaba mesclando as duas intenções, o que talvez possa ser interessante. Preciso investigar melhor essas nuances no próximo ensaio.

Nos ensaios, além de trabalhar no desenvolvimento e no detalhamento das estruturas, venho buscando investigar maneiras delas fluírem de uma para outra e tenho experimentado as possíveis organizações em que este material poderia ser arranjado. Junto aos ensaios, tenho buscado explorar as demais linguagens que o teatro engloba, concebendo e experimentando possibilidades de indumentaria, maquiagem, iluminação e cenografia, para construir toda a composição da cena e o espetáculo que agora almejo.

Meus ensaios passam a acontecer tanto no GrETUA, quanto no Auditório do CCI. Muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo, o processo está em ebulição, imagens eclodem, propostas de material audiovisual, alguns novos movimentos e ações aparecem nas estruturas, outros já existentes ganham mais detalhes, algumas possíveis ações e/ou movimentos que podem vir a conectar uma estrutura a outra, algumas cuecas para o figurino; experimento algumas coisas, descarto muita coisa.

Ainda a figura de São Sebastião insiste em me povoar, ainda a lembrança do trabalho na qual ela emergiu. Novamente a imagem de um ambiente com uma espécie de iluminação de casa noturna com luz negra e strobo, onde danço eu, São Sebastião e Tata Neon. Todos mesclados em mim enquanto sigo me transfigurando de um para o outro, todos eus.

Compro 4 lâmpadas de luz negra e o material necessário para sua instalação. Preciso testar o efeito da luz, experimentar dançar com ela, jogar com a qualidade que ela cria.

Monto a primeira lâmpada e começo a vestir as cuecas e testa-las na luz. Brinco com elas. Me vem à cabeça o videoclipe Leite (2015) do cantor Lineker, e o coloco no computador e danço. O clipe termina e eu coloco os videoclipes do grupo KAZAKY (Gaspar, Lazarev, Fedorenko, & Zhezhel, 2017). Brinco e danço trocando as cuecas e passeando pelas figuras de São Sebastião e de Tata Neon.



Imagem 04 – Screenshot 1 com celular, de postagem no Instagram.

(23 de Fevereiro de 2017)

Chego a sala, me troco, estendo a saia e me sento para massagear e abrir os pés como faço sempre antes de iniciar os ensaios. Percebo o quanto estou cansado. Meu corpo está exausto, minha carne esta dolorida, minha cabeça cheia de coisas. Termino de massagear os pés, coloco a banda sonora do filme The Demon Neon e me deito sobre a saia. Fico a escutar a música e a descansar.

Muitas coisas estão rondando minha cabeça, tenho formulado múltiplas possibilidades. Preciso materializa-las. O trabalho precisa ser organizado e instaurado em uma estrutura de espetáculo, mesmo que provisória, para que eu possa testar as possibilidades e ir selecionando ou eliminando os materiais. Defino uma data para um ensaio aberto. Fecho com o GrETUA o dia 2 e 3 de abril, respectivamente para montagem,

ensaio e apresentação da primeira estrutura geral. Tenho que começar a assumir os elementos da cena que tenho experimentado.

Com tudo o que vem emergindo e agora com a obrigatoriedade que impus ao trabalho, sinto falta de um respaldo sobre o material que reuni. Consigo, em certa medida, perceber o material que desenvolvi e reuni, pois mesmo buscando construir uma investigação sensível, também procuro lançar o meu olhar crítico sobre ela, tentando perceber também como o olhar de um espectador, mas, é sempre mais interessante e enriquecedor trocar com outros olhares, ter outras perspectivas sobre o processo, agregar camadas de subjetividade.

Com intuito de obter um retorno sobre o material que construí, convido para assistirem a um ensaio, Luiza Beloti Abi Saab, atriz e atualmente investigadora no programa de Doutorado em Arte Contemporânea da Universidade de Coimbra; e a publicitaria Flavia Costa, que está a cursar o primeiro ano do Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro (mesmo curso frequentado por mim e no qual esta investigação está a ser concebida). Flavia já conhece o trabalho que venho desenvolvendo, além da parceria que pretendemos fazer na investigação e construção de material audiovisual que tenho pretendido explorar, ela é responsável pela produção do material gráfico de divulgação e pelo registro fotográfico do processo. Combino com elas um dia de ensaio para a próxima semana.

06 de Março de 2017

Vou a estação de comboios de Aveiro receber a Luiza. Não a vejo a alguns meses. Almoçamos, mostro a ela um pouquinho do centro da cidade, vamos à Praça do Peixe, compramos um gelado, fazemos uma selfie na ria, passeamos pelo Parque de Santo Antonio, mato as saudades dela e da boa energia que ela me transmite. Pego minhas coisas em casa e seguimos para o auditório do CCI, onde será meu ensaio hoje.

Chegamos ao auditório e começo a arrumar os elementos de cena que tenho mais ou menos definidos. Luiza me ajuda a organizar as cadeiras para formar o corredor. Flávia

chega e eu as apresento. Pedro Moreira⁵ chega logo depois e apresento-o a Luiza. Penduramos a cortina e terminamos de ajeitar o espaço. Antes de iniciar o ensaio eu explico que a ordem das células que irei mostrar não está definida, que embora algumas possuam mais fluidez de uma para a outra, ainda não sei ao certo como elas se organizarão. Me alongo, me espreguiço, aqueço o corpo dançando minhas articulações e então começo a dançar as células. Apresento-as na seguinte sequência: **Nascimento de Kadosh**, uma pequena estrutura de passagem, **Brincando com a cortina**, **Mendigo de afetos**, pausa, **Bicho caçado**, pausa, **Corpo masturbação**.

Assim que termino, sento no chão e começamos a conversar. Me perguntam mais sobre o trabalho e suas motivações. Falo da investigação sobre a imagem das Delicadezas do Ferro e de alguns elementos do figurino, cenografia, iluminação e sonorizações que tenho investigado, mas que não havia trazido para o ensaio que eles acabaram de assistir; falo de algumas imagens que tenho vontade de trabalhar e experimentar, na construção de material audiovisual que talvez possa ser inserido na estrutura do espetáculo; e falo sobre

a imagem que tem me atormentado, onde em um ambiente de discoteca danço as figuras de Tata Neon e de São Sebastião, embora não saiba o que fazer com elas, pois não sei como construir a imagem.

Tanto Luiza, quanto Flávia e Pedro, falam sobre o a potência das construções corporais, de alguns detalhes dos movimentos, das relações que estabelecem com o trabalho e dão alguns apontamentos sobre as composições. No meio da conversa Luiza diz que o material é interessante e que possui modulações, mas, me atenta a tomar cuidado com o fato de em alguns momentos eu adotar uma qualidade que ela chama de “languida”. Depois disso não escutei mais nada, conversamos por mais um



Imagem 05 – Screenshot II com celular, de postagem no Instagram.

⁵ Pedro é um amigo do mestrado que eu acabei convidando também.

tempo e quando terminamos, Luiza correu para a estação, para não perder o Comboio, e eu, Flávia e Pedro arrumamos o espaço e fomos embora.

Esta tendência a cair em uma mesma qualidade de movimentos é um fantasma que sempre me perseguiu. Construo variações em minhas estruturas, mas durante o processo, por vezes, meus movimentos e ações tendem a assentar sobre uma mesma qualidade que parece mais confortável para mim, uma qualidade meio “languida” como nomeou Luiza. Me lembro que em outros trabalhos, quando também fui advertido sobre este aspecto ou quando o identificava em meus ensaios, ao tentar compreender e fugir desta tendência, percebi que caía nesta qualidade nas ações que não estavam muito bem detalhadas e estruturada, perdendo assim as qualidades psicofísicas que eu buscava explorar, mas, que ainda não conseguia precisar.

O esforço por manter uma compatibilidade racional e sensível tanto no processo de investigação, quanto nas estruturas de ações e movimentos que acabo construindo e apresentando, é uma questão com a qual assumo ter que conviver em meus processos. Para lidar com a manutenção de uma concomitância da minha racionalidade e sensibilidade sobre o material, busco me empenhar sobre as estruturas que tenho, e as repetir inúmeras vezes, não sobre a ideia de reprodução, mas, com intuito de experienciar novamente as ações e suas motivações, até alcançar em meu corpo a precisão de conseguir em cada repetição um reviver que me faz presentifica-las imbricadas em meu corpo complexo. Como afirma Julia Varley:

A precisão é minha “inteligência” de atriz, que não sabe se vem primeiro a intenção ou a ação: é a partitura que se faz subpartitura e vice-versa. Consigo a precisão quando não me podem mais perguntar se é ditado por uma motivação interior ou por um movimento físico exterior, quando essas expressões não são mais relevantes e a técnica já é vida cênica (2010, p. 131).

Assumo a estrutura de ações e intenções de um espetáculo como essa vida cênica, como um real processo de existência de materiais que sempre estão em movimento, desenvolvimento, mutação, e que assim necessitam o ser, em uma busca constante de complexificação. Um material vivo que o ator precisa entranhar e reentranhar no corpo, para que não se torne uma mera execução externa (oca, superficial) ou racionalista (idealizada, insensível), mas sim, um agir que as conjugue e o de vida.

Sigo com a investigação, almejando um melhor detalhamento das minhas estruturas de ações, configurando e produzindo os elementos das demais linguagens da cena que tenho explorado e agenciando este conjunto de linhas de força que articulo no trabalho, tencionando assim estruturar uma proposta de espetáculo consistente para o dia 3 de abril.

3.3.1 Materiais Audiovisuais

(15 de fevereiro de 2017)

Não consigo dormir. Várias imagens sobre a investigação não param de despontar em mim. Estou inquieto, eufórico, o processo está em ebulição e eu não consigo desligar meu corpo.

Hoje caminhei novamente pela Rua Santiago, uma pequena rua pela qual as vezes costume passar para ir à casa da Flávia, mas, diferente dos outros dias, olhei em direção a uma árvore torta que fica plantada na frente da parede de um dos prédios, e tive um insight: vestindo uma cueca azul de estrelas que comprei a algum tempo, estou encostado na árvore a fumar um cigarro e sou iluminado pelos faróis de um carro. Tenho vontade de experimentar construir essa imagem e capturar materiais audiovisuais para trabalhar sobre ela, mas o que é essa imagem?

Tenho uma expansão do insight: Ele me olha de dentro do carro, é noite, estou vestido com minha cueca azul de estrelas e encostado na árvore enquanto fumo um cigarro,

ele me ilumina com o farol do carro; ele me olha novamente de dentro do carro, agora estamos em uma floresta, ele continua a me iluminar com o farol do carro e eu, ainda com minha cueca de estrelas, brinco de me esconder nas arvores, depois me aproximo do carro, sento sobre o capô por um tempo e entro no carro. Uma imagem mais antiga em que caminho na praia, que surgiu durante o período em que eu estava cursando a disciplina de Videoarte no início de 2016, mas, que eu ainda não havia experimentado, manifesta-se e se rearticula: o sol acaba de nascer, estou com minha cueca e agora também visto um casado de pele, caminho de costas em direção ao mar.

Levanto e anoto. Preciso começar a experimentar e tentar produzir os materiais audiovisuais logo, também tenho a algum tempo a imagem do meu corpo como um feto submerso, e uma outra onde dois corpos masculinos com pele neon, brilham sobre a luz negra, ao transarem no escuro.

Decido convidar a artista visual Flavia Costa para, além de criar o material gráfico de divulgação e realizar o registro fotográfico dos ensaios e espetáculos, trabalhar também em conjunto comigo na criação e produção do material audiovisual. Passamos a conversar melhor sobre como realizar a captura.

Falo para ela sobre as imagens e lhe passo algumas obras que influenciaram o processo de investigação que venho construindo. Passamos a conversamos sobre algumas possibilidades de ângulos, planos e fotografias das imagens, sobre o argumento de experimentar no momento de produção do material, sem roteirizar as imagens e a captura delas. Desta maneira, passamos a elencar também, equipamentos necessários e datas possíveis, para a execução do trabalho.

Resolvo encarar um vídeo que passou a circular na internet na semana passada, a partir do dia 4 de março, o qual eu havia lido sobre, mas, que eu ainda não tinha tido coragem de ver, pois até a leitura sobre o assunto já havia me deixado mal. Trata-se de um vídeo em que uma travesti é espancada. É triste para mim ter que saber que esse tipo de coisa tem acontecido com mais frequência no Brasil – é o país que mais mata travestis e

transexuais no mundo –, sempre busco fugir desse gênero de notícias, mas, começo a me perguntar até que ponto isso não é um descaso de minha parte, uma tentativa de fingir que isso não está acontecendo, uma irresponsabilidade enquanto homossexual privilegiado que felizmente ainda não teve que lidar diretamente com a violência homofóbica de maneira física.

Assisto o vídeo e me sinto horrível, choro sem parrar, não sei o que fazer, estou em choque. O vídeo de 1 minuto e 20 segundos traz a travesti Dandara dos Santos de 42 anos, sendo ofendida, humilhada e agredida por 5 homens sendo depois levada por eles em um carrinho de mão. Leio depois em uma reportagem que Dandara foi espancada no dia 15 de fevereiro de 2017, com chutes, socos, pauladas e pedradas, até seu corpo não resistir mais e falecer. Como posso tentar fugir disso que está acontecendo? Como posso enquanto ser humano e enquanto homossexual não discutir e me posicionar sobre os assassinatos contra a comunidade LGBTI no Brasil? Como alguém pode ter a capacidade de fazer algo assim e estar tranquilo, rindo do que se passa, filmando e depois ainda compartilhar o vídeo?

Sei que existem outros vídeos semelhantes e, com este da Dandara, alguns deles voltaram a ser compartilhados. Resolvo pesquisar mais sobre agressões a travestis no Youtube e infelizmente encontro mais material do que gostaria, cenas horríveis com travestis sendo agredidas, filmagens de câmera de segurança, de pessoas que estão assistindo a agressão e fazem gravações ao invés de fazerem algo e como no caso da Dandara, vídeos dos próprios agressores. Encontro também uma série de reportagens sensacionalistas ridicularizando travestis e filmagens caseiras que também o fazem. Associados a esses vídeos, outros tantos relacionados a violência e ao assassinato de gays, lésbicas e transexuais.

Porque as pessoas não conseguem ter empatia para tentar compreender o que é estranho para elas? Porque essa necessidade de violentar, humilhar, ridicularizar e rir de comunidade LGBTI? Porque em muitos dos casos só nos é permitido existir enquanto entretenimento? Porque esta espetacularização da violência e do assassinato?

Me sinto pior. Me sinto impotente.

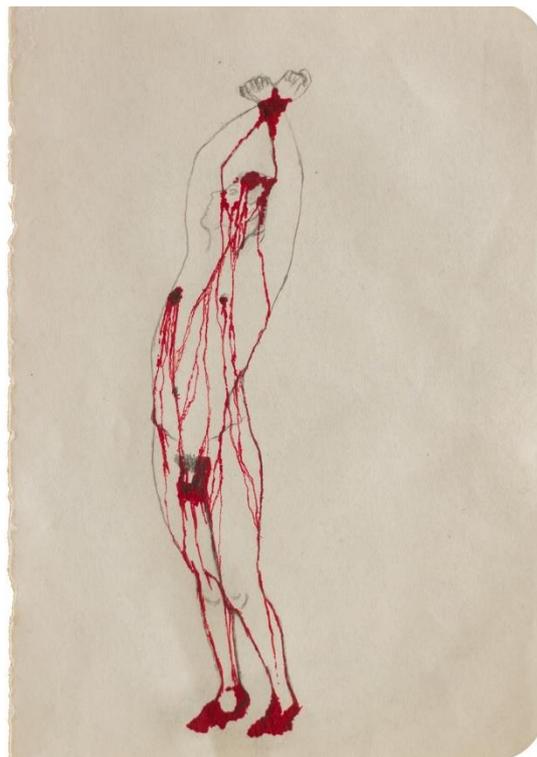
Escuto uma fala da *drag queen* Pablio Vittar em uma Vídeo no canal Trip TV, no Youtube:

O ser afeminado para mim é muito revolucionário no sentido de dar a cara a tapa sabe. São as “bis” afeminadas que estão ali na posição de frente, elas que levam o baque primeiro, elas que são apontadas, elas que levam lâmpada na cara entendeu? Se a gente está aqui hoje dando uma entrevista, eu montada de drag, é porque muita gente morreu e sofreu preconceito para gente ocupar este espaço. Isso é fato (2017).

A noção de que esses corpos violentados e assassinados se tornam mártir da causa LGBTI passa a me permear e eu começo a especular relações para com a imagem do Martírio de São Sebastião. A primeira, é o fato da exposição pública de alguns desses corpos, como é o caso de Dandara que foi violentada em público e também expostos ao público através do vídeo que foi divulgado; uma segunda relação se dá por grande parte dos assassinatos serem decorrentes de tortura e/ou fustigação, bem como perfurações por armas brancas; e uma terceira, seria a de que alguns dos LGBTIs assassinados são desovados e encontrados nus.

Para além do homoerotismo com o qual São Sebastião é representado ao longo da história, há também uma certa androgenia da qual fala Alexandre Santos, uma “ambiguidade do seu contorno de gênero” (2016, p. 10). Esta dualidade de gênero e as relações de identificação do santo enquanto um dos primeiros ícones gays e como padroeiro dos homossexuais, endossam ainda mais minhas associações.

Volto em meu diário de bordo para buscar as anotações do dia 28 de novembro de 2016 (pp. 63-64), onde abordo algumas imagens que surgiram após assistir ao filme *The Demon Neon* (Refn & Borglum, 2016). Com a caneta, sangro o meu desenho autorretrato feito sobre a figura do Martírio de São Sebastião e tenho *insights* simultâneos: a construção de um vídeo que articule os áudios de alguns dos vídeos que trazem as travestis sendo torturadas, junto a imagens do meu corpo a experimentar uma identificação com os corpos que são trazidos nos vídeos, sobre a sensações devastadoras de apreender este material; Tata Neon se apresenta, anuncia a morte, anuncia o sacrifício; com luzes coloridas, luz negra e strobo, danço a morte das figuras de São Sebastião e Tata Neon em meu corpo que vai se sujando de sangue. Tudo se mistura em uma nova proposta de imagem/célula: **O martírio de Kadosh.**



Desenho 3 – *São Sebastião*, 2017, grafite e caneta em papel, 13 x 9 cm. Desenho do Autor.

Com mais uma proposta de material audiovisual e descartando a imagem dos dois corpos masculinos a fazerem sexo, Flavia e eu definimos trabalhar primeiro sobre as imagens do martírio e a da cueca azul com estrelas. Definimos uma data. Requisito o equipamento necessário no departamento de Comunicação e Artes, para os dias 20, 21 e 22 de março e passamos a preparar tudo. Gravaremos na noite do dia 20 as imagens em um bosque na Quinta da Encarnação, na madrugada do dia 21 as da árvore torta na Rua Santiago e as da praia, ao nascer do Sol do dia 21 na praia de Costa Nova; consoante as necessidades da ausência de iluminação natural para as duas primeiras filmagens e o desejo de trabalhar com a luz natural do amanhecer, na última. As filmagens sobre a imagem do martírio, serão gravados no antigo Mosteiro de Jesus, atual Museu de Aveiro - Santa Joana, no dia 21 ao meio da tarde.

21 de Março de 2017

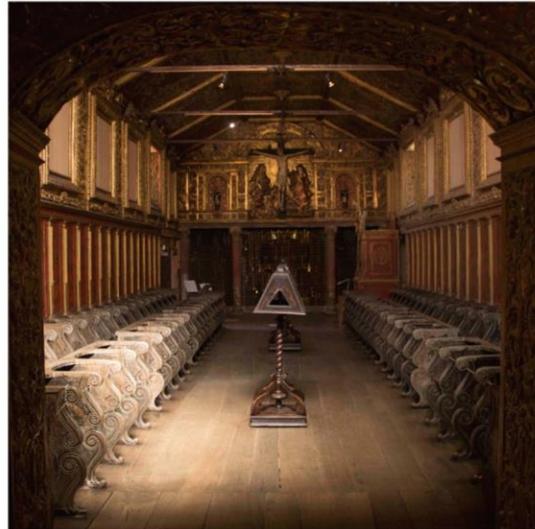
*Já na captura das primeiras imagens na floresta, começou a choviscar e nós acabamos absorvendo e trabalhando com este elemento nas imagens. Ao explorar as possibilidades da primeira imagem a ser filmada, me veio de maneira muito intensa o mesmo jogo que construo na célula **Brincando com a Cortina**, comecei a brincar entre as arvores e jogar com o olhar em direção a câmera. Eu havia levado uma música que encontrei em uma biblioteca online de áudios grátis e com liberação de autoria, ao investigar para compor a sonorização do espetáculo, e ela acabou sendo absorvida nas duas primeiras filmagens, sendo utilizada como áudio do rádio do carro de onde as imagens eram gravadas.*

Após dormirmos um pouco, por volta das 3h30 da madrugada, vamos a Rua Santiago e o Bruno para o carro apontando os faróis para a arvore. Novamente chuviscos, novamente incorporados. Flávia experimenta algumas sequências de mudança do foco da imagem, ela captura o chuvisco no para-brisa, eu apenas encostado na arvore de costas para a câmera e outras em que estou fumando um cigarro; sempre vestindo a mesma cueca azul de estrelas que utilizei nas filmagens anteriores e nas que veíam a seguir. Não sei muito bem a relação que crio ou que posso criar com essa imagem, mas, não havia motivos para não a experimentar.

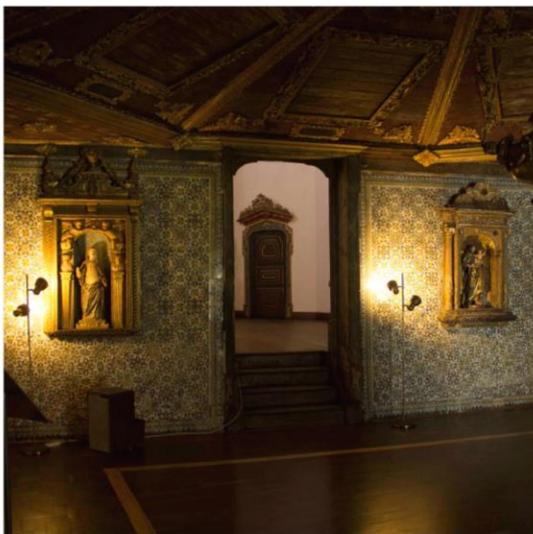
Seguimos da Rua Santiago para a praia. Ao chegarmos lá temos que esperar um pouco, ainda está escuro. Começa a amanhecer e Flávia já experimenta posicionamentos para a câmera, no intuito de estar tudo pronto para que as imagens sejam capturas com a luz certa. Começa a ventar e chover de repente e, com receio de danificarmos a câmera, voltamos para o carro. Na expectativa que a chuva e o vento passassem, esperamos, mas, quando a praia ganhou a iluminação que Flávia desejava e ainda havia chuva e vento, resolvemos fazer as filmagens assim mesmo. Fizemos alguns takes até não conseguirmos mais suportar o frio, estávamos encharcados e eu estava de cueca e com um casaco aberto na frente. Eu já sabia que o áudio desta última filmagem não poderia ser aproveitado devida ao ruído do vento, mas em compensação, as imagens ficaram ótimas.

Converso com José António Rebocho Christo, diretor do Museu de Aveiro, sobre a possibilidade de capturar imagens na Igreja de Jesus do antigo mosteiro, que agora faz parte do museu. Devido as imagens serem do meu corpo nu, ele me informa que seria muito complicado a liberação, mas me apresenta a possibilidade de outros dois locais do museu. Visitamos o primeiro local, Coro Alto, onde o diretor informa ter sido o local onde as freiras assistiam à missa, já que pelas regras da clausura elas não

poderiam ser vistas pelos fiéis. Por causa dessa carga histórica do espaço, comecei a me interessar pelo lugar. Ao entrar em um segundo cômodo da sala, Capela de Nossa Senhora da Conceição, vejo alguns pequenos degraus que dão acesso a uma terceira sala, capela



Fotografia 20 – Coro Alto do antigo Mosteiro de Jesus, Museu de Aveiro - Santa Joana. Foto de Flávia Costa.



Fotografia 21 – Capela de Nossa Senhora da Conceição do antigo Mosteiro de Jesus, Museu de Aveiro - Santa Joana. Foto de Flávia Costa.

de Nossa Senhora do Rosário, e nas observo alguns pequenos nichos em madeira com imagens de alguns santos. Minha surpresa é que em um desses nichos me deparo com uma escultura de São Sebastião com rosto angelical, traços infantis e as chagas das flechas. Olho para Flávia e ela já compreende que não é necessário mostrar o outro espaço, será aqui.

Rearticulamos as filmagens para o dia 22 pela manhã. Percebo o espaço com uma energia e um peso religioso

muito forte. Fazemos vários takes, experimentando ângulos, planos, focos e luz, em jogo com meus movimentos e percursos do meu corpo no espaço. Experimento o espaço destruindo e reconstruindo o corpo em relação com as imagens que apreendi nos vídeo de tortura, em sobreposição a força religiosa que o espaço contem e exerce sobre mim. Decidimos fazer capturas também da escultura de São Sebastião que está no local e dos pés de uma escultura de Jesus crucificado que fica suspensa na



Fotografia 22 – Escultura de *São Sebastião s/a*, Museu de Aveiro - Santa Joana. Foto de Flávia Costa.

parede principal do Coro Alto. Esgotamos as possibilidades da imagem e encerramos a última bateria de filmagens.

Começo a trabalhar na edição do material capturado referente a sequência das 3 imagens que foram filmadas externamente. Investigando a composição de um vídeo sobre a ideia de mesclagem das imagens, intercalo os materiais audiovisuais da primeira com os da segunda, para depois intercalar os da segunda com os da terceira, e construindo assim o desencadeamento de uma para outra. Junto a esta proposta de montagem e sobre a influência das tomadas realizadas no bosque e na rua, feitas sobre a perspectiva de um *voyeur* que observa de dentro do carro a figura com cueca de estrelas, acabo estabelecendo uma imagem unificada para o vídeo: fragmentos, memórias e esquecimentos de uma noite entre um casal. Trazendo logo no início (segunda cena) um jogo com o olhar da figura de cueca de estrelas que aparece no vídeo em relação a perspectiva do *voyeur*, ao decorrer do vídeo vou fragmentando as cenas e distanciando esta figura, trazendo-a sempre de costas e/ou desfocada, para finalizar o vídeo com a cena mais longa, e de plano único, onde a figura caminha e se afasta até desaparecer no canto do quadro.

Para trabalhar sobre o material capturado da imagem do martírio e compor um segundo vídeo, primeiramente recorto os áudios de 3 vídeos de travestis sendo espancadas⁶, com os quais eu escolhi trabalhar, e depois passo a experimentar composições sobre a proposta de colagem e montagem. No áudio, risos, ofensas, pedidos de socorro; nas imagens, meu corpo se auto torturando e tentando também acalmar-se. Trabalho de maneira bruta sobre a montagem violentando o material. Destorço as imagens, sobreponho áudios, crio excessos, rupturas, destruo, torço, rasgo, Intercalo momentos de bombardeio de áudio e imagens com pausas falsas de descanso, para novamente violentar, cada vez mais truculento, até que escuta um pedido e um silêncio. Finalizo o vídeo com o olhar de São Sebastião menino, seguido de meu corpo a respirar sobre a tentativa de compreender o que aconteceu.

Restando agora determinar a locação e produzir o material audiovisual referentes a imagem do feto, depois de cogitarmos as possibilidades de fazer a captura no mar ou em um riacho, e descartarmos devido uma incerteza sobre a qualidade do material, definimos realiza-la na única piscina que tínhamos acesso, a do ginásio que frequento. Combinamos as filmagens para a próxima quinta-feira. Retorno ao meu diário de bordo no dia 10 de novembro de 2016 (pp. 57-58) e revejo as anotações feitas sobre o surgimento da imagem e as sensações que a abarcam.

30 de Março de 2017

Flávia e eu precisamos ter cuidado para que ninguém nos veja durante a gravação, embora eu tenha pedido permissão para realizar a filmagem, não informei que precisaria ficar nu dentro da piscina. Tendo em vista o baixo fluxo de pessoas, resolvemos capturar as imagens as 21h30, meia hora antes do ginásio fechar. Preparamos tudo e entramos na piscina.

Esvazio os pulmões e submerjo na água, não existe mais nada, apenas o agora, apenas a pressão sobre a pele. Faço sucessivos mergulhos dançando esta leve pressão da

⁶ Vídeos encontrados no Youtube: *Travesti é espancada até a morte no Bom Jardim – Fortaleza* ([Folha de Parnaíba], 2017), *Grupo de 5 homens espanca travesti com pauladas por suspeita de roubo* ([Planeta Diário Notícia], 2016) e *Esfaqueada, travesti é agredida em hospital* ([Holt Neto], 2016).

água sobre a pele, por vezes tenho a sensação de que a pele começa a desmanchar-se em água. Flávia se distancia e se aproxima explorando diferentes enquadramentos. Mergulho novamente e sinto uma grande sensação de tranquilidade, meu corpo descansa, vazio. Decidimos experimentar também outras possibilidades: salto e mergulho dentro da água, toco o rosto, abro os olhos, mergulho com os pulmões cheios de ar e expiro forte fazendo bolhas na água. Gosto do som do meu corpo a dançar com a água.

Já era previsto a existência de um certo ruído neste terceiro material e já tínhamos a intenção de trabalhar com ele, mas, meu receio sempre foi que eu e/ou Flávia acabássemos não gostando tanto da qualidade final da imagem; felizmente isso não aconteceu. Na verdade, acabamos por trabalhar ainda com uma película de ruídos de filme antigo sobre os 3 vídeos produzidos.

Começo a trabalhar na montagem do terceiro vídeo, através do material capturado na água, alterando alguns enquadramentos para dar close em alguns gestos e colocando todos os *takes* em *slow motion*; alguns mais lentos do que outros. Acentuo o áudio de alguns *takes* e em outros amenizo, fazendo também recortes e colagens para compor a sonorização do material final. Intercalo gestos e partes inertes do corpo, algumas variações de planos fechados e médios, e faço atravessamentos sobre os *takes* em que o corpo se encontra mais sossegado na água, com alguns em que ele mergulha.

O material acabou se instaurando como um dos elementos que compõe a célula **Nascimento de Kadosh**, sendo exibido em *looping*, simultaneamente a entrada do público e as minhas primeiras ações e movimentos. Este terceiro vídeo (consultar Apêndice II: DVD de Áudio e Vídeo, Arquivo B – [MP4] Vídeo Feto) acabou não tendo força suficiente para se estabelecer enquanto uma obra artística autônoma, diferente do primeiro e do segundo, cujo os quais também fazem parte da estrutura do espetáculo, mas, constituem uma potência e complexidade enquanto material artístico independentes. Tanto o primeiro quando o segundo vídeo, se estabelecendo enquanto obras de videarte. Intituladas respectivamente de: *Pegadas minhas na tua noite* (consultar Apêndice II: DVD de Áudio e

Vídeo, Arquivo C – [MP4] Pegadas minhas na tua noite) e O *Martírio de Kadosh* (consultar Apêndice II: DVD de Áudio e Vídeo, Arquivo D - [MP4] O Martírio de Kadosh).

3.3.2 Ambiente/Instalação

Busco trabalhar em minhas construções cênicas na composição de um espetáculo que articula proposições espaciais que instaurem um ambiente, uma atmosfera. Neste aspecto, para além apenas de uma comunicação visual e auditiva distantes, com uma divisão fixa entre palco e plateia, me interessa compor um ambiente/instalação em que o público é inserido no espaço, trazendo um espetáculo onde ator e espectador dividem o mesmo ambiente e partilham acontecimentos e sensações. Sobre estas ideias estéticas é que construo a sonorização, iluminação e estrutura cenográfica.

Em princípio, para a composição da sonorização do espetáculo, eu tinha pretensões de trabalhar com a parceria de algum músico para compor a banda sonora do trabalho, porém, depois de algumas tentativas frustradas de encontrar um músico na Licenciatura em Música do Departamento de Comunicação e Arte da universidade, desisti. Desta maneira, tenho buscado agora investigar possibilidades de sonorização, me atentando aos sons produzidos pelo meu corpo nas minhas estruturas de ações e escutando e explorando arquivos de áudio do *Free Music Archive* (FMA), que é uma biblioteca online de arquivos de áudio onde os direitos autorais são liberados, disponibilizando seu conteúdo de maneira gratuita a qualquer pessoa, permitido baixar e editar os arquivos sem restrições de uso.

Com Influência principalmente pela banda sonora do filme *The Demon Neon* (Refn & Borglum, 2016), mas também pelas músicas do grupo Ucrainiano de música pop, KAZAKY (Gaspar et al., 2017), estou à procura de uma música *eletropop* para compor a nova célula **O Martírio de Kadosh**. Escuto uma grande quantidade de arquivos e encontro alguns que me agradavam, mas, ainda não é o que estou procurando. Acabo utilizando dois arquivos de áudios que encontrei no FMA para a composição do material audiovisual. Um deles a música *Walking in the Woods* (Watts, 2017), que utilizo no trabalho *Pegadas Minhas da Tua Noite*, e o outro uma sequência de sons e ruídos, *Mad World* (KHAOMAN, 2017), do

qual recortei alguns segundos e enxertei na montagem do áudio do vídeo *O Martírio de Kadosh*.

Após algum tempo de procura sem sucesso, resolvo tentar compor eu mesmo a música, experimentando alguns aplicativos de mixagem. Depois de baixar e explorar alguns que não me gradaram, encontro na Play Store do meu celular um aplicativo chamado *Remixlive* (Buttin, Guez, Mabire, & Roblin, 2007), o modo de composição parece mais fácil e intuitivo, apresentando possibilidades interessantes de combinações para criação de músicas com *loops*, *finger drumming* e alguns padrões. Experimento um base de elementos do *Deep House*⁷ que o aplicativo oferece e após me familiarizar com as possibilidades, crio e anoto uma combinação de entradas, trocas e saídas dos *loops* e *finger drumming* escolhidos. Depois de algumas tentativas falhas, componho uma música de 6:08 minutos (consultar Apêndice II: DVD de Áudio e Vídeo, Arquivo E - [MP3] O Show da Morte de Kadosh) que defino como a música que utilizarei.

Minhas próprias ações e movimentos em algumas das estruturas, possuem uma qualidade sonora provocada pelo próprio movimento do meu corpo, não só ao entrar em atrito externo e fazer vibrar algum material, mas também, ao respirar ou se exprimir vocalmente. Refletindo desde já as possibilidades de inserções audiovisuais e assumindo a proposta de um ambiente/instalação que me aproxima do espectador; instaurou uma sonorização do espetáculo que valoriza sobretudo as nuances sonoras expressas pelo meu corpo na estrutura das ações, costurando alguns silêncios e articulando o áudio digital dos vídeos e da música que construí. A intenção é que o áudio digital venha de 4 caixas de som que se localizem divididas nas 4 extremidades do espaço retangular do ambiente, fazendo com o que o som seja menos direcional e mais dissipado, envolvendo o espectador.

Para a construção da proposta de Iluminação, trabalho com a influência das fotografias do filme *The Demon Neon* (Refn & Borglum, 2016) e também do filme *Querelle* (1982) do diretor Rainer Werner Fassbinder, compondo dois momentos distintos de qualidades de luz, criados com diferentes fontes de iluminação.

⁷ Deep House é um sub-estilo da *House Music*.

Sobre as características do primeiro filme citado, que possui um aspecto visual mais heterogêneo, mesclando fontes de luz diversas e trazendo cenas que contem desenhos de luz e strobo, compondo uma fotografia predominantemente fria e com bastante contraste e excesso de cores; construo uma primeira qualidade de luz mais fria e psicadélica, que flerta com uma atmosfera de ambientação aproximada a de uma casa noturna. Ela é construído sobre a base de uma fonte de luz negra (ultravioleta), que destaca as superfícies mais claras ou que possuem fósforo. Emprego está qualidade de luz no início da célula **Nascimento de kadosh** e durante a célula **O Martírio de Kadosh**, momentos em que o trabalho possui um aspecto mais imagético, onde nesta segunda célula, utilizo também lâmpadas coloridas e strobo vermelho.

Já o segundo filme, que traz uma fotografia mais homogênia, quente e amarelada, ressaltada pelos corpos sempre suados dos atores; me influênciam na construção de uma qualidade de luz igualmente amarelada e quente, para as células que trazem o meu corpo em foco a construir as ações. Para criar uma atmosfera mais quente e com desenhos de sombra, utilizo lâmpadas incandescentes trazendo 3 lustres suspensos, um abajur e uma fonte de luz que provem de dentro da porta de um criado mudo; resquícios de uma antiga investigação de luz sobre a influência de algumas pinturas de Edward Hopper.

Construo a estrutura cenográfica do espetáculo apresenta uma configuração que incorpora o equipamento de luz e som, os assumindo no ambiente junto as cadeiras destinadas ao público e alguns poucos elementos utilizados. A cenografia é composta apenas por elementos necessários, criando um ambiente simples e objetivo, onde não há coxias e tudo que faz parte da composição espetáculo sempre está em cena.

Embora ainda não tivesse definido todas as disposições no ambiente, os elementos da cenografia já estavam estabelecidos: as cadeiras a formar um corredor, a cortina em uma das extremidades e ao lado dela a cômoda, sobre a cômoda o abajur, uma cadeira para colocar o figurino da figura Tata Neon, e a tela de algodão de 2 x 1,2 metros que o Bruno está terminando de confeccionar para a projeção dos vídeos. Seriam apenas estes elementos, até que ao reler o conto *Kadosh*, me deparo algumas vezes com a palavra “masmorra-ninho”(Hilst, 2002, pp. 37–38).

Retorno ao meu diário de bordo no dia 19 de Abril de 2015, para rever um desenho referente a uma imagem que tive do meu corpo em um ninho, que acabou sendo articulada na célula **O Nascimento de Kadosh**. Observo o desenho por um tempo e tenho um *insight* que resolve duas preocupações minhas: a sujeira que o líquido vermelho utilizado na estrutura **O martírio de Kadosh** iria causar e onde pôr as lâmpadas coloridas que utilizo na mesma cena. Bruno e eu construímos um ninho com tecidos brancos de texturas diferentes, dentro dele, colocar as lâmpadas coloridas fazendo uma volta em toda a borda interna, para então forrarmos tudo com um plástico grosso de transparência fosca. Ninhocasulo-buraco-ovo-ventre de onde nasço e para onde retorno no fim.

3.3.3 Figurino

Mantendo a proposta de figurino que já havia começado a ser delineada e agora com a certeza da inserção da figura da Tata Neon na estrutura do espetáculo, vou a uma loja de tecidos, escolho uma renda mais elástica e levo a uma costureira para que ela confeccione o macacão. Decido não fazê-lo de corpo inteiro, como desenhei no croqui, e com uma manga curta e a outra $\frac{3}{4}$. Converso com a costureira sobre as duas *jockstraps*, vou a retrosaria, escolho os elásticos e os levo para ela também confeccionar as cuecas. Não sei ainda se as duas cuecas serão utilizadas, mas, preciso experimentá-las para saber.

Pego em algumas cuecas que fui comprando já com a intenção de utilizá-las como figurino do espetáculo. Já pretendendo usar pelo menos uma das *jockstraps* e uma



Fotografia 23 – Registro do processo, cuecas boxer que compõem o figurino. Foto de Flávia Costa.

cueca boxer branca na célula **O Martírio de Kadosh**, devido ao efeito que ela ganha na luz negra, decido não misturar tanto os estilos de cuecas e descarto as samba canção. Como já tenho intenção utilizar a cueca azul de estrelas em um dos vídeos, escolho uma outra azul estampada com bananas e uma lisa na cor vinho para utilizar na célula **Brincando Com a Cortina**.

A um tempo atrás, sobre o desdobramento da imagem de um corpo masculina sem rosto, que registrei em meu diário de bordo no dia 28 de novembro de 2016 (pp. 63-64), me ocorreu a ideia de trabalhar na construção de uma máscara, sobre influencia daquelas mascaradas fetichistas em couro. Com o tempo fui deixando a ideia de lado, pois não sabia como construir e nem via possibilidades de em qual célula utilizar.

(08 de Março de 2017)

Ordens para que Dandada suba em uma carriola seguidas de uma pesada nas costas e duas chineladas no rosto. Não consigo mais. Vejo os primeiros segundos do vídeo da travesti Dandara sendo espancado, e desisto de continuar assistindo. Volto um tempo depois e insisto, coloco novamente a filmagem. Mais de 5 homens riem, ofendem, humilham e violentam um corpo ensanguentado e visivelmente sem forças para reagir, enquanto recebe vários golpes de ripas de madeira no corpo e na cabeça.

Estou em desespero. Não consigo acreditar no que vejo. Choro.

Enquanto Dandara é levada para ser abatida, a última fala do vídeo⁸: (rindo) os cara vão “mata” o “viado”.

Pego no papel e começo a rabiscar um texto para o discurso da figura Tata Neon. Com influencias do antigo texto que eu falava enquanto um apresentador cross-dressing no espetáculo “Aberratio Mentalis Partialis: Experiência Woyzeck”, desabafo e crio um pequeno monologo para Tata Neon.

Tata Neon: *Meus senhores e minhas senhoras, sejam todos muito bem-vindos. Aqui vocês verão a criatura como Deus a fez. Mas calma, fiquem tranquilos, pois todos aqui verão*

⁸ Vídeo *Travesti é espancada até a morte no Bom Jardim - Fortaleza* ([Folha de Parnaíba], 2017).

também a arte. Afinal não é somente nesta qualidade que é permitida a criatura existir? E se ela, a criatura no caso, não servir para o riso, ainda pode divertir de outra forma. Sendo utilizada para a prática da caça por exemplo, como um animado abatido para provar a masculinidade do homem MACHO... O caçador no caso. Que muito provavelmente, infelizmente, vai passar essa prática de lazer para o filho. Meus senhores e minhas senhoras é chegada a hora, o momento que todos esperavam, o grande final.

Tenho um *insight* que retoma a ideia da máscara e configura uma nova imagem: máscara-rosto desfigurado, pedaços de várias peles costuradas, de vários bichos/bichas abatidos. Me recordo de umas folhas de látex que a Professora Doutora Graça Magalhaes me deu no ano passado para experimentar como suporte em um projeto onde eu costurava e desfigurava fotos antigas deixadas pela minha avó. Vou ao armário e busco o material para relembrar sua consistência. É isso. Fundindo o atacador de um tênis bordo que tenho, faço um croqui sobre a proposta (consultar Apêndice I: Caderno de Croquis, Croqui D – Mascara).

O artista visual Bruno Bordalo entra como parceria para a confecção da máscara, ele vem fazendo a costura e provando a máscara no meu rosto para que ela fique bem justa. Neste processo de prova e costura, tem sido enxertando também pedaços do tecido do tênis na máscara, para melhorar o acabamento. Além de estar trabalhando na confecção da máscara, Bruno também refez parte das cuecas *jockstrap* que vieram da costureira com defeito e as concluiu.



Fotografia 24 – Registro do processo, cuecas *jockstrap* que compõem o figurino. Foto de Flávia Costa.



Fotografia 25 – Registro do processo, salto alto prateado que compõem o figurino. Foto de Flávia Costa.

Estou na cidade de Coimbra passeando pelas lojas no centro e finalmente encontro um sapato de salto alto que me serve. Assim que regresso a Aveiro, remodelo o sapato que antes era de camurça verde, trazendo em seu bico alguns rebites e uma fivela dourada, para torna-lo liso e prateado. Embora não seja ainda o modelo de salto que desejo, no momento é o que utilizarei para a apresentação.

Depois de alguns experimentações do figurino, acabo definindo que utilizarei as duas cuecas *jockstrap*, as boxers lisas branca e vinho, e a azul estampada com bananas. O macacão e o salto é utilizado apenas no momento em que é construída a figura Tata Neon e o saiote que resgatei junto a estrutura do trabalho *N'Água*, além de ser utilizada como objeto de cena na célula **Mendigo de Afetos**, é utilizada como figurino na célula que era chamada de **Corpo masturbação** e que agora nomeio de **Auto Degustação**. Embora a máscara ainda não esteja pronta devido à dificuldade de costurar o látex à mão, minha pretensão é usa-la durante toda a célula **Nascimento de kadosh**.

3.3.4 Após dias 02 e 03 de Abril de 2017

(04 de Abril de 2017)

Nesses dois últimos dias resolvi não fazer anotações. Deixei para escrever sobre eles hoje.

Foram dois dias intensos, estou exausto, mas me sinto maravilhoso por conseguir finalmente estruturar todo o espetáculo. Foi a primeira vez que eu consegui ensaiar o espetáculo completo, até porque alguns elementos, como a máscara, por exemplo, ficaram prontos somente no final de semana que antecedeu a apresentação.

Cheguei ao GrETUA no dia 2 pela manhã e já fui organizando o que pude até a chegada de Samara Azevedo, uma amiga que foi minha veterana na graduação em Londrina, que é investigadora no Mestrado em Arte Multimédia da Universidade de Lisboa e que carinhosamente aceitou ficar responsável pela iluminação e pela parte técnica do espetáculo. Samara foi extremamente importante no acabamento de minha proposta de espetáculo, bem como Bruno, Luiza e Flávia, com quem tenho partilhado este processo, minhas preocupações e inquietações.

A presença de Samara me tranquiliza. Já na montagem da parte de luz e som, ela toma as rédeas da parte técnica do trabalho e me dá algumas dicas. É estranhamente interessante como parece que ela esteve comigo durante os ensaios. Terminamos de montar o ambiente e passamos um ensaio técnico fazendo a marcação de luz e definindo o que ainda faltava. Todas as incertezas que eu ainda tinha em relação ao ambiente são resolvidas em conjunto com Samara. Fazemos uma pausa no fim da tarde e voltamos de noite para fazer um ensaio geral e também fotográfico.

Luiza chega no dia 3. Passamos um último ensaio ao meio da tarde e regressamos no início da noite para que eu me preparasse e aquecesse. Luiza e Samara aquecem comigo. É uma sensação ótima, que a algum tempo não sentia, a de trabalhar em grupo. Me atento para o quão difícil é entrar sozinho em uma sala de ensaios e se disponibilizar para o trabalho de auto investigação, o quanto foi prazeroso o meu processo até aqui, mas, o quando me agrada e me satisfaz dividir e estar em processos com outros artistas. Poder trocar.

*A apresentação foi ótima. Pude finalmente experimentar o jogo com a interação do público na célula **Mendigo de afetos**, ao invés de imaginar como ocorreria, e pude experimentar pela primeira vez a máscara, criando um complexificação na ação jogando com a dificuldade real de respirar com ela. Embora ainda não me sinto tão convencido sobre a*

posição de um dos vídeos, sobre como foi feita a transição para a figura de Tata Neon e sobre algumas ações que penso necessitar transformar, sinto que a estrutura funciona razoavelmente bem, criando algumas imagens, texturas e relações que eu almejava.

Nasce o espetáculo Delicadezas de Kadosh.

(05 de Abril de 2017)

Postagem no Facebook

Antes de ontem entrei em trabalho de parto e ontem, graças a ajuda de pessoas maravilhosas, eu consegui parir um espetáculo solo que foi apresentado como um ensaio aberto para algumas pessoas. Acordei com dores no corpo por um trabalho intenso que minha carne já não via a algum tempo, e me senti muito feliz por isso e pelos “amadrinhamentos” de um filho que não é só meu. É difícil descrever o quão importante e essencial é para mim trabalhar com teatro, com arte, e como de maneira muito controversa eu vinha desanimando do meu fazer artístico por “n” motivos. Ao viver as experiências e partilhas desses dois dias, com pessoas queridas pelas quais eu nem consigo descrever o tamanho e tipo de afeto que sinto, reavivou-se em mim a alegria de fazer teatro. Algumas dessas pessoas se dispuseram e se deslocaram de outras cidades mesmo com todos os perrengues (que compartilhamos), gastando seu tempo e seus euros para poder estar comigo e me ajudar neste momento, Luiza Beloti Abi Saab e Samara Azevedo, obrigado por todo o apoio e disponibilidade que eu nunca imaginei receber de alguém, sou grato por poder contar com vocês e por poder trocar experiências e auxílios. Já à Flávia Costa agradeço por se empenhar e tomar este trabalho com uma responsabilidade e dedicação que me fizeram admira-la também como profissional, ainda bem que está pertinho e que atura minhas loucuras, este trabalho também contém seu suor e seu fazer artístico, só por isso ele é o que é. Ao Bruno Bordalo Oliveira agradeço pelas horas e sangue (literalmente) perdido na produção dos adereços de cena, não teria conseguido construir tudo a tempo sem a tua ajuda. A Cristianne de Sá, agradeço por acolher, se disponibilizar, aparecer, me fazer querer despojar-me. Agradeço ao GrETUA por ceder o espaço e por toda

disponibilidade, preocupação e apoio que deram a mim e aos demais envolvidos no trabalho. Hoje acordei e me lembrei da frase de uma das minhas mestras na graduação que era mais ou menos assim: não acredito em teatro que se faz sozinho. Eu entendia, mas talvez não compreendesse ao ponto de absorver muito bem. Hoje te digo mestra: eu também não!

Após esta primeira apresentação do trabalho (consultar Apêndice V: Envelope de Fotos do Ensaio Geral de 02 de abril de 2017), algumas coisas que já vinha percebendo se tornaram mais claras. Eu havia perdido na célula **Brincando com a Cortina**, a qualidade do corpo que eu tinha criado como sendo viril e delicada, lasciva e despretensiosa, com um agir leve que emana energia potente e que insinua e convida com o olhar (p. 43); vou retomar e tentar manter. Percebi que se eu alterasse a ordem de um dos vídeos poderia tornar a estrutura mais fluida, e assim o fiz. A dificuldade ainda é sobre a transição fragmentada que faço para trazer a figura da Tata Neon. Não acho ruim a ruptura na estrutura, pois me agrada a ideia de romper, mas, ainda não acho que seja essa a melhor maneira de romper. Espero conseguir resolver isso.

Agora era preciso continuar a repetir e insistir na complexificação do material. Já não posso mais utilizar o GrETUA e agora ensaio novamente apenas no Auditório do CCI. Tenho trabalhado revezando os ensaios. Em um, faço a passagem de toda a estrutura do espetáculo sem interrupções, investigando melhor as transições; e no outro, trabalho apenas em uma célula separada, buscando esgota-la, encontrar as miudezas das ações, os pequenos detalhes e as pequenas motivações, junto à percepção e construção dos modos como eu me conecto, acesso e mantenho a potência dessas pequenezas.

Uma vez que a partitura foi criada e fixada, meu problema é mantê-la viva e atraente. Como atriz, sou eu, ao mesmo tempo, represento. Improvisando em torno de detalhes que não mudam a partitura, mas enriquecem o suporte interior, acho

útil saltar entre esses dois níveis: ser possuída pela ação e comentá-la (Varley, 2010, p. 128).

Fui percebendo que na estrutura que eu mantinha, era preciso tornar a respiração mais consciente em alguns momentos e trabalhar melhor com a dilatação e a tridimensionalidade de alguns ações e movimentos no espaço. A questão agora é seguir verticalizando, complexificando, reentranhando e amalgamando cada vez mais o material, buscando uma precisão na presentificação da estrutura completa do espetáculo.

3.3.5 Quase Apagado

Samara Azevedo já havia conversado comigo sobre o trabalho que estava desenvolvendo em sua investigação para concluir o Mestrado em Arte Multimídia na Universidade de Lisboa. Ela já tinha falado a um tempo atrás que queria me convidar para participar em um dos XVII atos que ela propõe realizar em sua investigação de criação artística. Investigação esta que é estimulada pelos relatos que são trazidos na terceira parte do *Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade: Volume I* (Comissão Nacional da Verdade, 2014) que aborda as torturas que foram praticadas nos períodos ditatoriais da história do Brasil, em sobreposição à instabilidade política que o Brasil vem enfrentando desde de 2013, além de amalgamar ainda o deslocamento para terras portuguesas e a história deste novo espaço lusitano.

Conversa do Messenger - 21/11/2016 23:53

Samara: Hey baby. Então, ainda quero te convidar para coisas. 😊

Otavio: Haujaujau. Olá bee.

Samara: Pensei no seguinte.

Otavio: Hum.

Samara: Tenho o trecho que uso para a minha dissertação, que contém vários relatos de tortura e pensei em te mandar para você escolher um. Ou você prefere que eu escolha?

Otavio: Prefiro escolher.

Samara: E a partir daí você pode produzir o que quiser. Uma partitura, uma foto, um vídeo, um som. E a gente vai conversando.

Otavio: Ok.

Samara: Pode ser que a partir do seu material a gente faça algo. Pode ser que não, que seja só o seu material. E pode fazer o que você quiser. Ato XVI é a única coisa que preciso delimitar. O título. É o penúltimo. 😊

Samara me envia a parte do *Relatório Final da Comissão da Verdade* com a qual ela trabalha e que contém os relatos de pessoas que foram torturadas e também de seus torturadores, intercalados a trechos mais formais que contextualizam e informam acerca das ações desumanas da ditadura. Ao ler este documento me ative aos trechos das vítimas que narravam os momentos horríveis que passaram. Procuro também investigar mais materiais e encontro alguns vídeos com depoimentos na internet. Confesso que nunca tinha pesquisado a procura de materiais sobre o período da ditadura, embora já tinha escutado muitas coisas sobre este período desumano da História do Brasil. Ler os relatos e ver os vídeos com depoimentos me deixou completamente atordoado e me senti negligente, impotente, insignificante, vazio. Chorei pela dor que percebo nas vítimas, pela raiva que senti dos torturados e pela minha sensação de impotência perante o que vem acontecendo no Brasil.

Dentre os trechos narrados pelas vítimas que são trazidos no documento, um deles reverberou em mim de maneira singular:

A cela em que me colocaram deve ser subterrânea, ou num porão. Sua dimensão é, mais ou menos, de dois metros por dois. Sem a menor janela ou qualquer abertura para fora, além da porta. Essa é de aço, com um visor que permite o controle do preso pelo lado de fora. O chão é de cimento áspero. Nela não havia colchão, travesseiro ou uma folha de jornal. Total e absolutamente nua. E eu nu dentro dela. O ar deve entrar por algum conduto apropriado. Suas paredes e o teto são pintados

de preto. Possui um sistema de iluminação forte, acionado no corredor externo de acesso. A porta de aço assemelha-se a uma porta de geladeira, a fim de não permitir a passagem de som, pois a cela é o local da tortura. A escuridão é total, quando apagam as luzes. Verdadeiramente, é uma cova ou uma masmorra medieval, mas dotada de requintes ultramodernos, como o sistema de entrada de ar, a porta e a iluminação. Assim, é a conjugação do passado mais miserável com a técnica sofisticada norte-americana. Não vi em São Paulo ou no Rio Grande do Sul coisa igual. Bom dinheiro nosso foi gasto em sua construção. Dentro dela perdi a noção do tempo. A rotina – dia e noite – não existe quando nela se é jogado. A coisa se divide em escuridão total, para o preso se refazer um pouco, a fim de depois apanhar mais; e a iluminação forte na hora da tortura. Horas, minutos, segundos, ali não têm existência. Espaço, horizonte, tudo isso é besteira (Comissão Nacional da Verdade, 2014, p. 372).

A experiências narradas nesse relato me interpela de várias formas. Junto a dor e a impossibilidade de me imaginar passando pela mesma coisa, crio uma identificação com duas das nuances que venho trabalhando em minha investigação - o abandono e a solidão. Uma imagem se forma dialogando com interpelações do relato, com a estrutura do objeto de tortura chamado de Geladeira e com uma possibilidade e qualidade de luz que foi despertada pelo filme que acabo de assistir, *The Demon Neon* (Refn & Borglum, 2016). Começo a projetar um acontecimento performático, uma experiência produzida no meu corpo: em um quadrado formado com 4 lâmpadas tubulares de luz negra (ultravioleta), meu corpo pintado de branco habita este pequeno cubículo durante 1 hora, enquanto crio mecanismos internos que não me deixe relaxar durante este período.

Conversa do Messenger - 28/11/2016 12:05

Otavio: Oi!!! Já tenho uma proposta. No ensaio dessa noite vou organiza-la a ai conversamos.

Samara: Eba.

Otavio: Se não conseguir o espaço para ensaiar. Ensaiarei no quarto.

Samara: Ok. É uma partitura? Um vídeo? Uma foto?

Otavio: Partitura/performance. Mas pensando cá comigo, pode ser também um vídeo talvez.

Samara: Você que sabe. Eu tenho que ter um desenho de algo agora. Mas só entrego em maio o texto final. Portanto, temos um tempinho. Preciso de pelo menos umas fotos e um relato seu de como tá sendo.

Otavio: Hum. Ótimo, eu te mando. Vou desenhar a imagem.

Samara: Ok.



Desenho 04 – *Geladeira*, 2016, grafite e carvão em papel, 13 x 9 cm.
Desenho do autor.

Na busca por registrar essas impressões de maneira gráfica, acabo criando também uma proposta de material artístico: um desenho instalado sobre um desenho digital em ecrã. Envio uma foto do material para Samara e conversamos sobre minha proposta de performance. Ela gosta do desenho e me afirma que independentemente da existência ou não da performance, o desenho/instalação em si, já é considerado por ela como o *ATO XVI*.

Passado algum tempo, acabo reabsorvendo alguns aspectos do desenho que se transformou no *Ato XVI*, em meu processo de investigar sobre *As Delicadezas do Ferro*. Influenciado por ele e novamente retrabalhando as nuances do abandono e da solidão, instaurou um novo material artístico intitulado *Quase Apagado*, explorando a criação de um

Este trabalho acabou Integrando a Exposição Sala Fria (exposição do Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro) no Museu de Aveiro/Santa Joana, do dia 8 ao dia 18 de junho de 2017.

3.3.6 Imposição de Raiz

Influenciado pelas características do desenho autorretrato que fiz criando relações com o desenho de *São Sebastião* (p. 81), crio dois desenhos inspirados na silhueta de imagens de travestis assassinados, com as quais acabei me deparando na internet. Sangro os desenhos com a caneta como fiz com meu autorretrato fundido a figura de São Sebastião.

Após mostrar os desenhos a Professora Doutora Graça Magalhães e conversar com ela sobre eles, resolvo experimentar uma proposta de compor os desenhos com várias folhas de papel, como faço no trabalho *Quase Apagado*. Posiciono as folhas de papel de



Desenho 05 – *Silhueta Trans I*, 2017, grafite e caneta em papel, 13 x 9 cm. Desenho do autor.



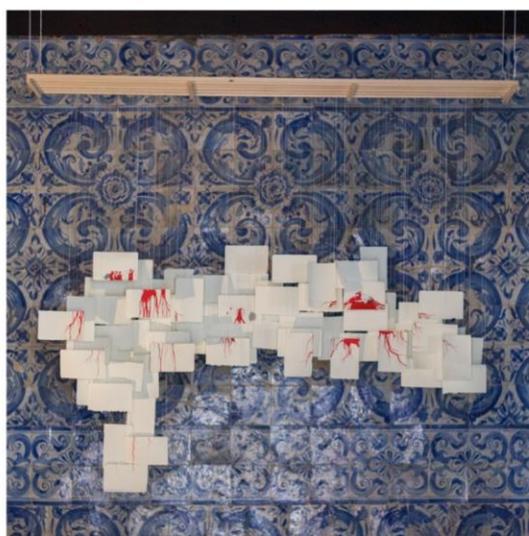
Desenho 06 – *Silhueta Trans II*, 2017, grafite e caneta em papel, 14 x 9 cm.

aproximadamente 9x13 centímetros em volta dos desenhos e continuo a sangra-los, fazendo com que a tinta da caneta crie raízes destes corpos interrompidos, destes que se tornam a parte enterrada de uma sociedade que impõe um comportamento que não tolera o trans.

Pesquisando sobre as agressões e os assassinatos de pessoas transexuais no Brasil, encontro o mapa online *Assassinatos de Pessoas Trans – ANTRA* (2017), feito pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), que é atualizado diariamente com a contabilização e o mapeamento dos casos de assassinatos de travestis e transexuais no território brasileiro no ano de 2017. O mapa traz os casos ordenados por data, com o nome e idade da vítima (quando é possível identificar), bem como o local e a forma como foi assassinada, além de disponibilizar em algum dos casos, o *link* de uma notícia referente.

Este mapeamento feito pela ANTRA me faz ter um *insight* e, influência novamente pelo desenho/instalação *Quase Apagado*, instauro uma proposta artística de instalação *Imposição de Raiz*, que existe enquanto processo em andamento até o final do ano de 2017, onde para cada travesti ou transexual que for assassinado no Brasil, uma folha de papel é adicionada à instalação. Na necessidade de preencher espaços e compor um desenho total, dependendo da estrutura que vai sendo composta com as folhas e desenhos já realizados, a intenção é produzir mais desenhos inspirados na silhueta desses corpos que são impedidos de existir.

Uma primeira composição do projeto integrou a Exposição Sala Fria (exposição do Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro) no Museu de Aveiro/Santa Joana, entre os dias 8 e 18 de junho de 2017. Neste período foi



Fotografia 28 – Registro do trabalho *Imposição de Raiz*, de 8 de junho de 2017. Foto de Flávia Costa.

apresentado com 3 desenhos de silhuetas que integraram um desenho/instalação com 73 folhas, correspondente aos assassinatos contabilizados até o dia 3 de junho de 2017.

Até o dia 29 de agosto de 2017, 3 dias antes da impressão deste trabalho, o projeto conta com 4 desenhos de silhuetas e 118 folhas de papel.

3.3.7 Delicadezas de Kadosh

Delicadezas de Kadosh se constrói como um espetáculo que é entendido como um processo permanente de busca pelo rearranjo de suas cenas, onde se assume um caráter cartográfico das estruturas de movimentos, ações e imagens, a serem revisitadas pelo ator e pelo público no encontro marcado para a apresentação. Assim é composto um trabalho vivo que se estabelece em momentos de partilha entre ator e público, onde cada apresentação é um novo encontro em que me abro para oferecer e receber. Sempre nova apresentação e nunca representação.

Trata-se de um espetáculo solo que é composto por uma estrutura espacial simples e de características flexíveis, possuindo uma estrutura de configuração e dimensões ideais (consultar Apêndice I: Caderno de Croquis, Croqui E - Mapa do Palco), mas que dentro do possível, pode ser adaptada. O espetáculo trabalha sobre uma abordagem do espectador enquanto corpo sensível, construindo um ambiente intimista com texturas, cheiros, sons e acontecimentos que procuram comunicar de maneira sensível e imagética, evocando do espectador suas qualidades sensitivas e imaginativas.

Tendo em vista esta qualidade do trabalho e a vontade de apresentá-lo, Luiza percebeu as possibilidades de realizar uma apresentação do espetáculo na grande sala retangular do apartamento onde ela mora. Animado, decido experimentar. Luiza consegue o apoio da Secção de Escrita e Leitura da Associação Académica de Coimbra (SESLA) e passamos a divulgar a apresentação e a pensar a logística do espaço. A cômoda de cabeceira sai e dá lugar para um armário da própria sala, onde coloco as cuecas e o figurino da Tata Neon; a iluminação quente e amarelada será construída com as luzes da sala e dois

abajures; os vídeos serão projetados em uma das paredes; os convidados sentam nos sofás, cadeiras e no chão de madeira; e o corredor será feito entre os aproximadamente 30 convidados e uma das paredes mais compridas do cômodo.

Flávia e eu chegamos a Coimbra um dia antes da apresenta para tentar ensaiar e fazer os ajustes da estrutura neste novo espaço. No mesmo dia da apresentação resolvo modificar o salto, fazendo a aplicação de glitter rosa e

purpura com cola transparente de isopor. O trabalho é partilhado na noite do dia 12 de agosto de 2017 com 25 pessoas (Apêndice VI: Envelope de Fotos da Apresentação de 12 de agosto de 2017). Logo após a



Fotografia 29 – Registro do processo, sala da casa da Luiza em Coimbra. Foto de Flávia Costa.



Fotografia 30 – Registro do processo, salto alto purpura que compõe o figurino. Foto de Flávia Costa.

apresentação fazemos um diálogo para falar sobre o processo de criação e sobre o espetáculo, mas antes, Luiza propõe um jogo onde os convidados começam a disparar várias e quaisquer perguntas, enquanto eu apenas escuto e aguardo para falar sobre a minha investigação. As perguntas sessão após alguns minutos e o dialogo acontece de maneira muito tranquila, quase todos falam e demonstram interesse pelo trabalho. A resposta é positiva e excitante.

Satisfeito com a maturidade em que o material se encontra, construo uma escritura para mapear a estrutura cênica e dramática do trabalho. Trata-se de um texto composto como uma organização pessoal do ator, mas também, para comunicar de uma outra maneira o material cênico. Desta maneira, apresento aqui uma escritura cênica pessoal que traz informações e composições organizacionais do espetáculo, articulados aos meus textos em prosa poética, que conjugam movimentos, motivações, sensações, intenções, ações e imagens pessoais da estrutura.

3.3.8 Escritura Cênicas

PRÓLOGO

(Consultar Apêndice I: Caderno de Croquis, Croqui E - Mapa do Palco)

Ao entrar no ambiente, o público avista as fileiras de cadeiras onde devem se acomodar, que estão postas de frente umas para as outras formando um corredor de aproximadamente 3,5 x 8 metros entre elas. O espaço físico onde o ambiente é construído é uma grande sala crua.

Com uma atmosfera sombria, o ambiente é iluminado apenas com luz negra e com a luz de um vídeo que mostra um corpo submerso em água, onde este está a ser projetado em uma tela centralizada numa das extremidades do corredor. Abaixo da tela, um ninho feito de pano e coberto com uma lona plástica transparente, onde se encontra o ator encolhido, vestido com uma cueca branca e uma máscara que envolve toda a cabeça.

Centralizado, na outra extremidade do corredor, há um varão suspenso com uma cortina antiga translúcida (branca amarelada) e uma cueca pendurada em sua ponta direita. Ao seu lado esquerdo, um pouco mais atrás, se encontra uma cômoda de cabeceira com uma gaveta, e uma porta que está aberta; sobre a cômoda, um abajur antigo e outra cueca; em baixa dela, uma saia volumosa de *voil*, onde ao lado está outra cueca no chão.

Já do seu lado direito, um pouco mais afastado e para fundo, uma cadeira com peças de um figurino (macacão de renda branco, cueca *Jockstrap* branca e um salto alto).

Suspensos sobre o corredor estão 3 lustres simples em formato de cone distribuídos em uma linha central, estando 2 deles em cada extremidade e um deles no centro do ambiente. As 2 lâmpadas tubulares de luz negra estão postas ao lado do lustre que está na extremidade onde se encontra o ninho.

CENA 1 - NASCIMENTO DE KADOSH

Delicadezas: Fragilidade / Potência

Enquanto o público entra, a cena já está acontecendo. Um vídeo em *looping*, com imagens do ator nu submerso na água e sons dele a se mover nela, está sendo projetado. Já em cena, o ator está vestido apenas com uma cueca boxer branca e uma máscara que envolve toda a sua cabeça, encolhido no ninho como um feto recém-nascido, realizando pequenos movimentos de respiração.

Kadosh nasce.

Percebo minha respiração. Me concentro apenas no movimento de inspirar e expirar. Percebo o peito a expandir e contrair, sinto o ar a entrar e sair pelo nariz, e o coração a bombear o sangue. Sinto as costelas a ampliarem e estirar a pele. Começo a perceber a movimentação do público a entrar e divido minha atenção entre respirar, perceber a respiração e tentar escutar.

O público entra, se acomoda e então o ambiente fica mais silencioso. Os lustres são acesos, sempre de maneira suave e gradativa, conforme o ator vai passando por eles.

kadosh descobre os sentidos, os ossos, músculos, tendões e a vontade. Seu corpo é mais sensível, proprioceptivo e instintivo.

Os dedos começam a crisar e querer falar. Os dedos caminham e deslocam os braços para frente até que, como galhos que nascem, eles comecem a se abrir em um

movimento torcido. Enraízo as mãos a frente do corpo, o abdômen começa a espremer, tronco começa a crisar seguido pelas pernas e pés. Abdômen, braços e costas se contraem ao máximo e se esforçam para levantar o tronco e deslocar o corpo para fora do ninho, já que as pernas não apoiam e os pés o fazem apenas com a dorso. Mãos e dorso dos pés apoiam, enquanto topo da cabeça se alonga para frente e, em contraponto, ponta dos pés se alongam na direção oposta. Corpo enrijecido se alonga ao máximo até não aguentar e ir ao chão, tombando para frente.

Kadosh aprende a andar e a sentir.

Aponto subitamente com o koshi para o céu. Corpo rígido começa a desendurecer e perceber o centro de gravidade do koshi, ganhando uma qualidade de movimentos ligado a água. Não vejo nada. Respiro tranquilo, mas com dificuldade por causa da máscara. Começo a tentar caminhar com as palmas das mãos e com os dorsos dos pés. Os braços sustentam o peso das pernas fracas que aos poucos começa a se firmar. Percebo a coluna e ondulo reverberando na cabeça. Vou descobrindo a sola do pé, apoiando primeiro os dedos e depois os metatarsos. Já caminho distribuindo a sustentação pelos braços e pelas pernas. Me equilibrando nos metatarsos vou experimentando tirar as mãos, até que descubro também os calcanhares. Ao apoiar toda a sola do pé no chão, coluna começa a desenrolar suave apoiando vertebra por vertebra para se pôr ereta, enquanto as mãos procuram tatear o ar.

Kadosh aprende a sofrer já muito cedo, mas, insiste.

Antes da última vertebra se apoiar sobre o eixo do corpo, uma ruptura. Múltiplos estímulos ao mesmo tempo: koshi expande e contrai sem controle, assim como o peito e os braços, respiração começa a acelerar, pontadas no abdômen, olho e não vejo. Estímulos param e metatarsos suspendem o corpo que tenta se expandir ao máximo para encontrar o céu. Tentando respirar pela boca, há uma grande quantidade de movimentos de inspiração, onde a expiração ocorre muito rápida e apenas para permitir a próxima sequência de inspirações. É como se um excesso do ar de fora estivesse entrando dentro de mim. Esvaziando, exausto, corpo desaba sentando, soltando os braços para frente e apoiando a testa no chão.

Blackout de luz.

CENA 2 – ABRINDO OS OLHOS

Delicadeza: Tranquilidade

Aos poucos um fecho de luz vindo da porta aberta da cômoda, corta o espaço. O ator está sentando a frente da cortina que está suspensa, com as pernas cruzadas, os braços para frente e a testa apoiada no chão. Ele desamarra e retira o cadarço localizado na nuca da máscara, que a mantém presa no rosto, para em seguida, retirar a máscara.

Kadosh abre os olhos e descobre a aparência do mundo.

Meu corpo normaliza a respiração. Tenho todos os sentidos, mas, ainda não vejo. Preciso retirar a máscara de maneira rápida, mas, sem perder o controle. Desfaço o laço. Os dedos indicadores vão entrando nos cruzamentos dos cordões e os desfazendo até chegar nos dois últimos furos. Retiro a máscara. Abro os olhos e começo a ver: a máscara, minhas pernas, meus pelos, meus braços, o chão ao redor, a luz, a cômoda. Os olhos percorrem um pouco mais até encontrar a cortina. Corpo direto, com micro flutuações da coluna, levanta já em direção a cômoda, mas indeciso se vai ou se fica. Com a máscara na mão, vai até a cômoda, deposita a máscara na gaveta e a fecha, fechando em seguida a porta.

Ao fechar a porta da cômoda, o ator bloqueia a luz de dentro dela e o ambiente fica no escuro.

CENA 3 – BRINCANDO COM A CORTINA:

Delicadezas: Sensualidade / Homoerotismo

O ator liga o abajur sobre a mesa e depois se encaminha para a trás da cortina. A cortina está suspensa a uma altura em que sua barra termina no fim da polpa da bunda do

ator, mostrando suas pernas. Ela é feita de um tecido translúcido que, pelo ângulo da iluminação do abajur, permite que o corpo apareça mais ou menos visível através dela, em relação a sua proximidade com a cortina.

Kadosh pele sensível, brinca com a cortina.

Ligo o abajur com a mão esquerda. Meu corpo é leve, é brisa que quer tocar a cortina. Minha mão direita sopra até a cortina. Os dedos começam a tocá-la muito leve e aos poucos, meu corpo vai soprando para trás da cortina, de costas para o público, enquanto sente sua textura gradativamente com a mão, o braço e o ombro, direitos; seguidos das costas e do ombro, braço e mão, esquerdos. Caminho, brincando com pequenos movimentos das minhas costas a tocar e soprar como brisa no tecido, até a outra ponta da cortina. Retirando a cueca que estou vestindo, sinto o tecido a deslizar entre e pelas minhas pernas, até a dispo e a coloco para atrás com o pé.

O ator passa a jogar com o público indo de um lado para o outro da cortina, brincando de mostrar e esconder partes do corpo, de provocar atritando o corpo na cortina e de lançar alguns olhares para eles.

Kadosh delicado e lascivo, dissipa no ambiente sua virilidade homoerótica.

Meu braço flutua até a cueca que está suspensa na ponta direita do varão e a retira trazendo para trás da cortina. Visto a cueca sentindo sua textura a subir entre e pela minha perna e neste momento lanço um olhar desprezioso para um dos convidados. Agora com o corpo de frente, sigo de volta a outra ponta da cortina como brisa que agora tenta sutilmente atravessá-la e brincar de provocar sensualmente os convidados. Braços e tronco atitam levemente na cortina tentam atravessa-la, boca também. Estou leve mas dissipo uma energia potente que abraça o outro, uma energia exalada pelos meus poros. No outro lado, novamente retiro a cueca sentindo o tecido deslizar na pele. E a coloco sobre a cômoda junto a outra cueca que lá está. Brinco nu na borda da cortina, olhando para um dos convidados e quase mostrando o sexo. Recuo novamente para atrás da cortina e meu corpo ainda brisa, mas um pouco mais forte, atrita na cortina tentando agora aderir a ela. Mãos tentam segurar a cortina, boca tenta dar leves mordidas, costas tentam aderir ao tecido.

Abraço a cortina a envolvendo e pressionando contra a minha pele. Desabraço e em seguida agacho subitamente de costas, ficando de cócoras. Minha mão desliza e pego a cueca jockstrap ao lado da cômoda no chão. Subo vestindo-a.

Em um único impulso fluido, saio de traz da cortina, seguro a ponta da saia que está embaixo da cômoda, arrasto ela pelo chão e a levando esticando o braço e a usando para cobrir o meu corpo. A brincadeira para.

CENA 4 – MENDIGO DE AFETOS:

Delicadeza: Afetuosidade / Carinhoso

Esta cena possui uma proposta mais aberta de jogo com o público, sendo construída dependente da disponibilidade dele e do ator na apresentação. O ator caminha pelo espaço se dirigindo a algumas pessoas, tentando se aproximar, lhes fazer carinho e receber carinho. Os encontros vão acontecendo e a cena vai se desenrolando.

Os lustres são ligados, suave e gradativamente, na medida que ator passa sobre eles.

Kadosh, a procura de afeto, lida com o encontro de pessoas que o acolhem ou que o rejeitam.

Vou dissolvendo a braço que empunha a saia levantada até a altura do rosto. Abraço a saia a frente do corpo e escondo $\frac{3}{4}$ do rosto, deixando apenas o olho esquerdo descoberto. Observo, procuro receoso um outro. Caminho deslizando os pés que se deslocam sem deixar de tocar o chão. Me desloco contínuo no espaço, lançando o olhar para várias pessoas. Sigo criando encontros, buscando me aproximar tentando tocar, talvez seja acolhido, talvez rejeitado. Quando me frustro, o braço suspende novamente a saia e logo depois despenca, mas sem deixar a saia cair. A cada encontro com o outro, meu corpo contido vai se abrindo, dilatando, ampliando. Talvez quando for acolhido eu possa sussurrando ao ouvido: “obrigado por ter vindo”. Talvez eu possa sussurrar também: “acho que você...” ou qualquer outra coisa. Receoso, as aproximações são lentas e com pausas, convidando o outro e

esperando ser convidado para prosseguir e toca-lo. Ao tocá-lo, se tocá-lo, um carinho, talvez eu sorria, talvez possa aconchegar a cabeça em seu colo; sempre carregando a saia. Talvez depois de tudo, eu vá embora.

CENA 5 – PEGADAS MINHAS NA TUA NOITE (VÍDEO)

Luz vai sendo retirada aos poucos para a entrada de um vídeo projetado na tela de tecido acima do ninho. O ator permanece em cena sem realizar ações, parado na extremidade oposta a tela de projeção (no escuro), durante toda a duração do vídeo.

Kadosh aparece e desaparece nas memórias de um outro.

O vídeo traz imagens intercaladas do ator, vestido com uma cueca azul de estrelas, em 3 lugares diferentes: uma árvore ao lado de um prédio, um bosque e uma praia. As imagens referentes aos 2 primeiros lugares trazem a perspectiva de um voyeur que observa de dentro do carro, escutando sempre a mesma música. As imagens se intercalam gradativamente do primeiro para o terceiro lugar, onde em alguns fragmentos a figura do ator não está. As imagens do terceiro lugar são planos comuns estáticos, onde o ator aparece de costas e caminha em direção ao mar até desaparecer, vestido também com um casaco preto, além da cueca.

CENA 6 – BICHO CAÇADOR

Delicadezas: Agressividade / Afrontoso

O lustre da extremidade onde está a cortina começa a acender gradativamente, sob ele, está o ator a vestir dificultosamente a saia de *voil*.

Kadosh mostra quem ele é.

Visto a saia apertada com dificuldade de passa-la pelo quadril. Me visto para mostrar quem sou. Seguro nas pontas de duas camadas da saia e as suspenso abrindo o peito e os braços, alongando os ombros.

O ator começa a olhar para todos os lados a procura de algo e a dar investidas sobre o público.

Kadosh animal corajoso, afronta, enfrenta, se defende.

Armo o corpo para dar o bote. Ameaço. Vou firmando o pé no chão, corpo vai pesando e ganhando uma energia mais ligada a terra. Sinto a energia vinda da terra fluindo do koshi para todo o meu corpo. Meu corpo agora começa a dançar lambendo o espaço. Sou todo um bloco que desliza, se deslocando armado, atento, preparado para se defender. Nunca relaxado, espreito atento ao meu redor. Concentrado procuro não sei o que. Instando de autodefesa. Boca aberta, giros rápido pelo espaço, golpes chicoteados com o braço, pontuadas com a pelvis, sons do ar sendo jogados da boca, lambidas rápidas do pé no chão (ciscadas). Retiro a energia da terra e lanço com uma pontuada do quadril que reverbera na coluna e, chegando até o maxilar, lança a língua que chicoteia para fora e volta para a boca. Fico novamente à espreita. Coloco dedo indicador na boca e vibro entre os dentes para chamar o outro com o som.

Corpo vai desarmando e relaxando. Meu corpo vai ganhando uma qualidade mais fluida e ondulada. Corpo terra gradativamente metamorfoseia em corpo água.

CENA 7 - AUTO DEGUSTAÇÃO

Delicadezas: Sexualidade / Homoerotismo

O ator ainda segura as pontas das camadas da saia, como na cena anterior, e se movimenta introspectivo, tocando, mordendo e apertando o próprio corpo; aumentando cada vez mais o ritmo e a energia dos movimentos.

Kadosh corpo sinuoso, se experimenta tato e paladar.

Meu corpo é água vestida com a saia e tronco nu. Braços e tronco sinuosos, koshi está relaxado. Braços escorem pelo corpo pressionando a pele, mãos tocam a pele do corpo todo, pele tateia a própria pele, cabelos, pelos. Língua começa também a provar a pele, os braços, as pernas, tenta lambe as axilas. Boca provoca a pele com pequenas mordidas. Vou repetindo os movimentos e aumentando gradativamente o ritmo e a intensidade. Corpo em alguns momentos se fecha, auto desejando, e em outros se abre como se provocasse ser atravessado. Mãos entram na saia, uma segura o sexo e a outra pressiona o ânus. Corpo derrete no chão e vai deixando esvaír a energia até relaxar completamente.

Levantando e pedindo que a equipe técnica ligue a luz, o ator interrompe o espetáculo.

CENA 8 - PREPARAÇÃO PARA TATA NEON

As lâmpadas de luz negra são ligadas e todas a iluminação amarelada também. O ator se encaminha para a cadeira onde estão as peças do próximo figurino que utilizara e, enquanto se troca, conversa com o público sobre assuntos cotidianos. Vestido com a cueca branca *jockstrap*, o macacão de renda branco e o salto alto, ele se encaminha e se posiciona sob o lustre da outra extremidade do corredor, anunciando para a equipe técnica que já está pronto para começar. As luzes amarelas são apagadas.

CENA 9 - O ANÚNCIO DO FINAL

Delicadezas: Extravagancia / Feminilidade

Luz negra já está acessa, o lustre sobre ator acende subitamente e o ele começa a se comunicar e discursar de maneira eloquente e extravagante.

Kadosh enquanto Tata Neon, anuncia sua própria morte.

Sou uma figura exuberante e sensacionalista, quase aceita.

Tata Neon: *Meus senhores e minhas senhoras, sejam todos muito bem-vindos. Aqui vocês verão a criatura como Deus a fez. Mas calma, fiquem tranquilos, pois todos aqui verão também a arte. Afinal não é somente nesta qualidade que é permitida a criatura existir? E se ela, a criatura no caso, não servir para o riso, ainda pode divertir de outra forma. Sendo utilizada para a pratica da caça por exemplo, como um animado BICHA, bicho abatido para provar a masculinidade do homem MACHO... O caçador no caso. Que muito provavelmente, infelizmente, vai passar essa pratica de lazer para o filho. Meus senhores e minhas senhoras é chegada a hora, o momento que todos esperavam, o grande final.*

Ator vai até um dos convidados e pede que ele abra o zíper do macacão. Em seguida ele tira o salto, despe o macacão e se encaminhando até o ninho, colocando o macacão um pouco mais longe e o salto mesmo ao lado dele.

O ator entra no ninho e se ajoelha, vestido com a cueca *Jockstrap* branca.

CENA 10 - O MARTÍRIO DE KADOSH

Delicadeza: Resistencia

Kadosh resiste.

Com a luz negra acesa, é projetado um vídeo com áudios sobrepostos de risos, ofensas, pedidos de ajuda e demais sons de agressões, que foram retirados de vídeos de agressões contra travestis que foram divulgados na internet. Nas imagens fragmentadas, distorcidas e intercaladas, o ator aparece em um ambiente visivelmente religioso e tenta se locomover.

Em cena, o ator se mantém ajoelhado sobre o ninho abaixo da tela de projeção, durante todo o vídeo.

Kadosh dança o show de sua morte.

Sequencialmente ao termino do vídeo, inicia-se uma música eletrônica que vai crescendo gradativamente ao longo da cena, o ator despeja um liquido vermelho (sangue de cinema) no corpo e começa a se levantar e se apresentar. Dois strobos vermelhos

laterais são ligados e depois lâmpadas coloridas que estão envolta do ninho começam a acender e por vezes piscar ao longo da cena.

Sinto o liquido escorrendo pelo meio das minhas costas, tenho a frente do corpo toda suja com dele. Me levanto com cuidado, pois o liquido é escorregadio, e construo a figura torcida de São Sebastião, girando para me por de frente e oferecer o meu corpo aos convidados. Meu Corpo São Sebastião se alonga enchendo-se de pontas, cada articulação é uma seta lançada para longe que vai dilatando até começar a quebrar e ir desmontando até o chão. Ajoelhado, danço as facadas, os espancamentos, os tiros. Danço tentando levantar. O abdômen e peito se abrem e começam a rasgar enquanto a nuca é jogada para trás e uma enorme quantidade de energia corre pela musculatura. Danço as mortes de Kadosh. Projeto o corpo para frente e caio fora do ninho. Levando sempre os saltos comigo, tento caminhar e sair, mas, escorrego no liquido ou as pernas não respondem. Várias quedas até que o corpo vai parando e não levanta mais.

O ator fica caído no espaço, as luz negra é desligada, e em seguida o strobo e as lâmpadas coloridas. A música continua no escuro até que termina.

Sinto meu corpo derretendo no chão. Silencio.

2.3.9 Mapa III

Tendo construído já até aqui um complexo campo de linhas de força, que continuará se desenvolvendo mesmo com a impressão, entrega e defesa dessa dissertação cartográfica, me debruço novamente sobre mais uma territorialização, um novo mapeamento da estrutura do processo que se instaurou até o fechamento deste ciclo da investigação. Absorvo os outros dois mapas antigos e configuro agora uma rede muito mais ampla de conexões e cruzamentos, que necessita de muito mais área para conseguir ser traçada. Desta maneira, construo o Mapa III com várias folhas A4 de papel vegetal, que são montadas como um quebra-cabeça (consultar Apêndice VII: Envelope com Mapa III).

4. Ultimas Considerações

Existir...

Apenas existir...

Ou o tão difícil existir...

No caso do artista ainda, o existir e articular essa existência em momentos de partilha com um outro e permitir-se rasgar e ser de fato. Ao criar, sinto-me comigo e cada vez mais perto de chegar a derramar verdadeiramente de mim para o outro.

Existem vários modos de estar no mundo e de olhar para as coisas, várias possibilidades e outras tantas combinações dessas várias possibilidades. Não quero tentar predeterminar meu estar em movimento. O que me interessa é descobrir o caminho (do que quer que seja), encontrar as possibilidades e experimentar as suas conexões. Sempre me interessou. É desta maneira que esse processo de investigação se estabeleceu, não para cumprir objetivos, mas, para descobrir um caminho. Caminho este que foi encontrando maneiras de se instituir nas transfigurações de meu corpo complexo na criação um espetáculo, algumas obras em diferentes linguagens e esta cartografia que é apresentada aqui enquanto dissertação.

Validando o fazer artístico como lugar para a investigação acadêmica que constrói conhecimento sobre e sob este fazer, além da apresentação desta escritura como material de conhecimento produzido, esta investigação prevê também a apresentação dos demais materiais artísticos que acabou construindo: a foto-instalação *Frasco nº 5 – Pele nova*; a videoinstalação *Corpo de Cabeceira*; os vídeos *Pegadas minhas na tua noite* e *O Martírio de Kadosh*; o desenho autorretrato *São Sebastião*; os desenho/instalações *Quase Apagado* e *Imposição de Raiz*; e o espetáculo teatral *Delicadezas de Kadosh*.

Creio que nesta escritura que foi aqui apresentada, é possível perceber como se instaurou esta investigação e como os elementos foram sendo agenciados para compor um campo de linhas de forças, onde as questões e adversidades que emergiam do processo foram sendo trabalhadas no próprio processo, construindo material com potência de comunicação. Um processo de investigação que é assumidamente antropofágico, se

alimentando de diversas fontes sobrepostas a um movimento de retroalimentação, e que evoca um devir processo e processualidade próprios da investigação *em artes cênicas*.

Construí esta escritura mapeando os ratos de um caminho que descobri ser uma destruição e reconstrução do meu corpo complexo sobre minhas delicadezas enquanto homem cisgénero gay. Delicadezas estas que dizem respeito a nuances de minha subjetividade masculina que fui identificando nas qualidades poéticas de alguns materiais que desenvolvi, mas também, que propus como estímulos para a investigação e construção de materiais. Essas peculiaridades estão presentes como provocadores poéticos no processo, mas também, como aspectos sensíveis da minha relação nos modos de manipular os materiais. Desta maneira, também se estabeleceu aqui como uma cartografia forjada nessas peculiaridades sensíveis de um processo de mapeamento, sendo ela mesma também rastro de uma práxis do fazer investigativo que se segue em continuidade.

Esta investigação *em artes cênicas* se estruturou pelo próprio meio que abarca e se fez nessa estruturação transversal. Investigação, processo, território, cartografia e criação, são termos que designam forças de processualidade heterogêneas que existem em transversalidade nessa investigação, que aqui, é legitimada como um caminho cartográfico possível. Uma investigação constitutiva que se estabelece como potência que explora meios de acessar e produzir conhecimento. Uma metodologia que ao ter como interface o processo de criação artístico, não diz respeito ao trabalho de criação de uma obra enquanto objeto material perdurante, mas, de uma obra-processo que estabelece um ponto de conexão das forças agenciadas em investigação, para instaurar cartografias. É o entendimento de que a investigação *em artes cênicas* se desapropria do caráter representativo – que por muito tempo lhe foi empregado – para se apropriar de seus aspectos processuais e performáticos, que torna possível articula-la como uma investigação-cartográfica-criativa que se estabelece como um processo-território que não compõe início ou fim, apenas o meio.

5. Referências

- [Folha de Parnaíba]. (2017, March 4). *Travesti é espancada até a morte no Bom Jardim - Fortaleza* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Z0tBLODm5ls>
- [Holt Neto]. (2016, October 17). *Esfaqueada, travesti é agredida em hospital* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=L0mValuM1SE>
- [Planeta Diário Notícia]. (2016, December 30). *Grupo de 5 homens espanca travesti com pauladas por suspeita de roubo* [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=yTGj7V_UORw
- Alvarez, J., & Passos, E. (2009). Cartografar é habitar um território existencial. In E. Passo, V. Kastrup, & L. da Escóssia (Eds.), *Pista do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (pp. 131–149). Porto Alegre: Editora Sulina.
- Amador, F., & Fonseca, T. M. G. (2009). Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa: considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 61(1).
- Associação Nacional de Travestis e Transexuais. (2017). *Assassinatos de Pessoas Trans - ANTRA*. Retrieved August 20, 2017, from <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1yMKNg31SYjDAS0N-ZwH1jJ0apFQ&ll=-14.553541626238841%2C-37.23239019062498&z=7>
- Barba, E., & Saravese, N. (1995). Energia. In *A arte secreta do ator* (pp. 74–95). Campinas: Editora Unicamp.
- Barros, L. P. de, & Kastrup, V. (2009). Cartografar é acompanhar processos. In E. Passo, V. Kastrup, & L. da Escóssia (Eds.), *Pista do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (pp. 52–75). Porto Alegre: Editora Sulina.
- Bertherat, T., & Bernstein, C. (1987). *O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si*. (E. dos S. Abreu, Trans.) (13th ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Braga, B. (2006). Raspas e restos me interessam. In A. Carreira, B. Cabral, L. F. Ramos, & S. C. Farias (Eds.), *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas* (pp. 78–81). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Brantes, H. R. S. (2013). Busca por uma metodologia de pesquisa em poéticas visuais. *Anais Do VI Seminário Nacional de Pesquisa Em Arte E Cultura Visual*, pp. 602–611. Goiânia - GO. Retrieved from https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2013-077-eixo2_Hélio_Renato_Silva_Brantes.pdf
- Buttin, P., Guez, E., Mabire, N., & Roblin, O. (2007). Remixlive (version 3.1.5) [Mobile application software]. Retrieved from <https://play.google.com/store/apps>
- Carreri, R. (2011). *Rastros: treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret*. (B. Longo, Trans.). São Paulo: Perspectiva.

- Colla, A. C. (2010). *Caminhante, não ha caminho. Só rastros*. Universidade Estadual de Campinas.
- Comissão Nacional da Verdade. (2014). Parte III - Métodos e práticas nas graves violações de direitos humanos e suas vítimas. In *Relatório da Comissão Nacional da Verdade: Volume I* (pp. 275–592). Retrieved from http://www.cnv.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=571
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol. 1*. (A. G. Neto & C. P. Costa, Trans.) (1st ed.). Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 4*. (S. Rolnik, Trans.) (1st ed.). São Paulo: Editora 34.
- Escóssia, L. da, & Tedesco, S. (2009). O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. In E. Passo, V. Kastrup, & L. da Escóssia (Eds.), *Pista do método da cartografia: pesquis-intervenção e produção de subjetividade* (pp. 92–108). Porto Alegre: Editora Sulina.
- Fassbinder, R. W. (1982). *Querelle*. Alemanha.
- Gaspar, A., Lazarev, A., Fedorenko, K., & Zhezhel, O. (2017). KAZAKY. Retrieved August 18, 2017, from <http://www.kazaky.com/>
- Goswami, A. (2008). *Criatividade quântica: como despertar o nosso potencial criativo*. (C. Nasser & M. Borges, Trans.). São Paulo: Editora Aleph.
- Grotowski, J. (1992). *Em busca de um teatro pobre*. (A. Conrado, Trans.) (2nd ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Hansson, S. O. (2008). Science and Pseudo-Science. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/entries/pseudo-science/>
- Hilst, H. (2002). Kadosh. In *Kadosh* (pp. 33–98). São Paulo: Globo.
- Hirson, R. S. (2003). *Tal qual apanhei do pé*. Universidade Estadual de Campinas.
- Isaacsson, M. (2006). O desafio de pesquisar o processo criador do ator. In A. Carreira, B. Cabral, L. F. Ramos, & S. C. Farias (Eds.), *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas* (pp. 82–88). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Jarman, D. (Director), Humfress, P. (Director), Malin, H. (Producer), & Whaley, J. (Producer). (1976). *Sebastiane* [Motion picture]. Reino Unido: Cinegate.
- Júnior, M. R., & Bonfitto, M. (2016). A “escrita dos erros”: sobre os possíveis modos de registro na pesquisa em artes cênicas. *Lamparina - Revista de Ensino de Artes Cênicas*, 2(7), 111–118.
- Kastrup, V. (2009). O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In E. Passo, V. Kastrup, & L. da Escóssia (Eds.), *Pista do método da cartografia: pesquis-intervenção*

- e produção de subjetividade* (pp. 32–51). Porto Alegre: Editora Sulina.
- Kastrup, V., & Barros, R. B. de. (2009). Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In E. Passo, V. Kastrup, & L. da Escóssia (Eds.), *Pista do método da cartografia: pesquis-intervenção e produção de subjetividade* (pp. 76–91). Porto Alegre: Editora Sulina.
- KHAOMAN. (2017, February 3). *Mad World* [MP3 file]. Retrieved from http://freemusicarchive.org/music/KHAOMAN/Necktar_Volume_92/78_-_Mad_World
- Laban, R. (1978). *Domínio do Movimento*. (L. Ullmann, Ed., A. M. B. de Vicchi & M. S. M. Netto, Trans.) (5th ed.). São Paulo: Summus Editorial.
- Lineker. [LINEKER]. (2015, December 18). *LINEKER - Leite (vers. oficial)* [Video File]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=q4yZul7guEI>
- Macleane, B. [macleanebrendan]. (2016, October 27). *Brendan Maclean - Never Enough* [Video File]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=GeYPwDt99nA>
- Mustafa Sabbagh. (2017). Homepage. Retrieved July 27, 2017, from <http://www.mustafasabbagh.com/>
- Passos, E., & Barros, R. B. de. (2009a). A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In E. Passo, V. Kastrup, & L. da Escóssia (Eds.), *Pista do método da cartografia: pesquis-intervenção e produção de subjetividade* (pp. 17–31). Porto Alegre: Editora Sulina.
- Passos, E., & Barros, R. B. de. (2009b). Por uma política da narratividade. In E. Passo, V. Kastrup, & L. da Escóssia (Eds.), *Pista do método da cartografia: pesquis-intervenção e produção de subjetividade2* (pp. 150–171). Porto Alegre: Editora Sulina.
- Passos, E., & Eirado, A. do. (2009). Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In E. Passo, V. Kastrup, & L. da Escóssia (Eds.), *Pista do método da cartografia: pesquis-intervenção e produção de subjetividade* (pp. 109–130). Porto Alegre: Editora Sulina.
- Passos, E., Kastrup, V., & Escóssia, L. da (Eds.). (2009). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Refn, N. W. (Director), & Borglum, L. (Producer). (2016). *The Demon Neon* [Motion picture]. Estados Unidos da América: Amazon Studios.
- Reni, G. (1618). San Sebastiano. Retrieved July 15, 2017, from http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/11/San-Sebastiano_de-Guido-Reni_Musei-Capitolini.jpg
- Rey, S. (1996, November). Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Arte*, 7(13), 81–95. Retrieved from

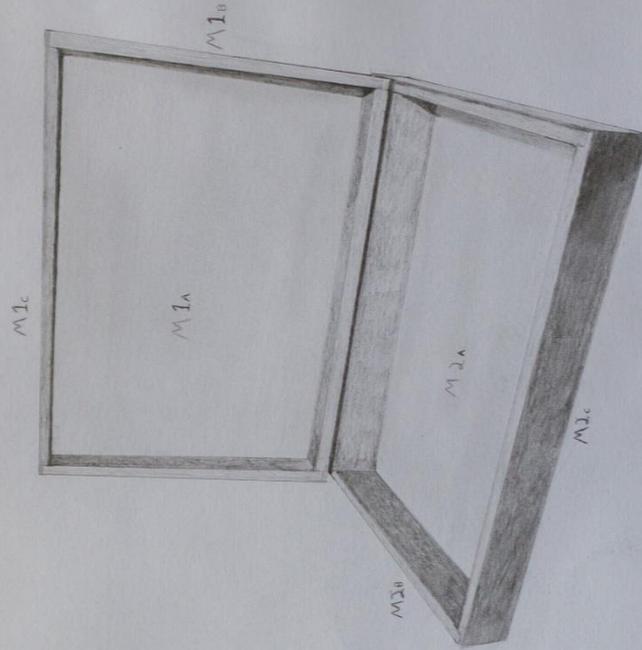
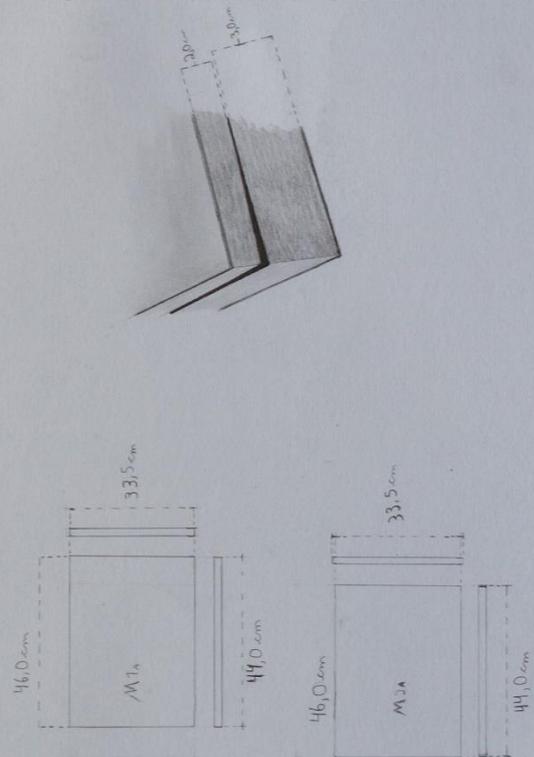
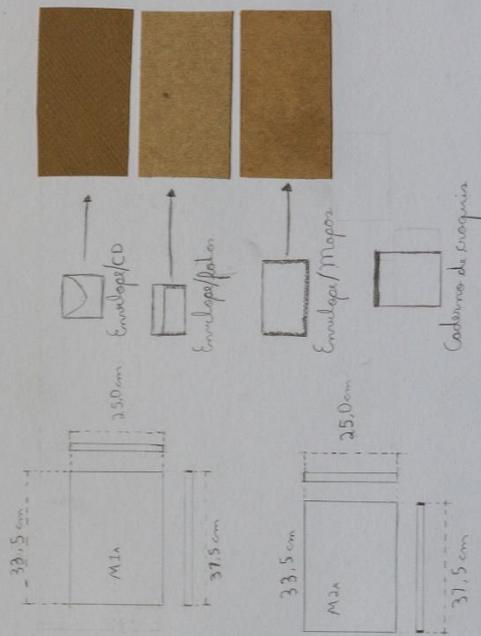
<http://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/download/27713/16324>

- Rey, S. (2002). Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In B. Brites & E. Tessler (Eds.), *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas* (1st ed., pp. 125–140). Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS.
- Rey, S. (2008, May). A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea. *Revista Pós*, 1(1), 8–15. Retrieved from <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/2>
- Rolnik, S. (2006). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo* (2nd ed.). Porto Alegre: Editora Sulina.
- Santos, A. (2016). Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião. *Porto Arte*, 21(35), 7–18. Retrieved from <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/73708/41479>
- Santos, B. de S. (2008). *Um Discurso Sobre as Ciências* (5th ed.). São Paulo: Cortez.
- Trip TV. (2017, February 16). *Pablo Vittar é bonita, bebê!* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=aUvF8UeiW8M&t=2s>
- Varazze, J. de. (2003). São Sebastião. In *Legenda Áurea: vidas de santos*. (4th ed., pp. 177–182). São Paulo: Companhia das Letras. Retrieved from [file:///C:/Users/Alaide001/Downloads/Jacopo de Varazze - Legenda Áurea - vida de santos.pdf](file:///C:/Users/Alaide001/Downloads/Jacopo%20de%20Varazze%20-%20Legenda%20Áurea%20-%20vida%20de%20santos.pdf)
- Varley, J. (2010). *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: Dulcina Editora.
- Vine, T. M. M. (2005). *Dança vocal : a voz do movimento, o movimento da voz*. Universidade Estadual de Campinas.
- Vittori, C. S. (2015). *Pistas, rizomas, devires: por uma cartografia da peça radiofônica "para acabar de vez com o julgamento de Deus."* Universidade Estadual de Londrina.
- Watts, J. (2017, February 15). *Walking in the Woods* [MP3 file]. Retrieved from http://freemusicarchive.org/music/Jon_Watts/Music_from_QuakerSpeak/Jon_Watts_-_Music_from_QuakerSpeak_-_15_Walking_in_the_Woods

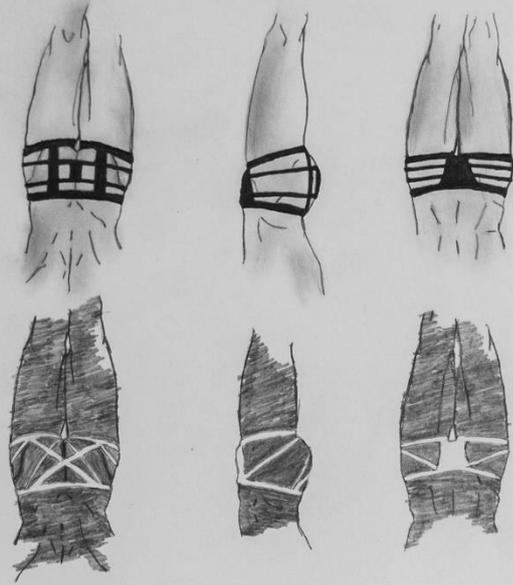
6. Apêndice

Apêndice I : Caderno de Croquis

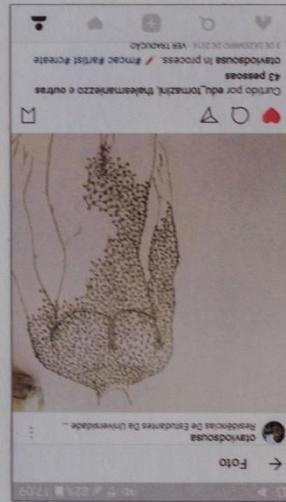
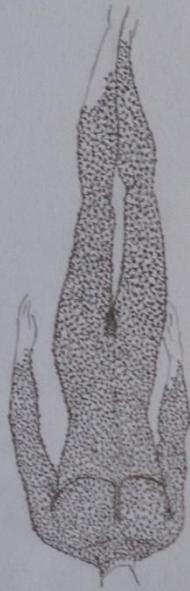
Croqui A - A Caixa



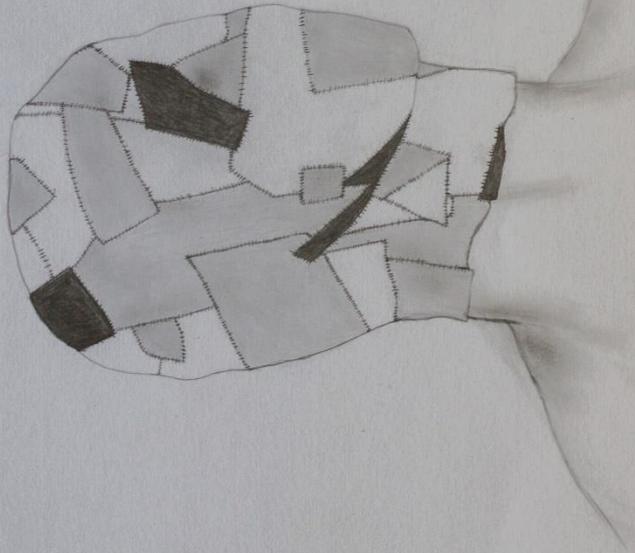
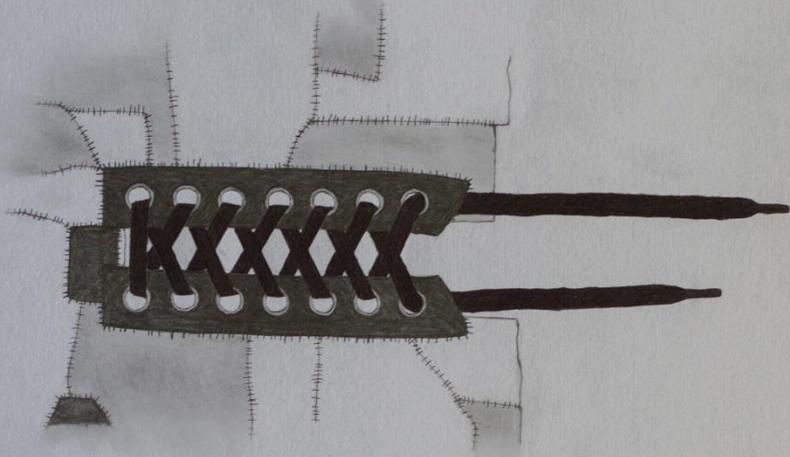
Croqui B - Cuecas Jockstrap



Croqui C - Macacão de Renda



Croqui D - Máscara

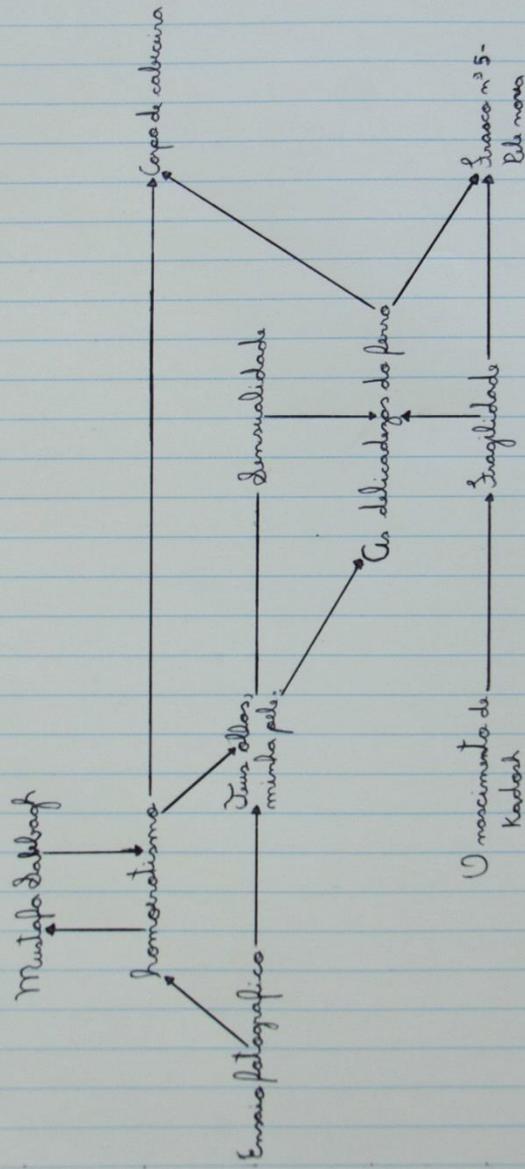


Apêndice II: DVD de Áudio e Vídeo



DVD

Apêndice III - Mapa I



Apêndice V: Envelope de Fotos do Ensaio Geral de 02 de abril de 2017





Apêndice VI: Envelope de Fotos da Apresentação de 12 de agosto de 2017





Apêndice VII: Envelope com Mapa III (cortar e montar)

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro