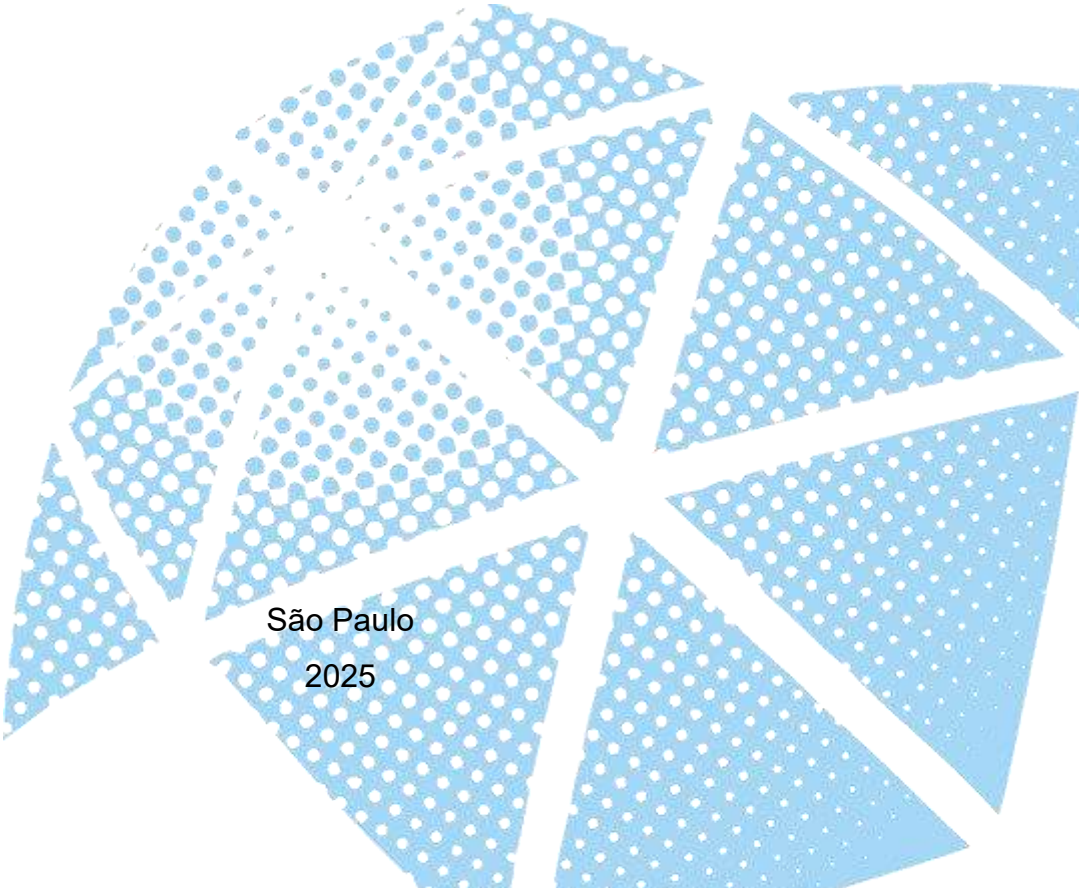
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP

Instituto de Artes – Campus de São Paulo

MARINA HOROWICZ SUTTON

FRACASSAR ENQUANTO OFÍCIO OU UM OFÍCIO PARA FRACASSAR



São Paulo

2025

MARINA HOROWICZ SUTTON

FRACASSAR ENQUANTO OFÍCIO OU UM OFÍCIO PARA FRACASSAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Arte-Teatro do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro.

Orientação: Prof. Dra. Fernanda Raquel

São Paulo
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

S967f Sutton, Marina Horowicz, 2001-

Fracassar enquanto ofício ou um ofício para fracassar / Marina Horowicz Sutton. – São Paulo, 2025.

66 f. : il. + anexos

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Fernanda Raquel.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Artes cênicas. 2. Teatro. 3. Fracasso (Psicologia). I. Raquel, Fernanda. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792.01

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

MARINA HOROWICZ SUTTON

FRACASSAR ENQUANTO OFÍCIO OU UM OFÍCIO PARA FRACASSAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Arte-Teatro do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, para obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em: 11/11/2025

Banca Examinadora:

_____
Prof. Dra. Fernanda Raquel
UNESP – Instituto de Artes – São Paulo
Orientadora e Docente do Instituto de Artes UNESP

_____
Prof. Dr. Vinicius Machado
UNESP – Instituto de Artes – São Paulo
Docente do Instituto de Artes UNESP

_____
Prof. Dra. Denise Rachel
UNESP – Instituto de Artes – São Paulo
Docente do Instituto de Artes UNESP

AGRADECIMENTOS

Este trabalho nada mais é que um manifesto ao fracasso. Nesta parte, realizo uma menção honrosa a todos aqueles que me auxiliaram, de alguma forma, a trilhar o caminho do fracasso por meio do teatro:

A meus pais, que desde meus 6 anos foram anualmente obrigados a sentar nas plateias das mais esdrúxulas apresentações teatrais e testemunhar a evolução de meu fracasso; Ao Arthur, que há quase dois anos é meu parceiro nas palhaçadas, criações e ideias estapafúrdias, me auxiliando a fracassar com mais graça, música, klezmer e amor;

À Luiza, minha irmã gêmea, que desde antes da nossa existência no mundo já era minha fiel companheira de palhaçaria e com quem primeiro trilhei o caminho do teatro;

À Helena e Kinker, parceiras de performance que tornaram-se companheiras de vida e que acompanharam minha trajetória de fracasso como ninguém. Elas que sempre vibram com minhas conquistas e me acompanham a ser as últimas a sairmos da pista de dança. Amigas artistas por quem tenho admiração mútua;

Aos meus professores e antigos diretores de teatro: todos aqueles que de alguma forma me possibilitaram a oportunidade de experienciar a vida através da ótica do fracasso e não do sucesso. Aos mestres e mestras que já não me acompanham mais, mas durante algum tempo pude brincar entre quatro paredes sob sua direção: Mário, João Pedro, Cuca Fernanda, Denise, Vina, etc.

Às minhas antigas (e falecidas) companhias de teatro que verdadeiramente me ensinaram a fracassar enquanto experiência cênica e pedagógica. A quem devo tanto por me proporcionar um espacinho de mundo para brincar a vida e inventar por aí até seus trágicos e dramáticos fins. Me elucidaram mais caminhos férteis pelo fracasso do que pelo sucesso e me escancaram todos os ensinamentos que as falhas podem trazer. Fracassada Companhia, Coletivo Histérico e Povo da Máscara, que não existem mais, mas sem elas eu não seria nada. Que venham mais companhias e mais fracassos!

À minha orientadora, Fernanda Raquel, por acompanhar minha trajetória de pesquisa desde minha iniciação científica[1], me incentivando a pesquisar e escrever como ferramenta de contestação — auxiliando a revelar todos os poderes ocultos da escrita e a fazer feitiçaria no papel, dando nome aos desejos antigos e propósitos às inquietações que nos aflige há tempos

[1] Iniciação Científica intitulada *O fracasso da feminilidade: por uma poética e estética da recusa,* apresentada no XXXVI Congresso de Iniciação Científica da Unesp - “Ciência em tempos de crise climática e social”, 2024.

RESUMO

Esta pesquisa tem a intenção de debruçar-se sobre o tema do fracasso e seus desdobramentos e expressões nas artes cênicas, tanto em sua prática como em seu ensino. A hipótese é de que tomando o fracasso como uma epistemе, pode-se elaborar a ideia de uma pedagogia do fracassar, que através da falha, da inaptidão e da inadequação, pretende explorar a possibilidade de desenvolver fissuras na linguagem e nos modos de produção de subjetividade hegemônicos, norteados pelos valores de eficiência e produtividade. O referencial teórico apoia-se, sobretudo, em autores da teoria queer como Jack Halberstam (2020) e Paul Preciado (2014, 2023), entre outros. O estudo foi desenvolvido a partir do relato de experiências articulado à revisão bibliográfica. Assim, escancarando as possibilidades de ressignificar o conceito de fracasso, pode-se operar um deslocamento de seu teor negativo e conectá-lo a questões coletivas e sociais.

Palavras-chave: fracasso; teatro pós-dramático; teoria queer; escrita.

ABSTRACT

This research aims to engage with the theme of failure and its unfoldings and expressions in the performing arts, both in practice and in teaching. The hypothesis is that by taking failure as an episteme, it is possible to elaborate the idea of a pedagogy of failing, which, through error, incapacity, and inadequacy, seeks to explore the possibility of developing fissures in language and in hegemonic modes of subjectivity production, guided by the values of efficiency and productivity. The theoretical framework is grounded primarily in queer theory authors such as Jack Halberstam (2020) and Paul Preciado (2014, 2023), among others. The study was developed through the articulation of experience reports with a literature review. Thus, by laying bare the possibilities of resignifying the concept of failure, it becomes possible to displace its negative connotations and connect it to collective and social issues.

Keywords: failure; postdramatic theatre; queer theory; writing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – *Kkkkaddish* 48

Figura 2 – Dildologia de Preciado 64

SUMÁRIO

1	**O FRACASSO E SEUS PODERES OCULTOS**	**11**
1.1	**Fracassar: atitude e não consequência**	**16**
1.2	**O ensino de artes pela ótica do fracasso**	**19**
2	**TEATRO PELA LENTE DO FRACASSO**	**23**
2.1	**Teatro para o Nada**	**23**
2.2	**A ação como um conceito expandido: não um meio, mas um fim em si**	**26**
2.3	**Teatro como ferramenta para fracassar enquanto atitude**	**28**
3	**MODOS DE FRACASSAR**	**31**
3.1	**DIY — Do It Yourself: crie seu próprio manual do fracasso**	**31**
3.2	**Manual artístico-político-poético para fracassar**	**32**
3.3	**Manual performativo-cênico para fracassar**	**34**
3.4	**Poema da finitude versus o sucesso das coisas**	**35**
3.5	**Elucubrações sobre o fracasso a partir da escrita (que não vai a lugar nenhum)**	**37**
3.6	**MANIFESTO FRACASSADO**	**38**
3.7	**Recorte de "Tijolinhos ou de como ser e estar em movimento"**	**39**
3.8	**Escrita de uma noite solitária**	**42**
4	**CONCLUSÃO: MARINA SUTTON FRACASSA**	**44**
4.1	**Meu primeiro fracasso teatral**	**49**
4.2	**Coletivo Histérico fracassa**	**52**
	REFERÊNCIAS	**58**
	ANEXO A - TRECHOS DE *HISTÓRIAS DE CRONÓPIOS E FAMAS*, DE JULIO CORTÁZAR	**60**
	ANEXO B – *ACEITO TUDO*, DE DI MELO	**63**
	ANEXO C – TRECHOS DE *MANIFESTO CONTRASSEXUAL*, DE PAULO B. PRECIADO	**64**
	ANEXO D – TRECHO DE *DYSPHORIA MUNDI*, DE PAULO B. PRECIADO	**66**

1 O FRACASSO E SEUS PODERES OCULTOS

O ofício artístico está fadado ao fracasso. A profissão de artista está fadada ao fracasso. O ensino de arte está fadado ao fracasso. Gostaria de começar por aqui: pela negação do sucesso, pela ode ao fracasso. Começando de baixo e, se for possível — mas não imperativo —, desviar para algo que não o sucesso.

Começo esse texto colocando expectativas reais e praticáveis sob este trabalho de conclusão. Aqui, de forma completamente honesta, declaro:

Não pretendo alcançar nada com este texto, não pretendo sair do lugar, não pretendo sair de onde comecei. Não pretendo melhorar e me tornar um ser humano melhor depois desta escrita estar finalizada ou lida por completo. Pretendo negar a lógica do sucesso, do progresso e da racionalidade produtivista. Não pretendo chegar a uma conclusão fechada que seja diferente de onde comecei, pretendo retornar e circular as ideias que me circundam há quase uma década. Não pretendo que o final seja melhor do que o começo. Não pretendo finalizar, concluir, produzir um produto. Não pretendo concluir este curso mais sabida, mais otimista, mais madura do que quando comecei. Pretendo perder, desfazer, desencontrar. Pretendo reproduzir neste texto os movimentos de desfeita, desencontro e desconstrução que me transpassaram durante esses cinco anos de graduação, tanto na área do teatro como da educação. Não pretendo sair mais bem-sucedida do que entrei.
Espero que estejamos claros.

Norteio-me pelas postulações que Jack Halberstam (2020) tece sobre o sucesso e o fracasso em *A arte queer do fracasso*, obra na qual o autor propõe uma inversão de valores: fracassar não é compreendido como falta, mas como fuga, como modo de existência que escapa à normatividade do sucesso. O fracasso, aqui, não é um desvio a ser corrigido, mas uma tática de resistência contra a imposição de uma lógica de produtividade que organiza o capitalismo tardio e suas formas de subjetivação.

Ao basear-se na lógica que propõe a Teoria *Queer*[2]*,* o autor conflui com uma perversão e inversão de conceitos negativos em positividade, ou seja, em tornar um termo negativo, tal qual *queer*, em algo positivo e apropriado pela comunidade LGBTQPNIA+ a partir dos anos 1980. O sentido original do termo remetia ao bizarro, excêntrico e estranho, sendo utilizado de forma depreciativa a pessoas homossexuais a partir do século XIX. A partir da captura e perversão do termo, a ótica do discurso é desviada de um ponto de vista heterossexual e heteronormativo para a ótica Queer: desviante, outro, aquele que não está integrado na lógica hegemônica e nem quer estar;

> [...] é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do 'entre-lugares', do indecidível (Louro, 2016, p. 7-8).

O que interessa é descobrir os modos contra-hegemônicos de louvar o fracasso. Entender as potências e poderes ocultos que existem em seu vasto território. A lógica vigente que impera sobre os sujeitos modernos é aquela produtivista, binária, positivista — que busca o lucro acima de tudo. As subjetividades e valores dos indivíduos pertencentes à engenhoca neoliberal estão sujeitas a serem cooptadas e corrompidas por esta lógica produtivista. De modo que o apreço por ideais binários e a busca pela produtividade acoplada à dicotomia sucesso/fracasso pauta as relações interpessoais e os modos de ser e de estar no mundo.

Pretendo investigar o fracasso como uma epistemologia e como ferramenta prática de negação da lógica do sucesso e dea insubordinação:

---

[2] A teoria queer é um campo de estudos que nasceu da problematização das questões de gênero, tendo como uma de suas principais teóricas Judith Butler, autora norte-americana. O questionamento de "verdades" lidas como incontestáveis sobre identidade de gênero e sexualidade é um dos pontos fundantes dessa teoria. A partir da ruptura com os processos de normatização e apropriação positivada de termos depreciativos, essa teoria questiona e redefine os parâmetros de normalidade e redireciona a ótica do discurso. As estratégias de ruptura com a norma vigente, através da apropriação e perversão da linguagem e performances desviantes de gênero, desenham caminhos possíveis para romper com as estruturas em voga.

recusar as narrativas lineares e produtivistas que regem não apenas o fazer artístico, mas também o modo de pensar e de ensinar. Vive-se uma época em que a eficiência se converteu em valor moral e em que o sucesso opera como medida de existência. O fracasso, nesse contexto, aparece como antítese: algo a ser superado. No entanto, é justamente nesse espaço de negatividade que se revelam outros modos de produzir subjetividade: de pensar e criar a partir do desvio.

Norteando-me pela *baixa teoria*[3] (Halberstam, 2020, p. 6) e pela escrita ensaística de Paul Preciado[4] — através de uma insubordinação epistemológica e mescla de relatos, vivências, poemas e *alta teoria* (teoria crítica de renome acadêmico) —, pretendo fracassar também em demonstrar por meio deste texto que apreendi, no sentido da apreensão e de aprendizado, as formas canônicas de escrita acadêmica em um trabalho de conclusão de curso.

A escrita aqui apresentada assume-se como errante: ela se desvia, retorna, dobra-se sobre si mesma. Dar voltas, perder-se, repetir não são gestos negativos, mas vestígios e rastros de um pensamento que dá voltas, que circula, tal qual uma corrida cujo objetivo não é a linha de chegada (Motta-Lima, 2018). Assim como Judith Butler desestabiliza as normas de gênero e Halberstam desestabiliza as normas de sucesso, Preciado desestabiliza as normas da produção teórica, abrindo espaço para um pensamento que se faz com o corpo, com o erro e com o excesso.

A negação da escrita acadêmica tradicional se dá por algumas razões:

Se pretendo fracassar, o mesmo deve ocorrer também na escrita, na forma deste trabalho — afinal, em um trabalho de conclusão de pesquisa em Artes, não posso deixar de lado a importância da forma na produção de um texto; afinal, é sobre a mesma que nos apoiamos durante grande parte do curso: as formas de peças, a forma como se realiza uma performance, os modelos de planejamento de aulas e oficinas, etc.

---

[3] “A baixa teoria tenta localizar todos os espaços entre que nos protegem para não sermos capturados pelos anzóis da hegemonia e golpeados pelos arpões da sedução das lojas de presentes. Mas também restabelece a relação com a possibilidade de que alternativas habitam as águas lúgubres de uma esfera contraintuitiva, com frequência sombria e negativa, da crítica e da recusa” (Halberstam, 2020, p. 6).

[4] Tomo como referência as obras *Testo Junkie* (2008) e *Dysphoria Mundi* (2022), que foram referências em minha Iniciação Científica *O fracasso da feminilidade: por uma poética do fracassar* (2024).

Acredito que, por se tratar de uma pesquisa de cunho artístico, o artista deve se implicar em sua pesquisa. A impessoalidade e universalidade que a escrita acadêmica em terceira pessoa propõe não compactuam com o modo artístico de vivenciar o mundo. Se estou falando de fracasso, implico-me nele. De nada adianta escrever sobre o fracasso e não vivenciá-lo, não ter esta experiência como algo que me foi perpassado. O fracasso precisa ser evidenciado, e um dos modos que encontro de evidenciá-lo é me unindo a ele, assumindo-o, explicitando-o.

Nego, a partir da forma, os valores éticos que a escrita acadêmica propõe: é a partir da forma que a transmissão de ideologias se dá — e esta indica à racionalidade, à produtividade, à eficiência, à coerência e à objetividade como as únicas linguagens e estruturas possíveis. Tudo o que desviar disso se enquadra como erro. Pois bem, reivindico o erro. Reivindico não saber para onde se está indo. Reivindico não estabelecer hipóteses para, por meio de argumentos, confirmá-las como certas. Reivindico a circularidade dos pensamentos que rodeiam a cabeça dos “perdedores” do sistema vigente, da lógica produtivista. Afinal, é por meio deste modo insubordinado de exercer o fracasso enquanto atitude que algumas formas de teatro podem operar. E é justamente nestas que gostaria de me debruçar nesta pesquisa.

> Em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, “inadequar-se”, não saber podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo. Fracassar é algo que pessoas queer fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para pessoas queer, o fracasso pode ser estilo, citando Quentin Crisp, ou um modo de vida, citando Foucault, e pode contrastar com os cenários sombrios de sucesso que dependem de “tentar e tentar novamente”. Aliás, se sucesso exige tanto esforço, talvez, em longo prazo, fracasso seja mais fácil e ofereça recompensas diferentes (Halberstam, 2020, p. 7).

Este trabalho tem o intuito de dissertar sobre os buracos que a arte pode cavar nos modos de funcionamento e produção de subjetividade a partir da lógica do capital. Afunilando o escopo da pesquisa para a área das artes cênicas, intento debruçar-me sobre como o teatro pode ser uma estratégia de operar em favor do fracasso — e não contra ele.

Muitas vezes, o teatro do senso comum — aquele que vem à mente quando se fala em "teatro", muitas vezes ligado a palavras-chave como "ator", "espetáculo", "apresentação", e possivelmente até a grandes estabelecimentos comerciais, como "shoppings center" — está de acordo com a lógica do capital. O teatro que é abordado nesta pesquisa como ferramenta escavadora de frestas e possibilidades não compactua com a lógica individualista, produtivista e mercadológica do capital; não reduz a área do conhecimento das artes cênicas às suas meras funções técnicas e instrumentais por meio da aprimoração de si; não prevê sucesso — econômico, social, cultural ou político — como ponto de chegada, mas propõe ser uma "corrida tal qual somos capazes de olhar calmamente em volta" (Motta-Lima, 2018, p.1).

Nesta pesquisa, o teatro é o fim em si e não o meio — e sendo ele o próprio fim, não estabelece a necessidade de se alcançar, aprimorar ou produzir nada por meio deste. Norteio-me pelas postulações de Carminda André (2011) e Tatiana Motta-Lima (2018), pesquisadoras das artes cênicas que defendem um teatro que se dá pelo viés da experiência, um teatro não produtivo, inventivo (André, 2011), "sem propósito" (tal qual a arte contemporânea): verdadeiramente coletivo e que preza mais o *desfazer* que o *fazer*.

1.1 Fracassar: atitude e não consequência

Executar o fracasso em forma de atitude pode vir a ser uma estratégia contra-hegemônica consciente para escapar das normas punitivas que disciplinam o comportamento e limitam os modos de produção de subjetividades, impondo um modelo pré-definido (infactível, falacioso) de como ser e estar no mundo, a partir de uma lógica dicotômica e neoliberal.

Uma possibilidade é a de não enquadrar o sucesso como objetivo final, como prêmio almejado e conquistado a duras penas. Atuar a partir de uma lógica contrária, desviante, intrinsecamente queer no sentido que foge à norma — que é estranho e que opera através de uma lógica da negação. Mas que, sobretudo, reivindica os termos *queer* e *fracasso*, ressignificando-os.

Através da captura da linguagem do opressor e posteriormente sua ressignificação e positivação de um termo negativo, o sujeito queer ensina que é possível desbravar caminhos inabitados e forjar novos mundos tanto na linguagem quanto na expressão de si[5]. Reapropriando o termo, o sujeito queer se desvencilha da lógica hegemônica da heteronormatividade: ele/ela pega aquilo que já tem significado, o toma para si — vestindo a carapuça — e adiciona outras camadas de significado. Operar por meio de uma lógica queer é uma forma de contravenção, de conduzir-se a partir de um sistema de pensamento que não cabe nas formas hegemônicas e tradicionais. É cavar buracos na linguagem, nos modos de operar, e preenchê-los de significados até então desconhecidos — que são forjados à medida em que se vive, no aqui e no agora.

Sistematizo e aplico um modo de pensar queer para ler o binômio sucesso/fracasso e, assim, contrariar a lógica vigente:

1) Primeiramente, a lógica deve ser invertida, lida ao contrário: o que está em cima deve ficar embaixo, o que é *ruim* ocupa o lugar do *bom*. Se o sucesso é visto como uma coisa vantajosa e de prestígio, faremos o exercício de colocar o *fracasso* em seu lugar.

[5] Conforme postula Butler: "Os termos *queens, butches, femmes, girls,* e até a reapropriação parodística de *dyke, queer e fag*,** redesdobram e desestabilizam as categorias sexuais e as categorias originalmente derrogatórias da identidade homossexual" (Butler, 2003, p. 165).

2) Agora, todo o sentido pejorativo deve ser retirado da palavra *fracasso*, assim como foi com o termo *queer*. Ela deve ser lida sem conotações negativas ou juízo de valor.
3) Sem o sentido negativo atrelado à palavra, é possível adicionar outras camadas de significado — ora revelando o que estava oculto pela negatividade, ora criando outros sentidos possíveis.

Dessa forma, fracassar torna-se uma arte (Halberstam, 2020), uma estratégia queer, e não uma consequência inevitável para a grande maioria das pessoas. Quase sempre as chances de sucesso são infinitamente menores do que as de fracasso: ele é mais democrático que o sucesso. O fracasso também opera no vazio, na falta e até mesmo na perda. O primeiro lugar cabe somente a uma pessoa — a todos os outros competidores cabe o fracasso: a falta do sucesso, o vazio nas mãos de não segurar o prêmio, de não subir ao pódio. E é justamente esse vazio que pode se tornar uma fonte inesgotável de criatividade e possibilidades.

Reivindicar a improdutividade, a esterilidade, a ineficiência, a inaptidão e a limitação, ao invés de rejeitá-las, é um dos modos de operar por meio da lógica queer, já que elas guardam saberes ocultos e inexplorados pela lógica hegemônica, que considera essas qualidades negativas.

> [...] proponho que feministas recusem as opções conforme são oferecidas — liberdade em termos liberais ou morte — a fim de pensar em um arquivo marginal de resistência, tal que não utilize a linguagem de ação e momentum, mas, como alternativa, expresse-se em termos de retirada, recusa, passividade, inadequar-se, deixar de ser. Isso poderia ser denominado feminismo antissocial, uma forma de feminismo que se preocupa com a negatividade e com a negação (Halberstam, 2020, p.155).

A partir da baixa teoria, a intenção é desvendar as possibilidades através dos saberes subjugados, aqueles que vêm de baixo: os "modos contraintuitivos de saberes, tais como fracasso e estupidez" (Halberstam, 2020, p. 17). O intuito é entender e dissertar sobre os modos de *desfazer*, de inadequar-se, de violar o caminho “correto”, de habitar toda a vastidão possível entre o que é pensado como *sucesso* e *fracasso* por meio de uma revolta silenciosa. A baixa teoria é aquela que não está atrelada ao caminho “correto”, padronizado, mas sim à ação de enveredar-se pelo desvio do mesmo, àquilo que está ocorrendo fora do radar.

Ao invés de produzir, desfazer; ao invés de afirmar, questionar; ao invés de construir, destruir; ao invés de nomear, deixar espaço para aquilo que ainda não tem nome; ao invés de delimitar-se enquanto um sujeito hábil, capaz e produtivo, dissecar-se, desfazer-se e extirpar-se. Se o sucesso está entre um dos mais altos prestígios que habitam a Alta Teoria, devemos negá-lo, optar pelos saberes que vêm de baixo (e dos lados, dos cantos, das diagonais e de qualquer outro lugar que não em cima, no pódio do sucesso).

Por meio dessa lógica, não só o sucesso perde seu alto posto enquanto objetivo final, mas também a ideia fechada de manter-se em um caminho retilíneo, pré-definido, que prevê algum tipo de resolução ou produto ao seu término. Halberstam nos elucida que perder- se pode ser muito mais proveitoso que manter- se à risca:

> De novo, podemos considerar a utilidade de nos perdermos acima de encontrar nosso caminho, e então deveríamos promover um passeio benjaminiano ou uma deriva situacional, uma jornada ambulante através do não planejado, o inesperado, o improvisado e o surpreendente (Halberstam, 2020, p. 22).

Por mais individual, secreto e vergonhoso que seja, o fracasso, na realidade, é uma sensação coletiva experienciada de forma individual. Tal qual uma gripe, ele alcança a todos, é inescapável, e afeta cada um de forma diferente, dependendo dos diferentes mecanismos de defesa de cada organismo. Todos fracassarão.

Uma das maneiras de contornar a lógica falaciosa dicotômica de sucesso/fracasso é revelar. Expondo o fracasso, todo o maquinário desse raciocínio incongruente é revelado, caem-se os panos. O fracasso não é apenas mostrado, ele é exposto de forma obscena, explícita. Ele é vergonhoso, íntimo e tem um alcance de contágio descomunal. Um desnudamento da alma e da história. Revelar a si mesmo enquanto atitude e não consequência. Não enquanto uma consequência inevitável, exposta, que pesa e limita como um destino inescapável, uma falha trágica, mas o fracasso enquanto atitude.

É necessário admitir, revelar e estar de acordo com o próprio fracasso: a cada fracassado que se assume como tal — portanto, excluindo-se do restritivo

pódio do sucesso — a ficção de um ideal de sucesso rui mais um pouco ao não compactuar com a lógica hegemônica coercitiva. Tal qual em um modo de pensar queer: afirmar-se ser outro, ser excluído, ser estranho e não compactuante com o status quo instituído que mina as formas diversas de subjetividades não complacentes com a norma.

1.2 O ensino de arte pela ótica do fracasso

O ensino de arte começa assim: uma sentença, um fardo, uma consequência de impossibilidades. Esta é uma reflexão presente na obra *Adote o artista não deixe ele virar professor* (1977), de Ivald Granato — artista plástico cuja frase renomada estampou impressões e gerou reflexão sobre o baixo status de ambas as profissões, artista e professor, denunciando a não-valorização do artista enquanto profissional, por não compactuar com a lógica produtivista, denunciando assim seu suposto destino de fracasso.

> Uma análise a respeito das condições de vida de um artista brasileiro, desde a década de 1990 até os dias atuais, por exemplo, limitada por um pequeno e quase inacessível mercado de arte alimentado por uma política cultural baseada em prêmios e editais, demonstra que a busca por uma (outra) profissão torna-se inevitável. Seria então dessa forma que muitos artistas brasileiros, não só nestas últimas décadas, chegaram ao âmbito da educação formal e informal e tornaram-se ou exerceram o ofício de professor (Rachel, 2013, p. 11).

A obra vinga no título de dissertação de mestrado da pesquisadora-performer Denise Rachel (2013), inspirando a reflexão sobre o artista enquanto professor e o professor enquanto artista. Ao analisarmos e propositalmente desviarmos a ótica para o insucesso — ao invés de seu antagonista — enquanto catalisador de novas potências criativas (ocultas pelo desejo hegemônico) e constritor de ser bem-sucedido, pode-se chegar à seguinte hipótese.

A reflexão da autora sobre a posição do artista e do professor na sociedade revela certas impossibilidades, os ditos “fracassos” do ofício de artista: ser capaz de manter-se financeiramente, adequar- se a um modelo pré-estabelecido, fechado, de profissão formal e compactuar com uma lógica de

produção e circulação de mercadorias. É a partir destas impossibilidades e inadequações que Rachel propõe uma inversão: em vez de tomar a docência como uma prova do fracasso do artista, ela pensa esse lugar como híbrido, o professor-performer. Desloca-se, assim, o peso do “fracasso” para uma posição produtiva: aquilo que, sob a lógica neoliberal, aparece como insuficiência ou desajuste, revela-se como campo fértil para novas formas de existir e ensinar.

O fracasso, portanto, deixa de ser entendido como derrota, e passa a ser o ponto revelador de novos conceitos: o professor-performer emerge como categoria que não existe “apesar do fracasso”, mas a partir dele. Nesse sentido, a própria precariedade social do artista-professor, vista como falha pelo imaginário dominante, pode ser relida como condição de possibilidade para práticas pedagógicas críticas e criativas.

O ensino de arte começa com o fracasso do artista — e com as fissuras e brechas que surgem desse insucesso. Proponho que o fracasso já está dado. Está posto: fracassamos e continuaremos a fracassar. O único modo possível de viver é esse: pelos erros, frestas, fissuras — não a partir do sucesso econômico ou do reconhecimento artístico (os famosos louros). E é justamente essa a pedagogia que o fracasso impõe: não atentar- se aos acertos, mas guiar-se a partir do erro, do acidente.

Justamente aí reside a potência: o fracasso, como uma sina posta, é passível de ser transformado em metodologia. Guiar-se pelos erros, pelas lacunas, pelas partes cuja forma é incerta e sem contorno. Transformar o vazio que advém do fracasso em tela em branco para se pintar.

Gonçalves de Matos (2024), debruçando-se sobre as postulações de Jack Halberstam, propõe que:

> Podemos refletir sobre como, ao voltarmos à sua etimologia, o fracassar se torna uma ação, uma possibilidade de rompimento entre uma coisa ou outra. É um espaço que se constrói a partir de um “entre” rompido. Nietzsche dizia pretender “filosofar com o martelo”, um objeto que é capaz de destruição. Em uma perspectiva semelhante, é que desejamos olhar para o fracasso. Que possamos não ser aqueles que se rompem, mas sim questionar as possibilidades de romper, a partir dele, paradigmas, processos de produção de subjetividades dominantes e modos de vida tristes. Pensando com Espinosa, não sermos passivos diante de uma ação que nos acontece, mas afirmar o fracasso como possibilidade de instauração de outros modos de vida mais alegres (Matos, 2024, p. 63).

De acordo com o dicionário Michaelis, *sucesso* tem como definição:

> 1. Aquilo que sucede; acontecimento, fato.; 2. Qualquer resultado de um negócio.; 3. Bom resultado; êxito, sucedimento.; 4. Pessoa (artista, escritor, cantor etc.) ou coisa (filme, peça teatral, livro etc.) que alcança grande popularidade (Michaelis, 2015, *n. p.*).

Sendo assim, o sucesso é o bom resultado de uma empreitada cujo caminho já estava traçado e delimitado. Os resultados já são esperados e atendem às expectativas de um modelo de ação que pretende seguir um padrão de comportamento e de estilo de vida em concordância com as normas do status quo.

O intuito da arte, sobretudo do teatro, não é o de produzir produtos — sua realização é centrada na fruição, na aprendizagem que se dá por meio da experiência. Essa prática pedagógica-teatral que culmina em uma espécie de resultado antagônico ao conceito de produto, algo de caráter efêmero e volátil, é o que a pesquisadora Carminda André denomina como *invento*:

> O que é visível no teatro pós-dramático deve ser compreendido como um rastro do deslocamento do agora no espaço e não uma obra ou um objeto. Mas o rastro não é o fluxo. Assim, o que se quer mostrar não é da ordem nem do sujeito nem do objeto, isto é, o acontecimento não é um sujeito ou um objeto renovado, isso seria um efeito que batizamos de invento.O que se quer buscar é algo que não pode ser dito nem apreendido facilmente, nem pode ser transmitido por meio de uma representação, é algo que logo se desfaz (André, 2007, p. 86).

A autora aborda novamente o caráter efêmero e imaterial do acontecimento no Teatro, no livro *Dramaturgia em Jogo* (2010):

> Quando algo acontece e voltamos ao tempo ordinário, ou seja, quando terminamos a aula, o que resta são apenas cinzas de pedaços de nós mesmos. Não há conteúdo acumulado. O que vivenciamos pode não servir para apurar a técnica do ator, pode não ajudar na composição da personagem de um texto já escrito, como pode não chegar a um signo que apreenda a experiência vivida (André, 2010, p. 87).

Diante da definição de sucesso como *bom resultado* ou *êxito* — como aquilo que atinge uma meta previamente traçada e que confirma um modelo de eficiência e previsibilidade — o teatro da experiência se coloca em um lugar

radicalmente outro. A pedagogia que ele propõe não é a do acerto, mas a da deriva; ela não se estrutura pela linearidade dos resultados, mas pela oscilação entre o erro e o acontecimento. No teatro, perder-se é parte do caminho — é condição de descoberta. Seu aprendizado não se mede pelo progresso acumulado, mas pelo deslocamento, pelo que se desfaz e deixa rastros, não produtos.

Assim, o fracasso deixa de ser o oposto do sucesso e passa a ser uma epistemologia, uma forma de conhecer e existir que se recusa a obedecer às lógicas de produtividade e rentabilidade. Enquanto o sucesso depende de metas fixas, de vencedores e vencidos, o teatro opera em outra lógica: se um perde, todos perdem; e é nesse colapso coletivo que algo verdadeiramente se revela. A pedagogia teatral é, portanto, uma pedagogia da falha — habitar um tempo não cronológico e não linear, criar e inventar possibilidades de cenários pouco factíveis fora da sala de ensaio, treinar a percepção para encontrar texturas, cheiros, cores, ritmos e pesos em situações ou simulacros, habitar o limiar entre a ficção e a realidade com o próprio corpo, entremear o vão entre o “eu” e o “outro”, desfazendo-se das amarras constritoras do ego em um contexto que o supervaloriza. É nesse espaço de vulnerabilidade e incerteza que reside a potência do teatro: uma prática que insiste em existir fora da lógica neoliberal da performance e do sucesso, afirmando o fracasso como método de criação, de ensino e de vida.

2 TEATRO PELA LENTE DO FRACASSO

2.1 Teatro para o Nada

> *“El arte debe ser libre, desvergonzado e irresponsable”, dice Bergman. No necesitamos a personas que quieran construir un mundo mejor a través del arte. No lo soporto. No soporto ese narcisismo de los creadores que creen que contribuyen a mejorar la sociedad con sus obras. La salvación del arte viene de la mano de personas que saben crear belleza destruyendo el mundo. Lo importante no es un mundo mejor, para eso están las leyes. Lo importante es un mundo más bello; para eso hay “Gritos y susurros”.*
>
> (Angélica Liddell. Entrevista para Catalunya Plural, 2024)

Ponderando sobre a função política e poética da arte contemporânea, seu propósito enquanto linguagem não necessariamente entra em concordância com os ideais neoliberais que colocam o sucesso e o êxito individual como objetivo. A arte contemporânea carrega a potência de alterar a maneira como se enxerga as coisas e os valores atribuídos a elas a partir de experiências sensoriais ou sinestésicas. André cita Hélio Oiticica para exemplificar esta ideia: a função da arte é "mudar o valor das coisas” e não as coisas em si:

> A arte contemporânea nos reapresenta uma atitude para abordar o presente que não pretende voltar ao passado ou se esforçar na busca de prenúncios para um futuro. Estando essa arte sob o signo do imprevisível, não carrega uma origem nem uma direção que a determina com clareza, exigindo do artista um permanente realinhamento de sua posição (André, 2011, p. 22).

A produtividade, causalidade e objetividade não são os valores que norteiam a prática artística. Intento defender justamente o contrário: a arte

contemporânea envereda-se por formas outras de produção do conhecimento, mais imprevisíveis, e que, portanto, colocam em questionamento a valorização da produtividade e do sucesso como objetivo.

O artista é um trabalhador, mas um trabalhador “improdutivo” do ponto de vista capitalista (Erber, 2010) — já que nem todos, inclusive grande parte de seus resultados, não geram mercadoria — e este é o grande paradoxo do trabalho artístico. Na profissão do artista, muitas vezes apenas uma parte do trabalho é remunerada — a ponta do iceberg, o produto: aquela que chega aos olhos do público — e a maior parte da criação (o treino e os ensaios) não é valorizada, muito menos remunerada. O artista tem que estar em constante treino e aprimoramento de sua arte: seu estudo, seu treino, a exercitação da prática regular do seu ofício se enquadra enquanto trabalho.

Ademais, o trabalho com arte implica muitas vezes o aprimoramento de habilidades que o artista já detém certa proficiência. Ou seja, além de um trabalho constante no aprimoramento dessas habilidades, o ofício de artista implica um constante trabalho sobre si.

> Para Marx, o trabalho, em sentido antropológico, não seria redutível ao sentido útil, ao trabalho assalariado ou ao emprego; numa compreensão mais ampla, toda atividade humana que possibilita uma expressão da individualidade seria considerada trabalho (Erber, 2021, p. 170).

O trabalho artístico, do ponto de vista do teatro — teatro pós dramático, o teatro que se faz agora na atualidade, segundo André (2011, p. 82) —, lida com os vestígios, os rastros da investigação artística, em detrimento da noção de gerar um produto calculado e antecipado. Não há um plano, uma estratégia traçada para que se chegue em determinado resultado passando por etapas a., b., c., etc.

A arte contemporânea visa abordar o presente sem necessariamente estar em concordância com o passado ou pretender buscar prenúncios de um futuro (André, 2011, p. 22) — mas opera por meio do *imprevisível*. Ela não se sustenta em caminhar por uma direção retilínea e direta que vislumbra uma linha de chegada ou um resultado previamente pensado. Deixando de lado a causalidade, os rumos e movimentos que a investigação artística pode tomar são

imprevisíveis até mesmo para o artista que a pratica — afinal, a invenção não se deixa limitar pelo resultado de algo previsto, operando a partir de desvios de movimento.

Não ter utilidade para um sistema material e produtivista é justamente onde reside a chave: é pequena, mas poderosa, com a capacidade de erodir. Parecer inofensivo e, ao mesmo tempo, possuir potencial de destruição e desmantelamento do sistema. O que não é levado a sério, através de uma perspectiva de baixa teoria, muda a chave de compreensão, revelando forças e significados que escapam às categorias oficiais de valor, eficácia ou relevância.

Em sua tese de doutorado, Carminda André caracteriza o teatro que se realiza na contemporaneidade, o Teatro Pós Dramático[6], como uma linguagem artística baseada no que se denomina *invento*. Desacoplada das lógicas produtivistas que norteiam as formas de produção de conhecimento da atualidade, o teatro (e seu ensino, de acordo com a autora) como epistemologia, se destaca justamente pela não necessidade de produção. Sua prática, ao invés de centrar-se na conquista de objetivos e resultados, tem como foco os processos criativos e inventivos que se dão ao praticar teatro. Suas qualidades pedagógicas são absorvidas sem esforço, por meio da prática, em forma de uma atitude com a qual se lida com o mundo ao redor: o passado, o presente, o futuro. Não intenta-se chegar a um resultado pré-estabelecido, mas buscar possibilidades de respostas (no formato artístico) por meio da invenção.

A autora se baseia no termo *invento* a partir da visão do artista plástico Hélio Oiticica, que, através de suas obras interativas, pretendia que o espectador transformasse seu posicionamento de observador passivo em participante ativo do processo artístico.

> Dessa maneira pode-se caracterizar a invenção como temporária, como nascente de uma ocasião, e, como o tempo, seus inventos duram o mesmo que a crista de uma onda, duram o tempo do movimento que os levanta. Assim, entende-se que a “invenção” de que fala Oiticica não significa

[6] Segundo Hans-Thies Lehmann (1999), no livro *Teatro pós-dramático* (*Postdramatisches Theater*), o teatro pós-dramático é aquele que rompe com a centralidade do texto dramático como eixo da cena. Ele surge a partir da segunda metade do século XX, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, como resposta à crise do teatro tradicional centrado no texto dramático. Esta categoria cênica designa formas teatrais que deixam de organizar a encenação a partir da narrativa, dos personagens e da progressão dramática. Outros elementos da cena, como imagem, som, corpo e espaço começam a tomar mais importância em detrimento da narrativa.

> criatividade como se pensa no senso comum, mas sim, uma atitude diante da arte e da vida que atua fora da noção de desempenho e de resultados. (ANDRÉ, 2007, p. 22)

Ou seja, o teatro da atualidade que André se refere não tem como objetivo a criação de um resultado, não enfatiza uma estética, mas busca uma atitude que ocorre no momento presente. O grande trunfo é a capacidade de ressignificar as coisas e os seres ao redor: repensar, inclusive, o valor que se agrega a certas atitudes, os conceitos mais abstratos e os modos de ser e de estar no mundo. O teatro traz a possibilidade de questionar, ressignificar e subverter valores — possivelmente positivando conceitos negativos, assim como faz a Teoria *Queer* — no momento em que se pratica.

2.2 A ação como um conceito expandido: não um meio, mas um fim em si

Desloco as visões acerca do fracasso para me auxiliar a pensar o teatro contemporâneo: um teatro desacoplado de um objetivo final, pronto, bem acabado. Um teatro distante da noção de produto, ou até mesmo de obra finalizada. O teatro funciona enquanto caminho, enquanto uma pedagogia (que acontece de forma espontânea) não intencional que se apoia no acaso, no encontro, no acontecimento e na presença. Fazer teatro não se dá para que se chegue em um fim, ele é o próprio fim em si só.

Conforme pontua André em *Dramaturgia em Jogo*:

> Desse modo, desincumbo-me de ensinar “O que é teatro?” para os estudantes. O máximo que tenho às mãos são signos – artísticos ou não – capazes de movimentá-los (ou não) para revelar suas concepções de arte, de cotidiano, de ética, de política, de sexualidade e tudo o mais que daí possa vir à tona.
> Quando algo acontece e voltamos ao tempo ordinário, ou seja, quando terminamos a aula, o que resta são apenas cinzas de pedaços de nós mesmos. Não há conteúdo acumulado. O que vivenciamos pode não servir para apurar a técnica do ator, pode não ajudar na composição da personagem de um texto já escrito, como pode não chegar a um signo que apreenda a experiência vivida (André, 2010, p. 87).

O *não acontecimento* nos palcos é um fenômeno a ser investigado e corrobora a visão de que o teatro não deve obedecer a uma finalidade específica, ele é o fim em si mesmo. E isto se dá nos modos de fazer do teatro: a própria noção de ação, muitas vezes considerada a própria matéria prima da cena, pode ser colocada em xeque.

A ação pode ser repensada não necessariamente como algo que possui resultado ou efeito definido, mas como algo que pode coexistir com contemplação, com espaços silenciosos, percepções abertas, ações sem pressa ou urgência. É possível *agir* de outras formas que não para produzir um efeito específico, mas sim para estar presente, atento, percebendo, sem necessariamente animar um personagem ou cumprir uma sequência de tarefas dramáticas externas. Isto justamente tensiona os significados possíveis de ação — ação cênica — e escava novas possibilidades de se estar em cena.

Não se trata necessariamente de “fazer nada” no sentido ocioso, mas de uma ação que não está orientada necessariamente para um pretexto externo: não “fazer algo para alguém ver”, não “realizar algo para um objetivo de espetáculo ou reconhecimento”, mas sim fazer pelo processo. Isto tem grande relevância ao esgarçar as implicâncias da palavra *ação*: ela pode implicar movimento ou deslocamento, mas não necessariamente implica o resultado, a produção de algo. A ação, conforme Motta-Lima provoca, é o fim em si, não um meio para o fim.

> Na maioria dos casos, nosso assujeitamento contemporâneo [...] caminha no terreno da normatividade, da auto-opressão e do autoconsumo. [...] Para produzir uma ação outra, o ator tem que poder conhecer e interromper essa mecânica (Motta-Lima, 2018, p. 257).

Aí reside a virada de chave, o poder do teatro — um poder passivo, lento, gradual e quase imperceptível a olhares leigos, como o caminhar das formigas. Um poder que não promete nada — afinal, não deve nada, não serve a funções produtivas, não se destina a *nada* concreto e não se propõe a mudar o mundo, mas sim a corroê-lo por dentro, colocando em xeque o valor e o sentido que se atribui às coisas que constituem este mundo. O teatro oferece dúvidas, possibilidades e vazios.

Tatiana Motta-Lima, através de Grotowski, sugere certos poderes ocultos na passividade e não desconsidera sua importância para o ator: para que se possa agir é necessário permitir-se não agir antes; praticar uma disponibilidade passiva. Esta é uma máxima comum em aulas de teatro que se pautam pelos princípios do teatro pós-dramático em convergência com o conceito de *experiência* de Larrosa (2002): não propor, não agir, esperar ser afetado por algo para que se possa responder a isso. Em resumo tornar-se poroso às possibilidades de afetamento externas para que aí se possa estar apto a realizar a ação.

> "O próprio processo [...] não é voluntário. O estado mental necessário é uma disponibilidade passiva para realizar um papel ativo, um estado no qual não se 'quer fazer aquilo', mas antes 'renuncia-se a não fazê-lo'" [...] A ação brota mais de uma permissão, de um desbloqueio, de uma baixa de resistências, do que de qualquer ato impositivo do sujeito. Pode-se dizer que se trata de uma ação que se faria no sujeito, mas que não seria uma ação do sujeito (Grotowski *apud* Motta-Lima; Motta-Lima, 2018, p. 252).

É essa justamente a grande potência do teatro a que Motta Lima e André se referem: um teatro que preza pelo acontecimento e não pela representação e reprodução das formas já existentes. Por meio de seu exercício, contestar os modos de produção culturais que estão em voga e exercer o fracasso enquanto atitude: fracassar em representar bem, fracassar em simular, negar a representação, priorizar o invento, negar a reprodução acrítica, permitir-se ser afetado, baixar as resistências, disponibilizar-se de uma forma passiva e abrir-se para a experiência.

2.3 Teatro como ferramenta para fracassar enquanto atitude

Por que e como aventurar-se pela prática teatral pode ser uma ferramenta para experienciar a lógica do fracasso enquanto atitude proposta por Halberstam?

Primeiramente, é necessário nomear que tipo de teatro é este que nega a dicotomia sucesso/fracasso e valoriza o fracassar: o teatro pós-dramático, conforme antes mencionado, segundo explicação de André. Um teatro que transforma os modos de interpretar a arte, que não segue necessariamente os modelos teóricos e ideias totalizadoras, um teatro que visita a arte moderna e se apropria do que nela está recalcado, inacabado, e um teatro sem sujeito e sem obra (não dramático, ou seja, que não segue necessariamente a estrutura dramática) e que não pretende mostrar no palco a “verdade” (André, 2011 p. 82).

Esse teatro se inventa e reinventa a partir de “laboratórios estéticos” que criam e geram "novos procedimentos e formas artísticas para a revitalização das categorias modernas” (André, 2011, p. 83). Ele não propõe um objetivo ou objeto definido e, por isso mesmo, quando lido a partir dos moldes canônicos teatrais e teorias estéticas totalizantes, pode ser pouco compreendido em sua integridade.

A grande chave do teatro como meio de exercitar o fracasso e colocar em prática a teoria de Halberstam é, justamente, a experiência: Larrosa postula que a experiência não é algo que acontece diante de nós, mas algo que nos transpassa, algo que ocorre no acontecimento e nos desloca de onde nos encontrávamos anteriormente para um outro lugar, possivelmente mudando a maneira como concebemos o mundo ao redor ou internamente. Aquilo que se observa no teatro pós-dramático não é da ordem do objetivo, da obra ou do resultado, mas do rastro de deslocamento que foi realizado justamente entre os lugares mencionados: é o invento.

Por se tratar de algo efêmero, sublime, individual — já que o modo como as experiências nos transpassam afetam a cada um de forma singular —, que não pode ser apreendido facilmente ou representado, a experiência é algo que precisa ser vivida. O teatro, desta forma, é uma poderosa ferramenta para experienciar o fracasso enquanto atitude: desvinculando-se das conotações negativas, por meio do teatro é possível falhar, errar, desfazer(se), perder(se) e enveredar-se por lógicas outras, inventadas, sem objetivo pré-definido, cujo próprio sentido é inventado também. Pode ser por meio do teatro e dos deslocamentos propostos pelas experiências que os valores das coisas podem vir a ser repensados e
subvertidos.

O fracasso enquanto atitude possibilita maneiras de intervir no mundo ao redor e de reinventar práticas cotidianas, no presente. Para exercê-lo, é necessário intervir criticamente no domínio das práticas: “o das relações do domínio sobre as coisas, o das relações de ação sobre os outros, o das relações consigo mesmo” (Foucault *apud* André, 2011, p. 31).

Já Motta-Lima nos oferece outra visão, cujas estratégias de negação da lógica do sucesso e da valorização do fracasso podem se dar por meio da prática atoral — prática exercida pelo ator —, cuja proposta é desvencilhar-se de técnicas e modelos pré-concebidos de atuação pautadas por uma lógica que exalta a produção e não critica os modos de produção de subjetividade de ação e de cultura.

A autora, em diálogo com o *desfazer* de Halberstam, vai além: ela sugere uma prática teatral na qual o ator deve desfazer-se de si mesmo, abrindo-se para outras possibilidades de sujeito que o corpo no qual estamos pode vir a abrigar.

> “Então, que relação com o corpo, com a voz, com os vivos e os não-vi-vos – outros, objetos, materiais –, com a enunciação, para que se coloque em questão a presença autoritária de um sujeito representacional sobre um corpo? Como o corpo abre mão de ser – ou ser apenas – espaço de representação de um indivíduo? Que novo regime de visibilidade, que olhar de professor sustentaria, suportaria e mesmo demandaria esse “inominável”? E, se o sujeito-ator não é o indivíduo, como então? Ou, parafraseando Beckett: “quem, agora?” (Beckett *apud* Motta-Lima, 2016, p. 10).

Desvencilhando-se da necessidade de produzir algo, de chegar em um resultado, o ator fracassa. Fracassa também em seguir os modelos canônicos de teatro com excelência, destituindo a virtuose e a reprodução de técnicas de atuação em sua posição de objetivo. Ele pode, assim, desvencilhar-se do teatro como função meramente instrumental ou do individualismo, que frequentemente norteia a prática atoral, para assim, por meio do fracassar, buscar um teatro verdadeiramente coletivo, inventivo e
experiencial.

3 MODOS DE FRACASSAR

3.1 DIY– *Do it yourself* [7] – Crie seu próprio manual do fracasso

Aqui vão algumas dicas, instruções e poesias para que você mesmo possa desenvolver uma Prática do Fracasso a partir de algumas instruções inspiradas — se não copiadas descaradamente — na obra *Histórias de Cronópios e de Famas*, de Julio Cortázar (1962), com suas instruções esdrúxulas e absurdas, que contêm sentido poético e político por meio do absurdo.

Neste, não pretendemos alcançar nada; pelo contrário. Tal qual uma corrida em câmera lenta, na qual o objetivo convencional da brincadeira é invertido pelo seu oposto: em uma corrida tradicional o mais rápido será o vencedor, em uma corrida em câmera lenta (recorrente jogo aplicado em práticas e aulas de teatro com a intenção de desautomatizar o corpo) os últimos serão literalmente os primeiros. A lógica de vencedor e perdedor se altera e se inverte, assim como faremos aqui.

Além do manual, constam nesta seção fragmentos poéticos, escritas de rodapé, dos cantos e das últimas partes do caderno (as últimas folhas prometem guardar uma anarquia criativa e desinibida, que foge da lógica produtiva e constritora que norteia as anotações do restante das páginas). Inspiro-me na escrita autoral, dissidente, rebelde e poética de Preciado, escritor e teórico que confronta as normas acadêmicas, não se deixando limitar por elas, colocando em prática a *baixa teoria* de Halberstam ao mesclar teoria crítica, poemas, relatos pessoais ficcionalizados, desenhos, esquemas e mapas mentais.

Os saberes subjugados, aqui, nesta pesquisa, ocupam o mesmo espaço da dissertação argumentativa, que se baseia nos princípios da racionalidade, da causa e consequência, da tese-justificativa-argumentação. O fracasso, o teatro e a arte são conceitos densos, empíricos, humanos, cuja definição só pode ser compreendida por completo através da experiência. Nesse caso, a poesia nos provê auxílio e recursos para desvendar seus mistérios sem a intenção de simplificá-los ou reduzi-los a definições que operam por meio da racionalidade.

---

[7] *Faça você mesmo* (tradução própria).

3.2 Manual artístico-político-poético para fracassar

Seja artista.

Não se dê bem com a escola.

Retorne ao lugar onde tudo começou: a escola. Ressignifique-a. O sonho do oprimido é se tornar opressor. Troque as letras, embaralhe. Leia MAL o enunciado. *Opressor* pode ler-se *professor*. Confunda-o propositalmente. Torne o desejo de ser opressor na ação da profissão de professor. Exercite-a diariamente.
Use o tempo livre para produzir e dedicar-se às suas atividades artísticas.

Se sentir que não há tempo suficiente para lecionar e dedicar-se ao seu ofício artístico, não se preocupe. Não há. Apodere-se da frustração. Abrace-a.
Empregue-a em suas profissões. O ódio é combustível.

> Não quero negar minha capacidade de odiar. E tenho uma imensa capacidade para odiar. Tenho uma capacidade de ódio infinita […] Amor e ódio são sentimentos que nos pertencem, justamente por isso podemos transformá-los em objetos estéticos […] Para mim é muito importante transformar o ódio em beleza (Liddel, 2012).

Ao vencedor, as batatas;
Para nós, todo o resto.

Escolha algo que te mova.
Apaixone-se por esta atividade.
Pratique-a diariamente.
Não para melhorar. O intuito não é melhorar.
Pratique a atividade para manter-se vivo e respirando.
Pratique-a como se o ar que entrasse nos pulmões dependesse disso.
Experimente passar alguns minutos sem respirar.
Experimente passar algumas semanas sem praticar.
Repita a atividade e observe que o modo como se realiza vai se alterando.
Pratique a atividade por alguns anos,

Apaixone-se cegamente por ela.

Torne-a sua profissão.

Frustre-se.

Frustre-se.

Frustre-se.

Desista.

Retorne.

Desista.

Ouça Edith Piaf.

Ouça Edith Piaf e inspire-se novamente.

Tenha ódio.

Tenha ódio.

Tenha ódio.

Apegue-se ao ódio.

Não deixe o ódio consumi-la por dentro. Transforme-o em algo.

Tente sair do inferno. Crie algo. Crie mal.

Desenhe feio.

Observe o desenho das coisas.

Ouça o cantar dos pássaros e o desenho que eles em conjunto formam no céu.

3.3 Manual performativo-cênico para fracassar

Baseado nas performances de Preciado em "Manifesto Contrassexual"

Escolha uma ação que você não esteja apto a realizar plenamente. (O fracasso é a inconclusão-conclusão indesejada de algo que se esperava realizar de forma mais bem-sucedida).
O ator deve ser um ser hábil e capacitado.
Proponha-se a fazer inúmeras coisas que você não é capaz de realizar.
Tente cantar. Fracasse. Cante mal.

Faça como Beckett:
Circule,
Repita-se,
Ande em círculos,
Dê círculos
mentais, Tente
alcançar.
Tente alcançar e falhe.
Caia.
Caia, tropece.
Caia, tropece ou seja derrubado.
Alguém há de te derrubar.
Tente alcançar em vão.
Insista no erro.
Olhe para o céu.
Não há ninguém lá.
Certifique-se de que não há ninguém lá.
Levante as mãos aos céus (onde não há ninguém),
Suspire.
Pause.
Mantenha-se imóvel.
Repita.

3.4 Poema da finitude versus o sucesso das coisas

Então é Natal
E o que você
fez?
Então o ciclo
fecha
E o que você
fez?
O ciclo torna a se repetir
E você chegou a fazer algo?
Então 5 anos se
passaram E o que você
fez?
Não sou biscoito
Nem bolacha
Para caber em forma
Muito menos
Soldado
Para ficar em formação
Não vou me formatar
Nada se forma
Eu não me formo
As ideias se
formam, se
consumam
falham
E o ciclo torna a se repetir
Eu não me conformo
E não pretendo me
conformar
Não pretendo me formar
afinal

Não há lugar para se chegar
Eu estou aqui
Eu já estou aqui
(e que calor)

Coleciono todos eles e levo comigo
Em caixinhas minúsculas
Que cabem em bolsos internos de
paletó
Do lado esquerdo do peito minha
memorabilia espectral de fracassos
O caminho é árido, quente, tortuoso,
indireto e circular não se assuste o
fracasso não há de falhar.

3.5 Elucubrações sobre o fracasso a partir da escrita (que não vai a lugar nenhum)

Baseado em “Dysphoria Mundi”

Nossa Senhora dos fracassados, rogai por nós.

Nossa Senhora dos fracassados, livrai-nos da busca incessante pelo sucesso.

Nossa Senhora do Fracasso, livrai-nos da ratoeira esmagadora do capitalismo tardio.

Nossa Senhora do Fracasso, abençoai os miseráveis insistentes do erro.

Nossa Senhora do Fracasso, abençoai nossas tentativas inúteis.

Nossa Senhora do Fracasso, não nos deixai cair em tentação.

Nossa Senhora do Fracasso, relembrai-me o real objetivo paradoxal.

Nossa Senhora do Fracasso, escutai meus lamentos e atendai às minhas feridas. Nossa Senhora do Fracasso, capturai meus desejos e transformai-os em caminho e não chegada.

Nossa Senhora do Fracasso, não deixai que nossos sonhos e desejos sejam engolidos pela máquina destruidora do neocapitalismo.

Nossa Senhora do Fracasso, abastecei-me de fracassos, incongruências, quase sucessos, erros e segundos lugares.

Nossa Senhora do Fracasso, lembrai-me que a arte vale mais que o dinheiro que a destinam.

Nossa Senhora do Fracasso, recordai-me que o meu esforço não é quantificado pela quantidade de dinheiro que tenho na conta.

3.6 MANIFESTO FRACASSADO

Manifesto escrito com a não mais existente Fracassada Companhia de Teatro sob direção de João Pedro Ribeiro, minha primeira experiência com um coletivo teatral, entre 2018 e 2019

A Fracassada Companhia manifesta o sucesso. Pó, vodka e cerveja.

A Fracassada Companhia manifesta sorrisos, choros e corpos explosivos.

A Fracassada Companhia manifesta sorrisos, choros e corpos implodidos.

A Fracassada Companhia manifesta o choro em espaços públicos, que sempre, sempre pode ser o nosso próprio. E é.

A Fracassada Companhia manifesta as histórias que são demasiadamente próximas de serem nossas. E são.

A Fracassada Companhia manifesta o estudo para construir percepção espacial, sonora e política.

A Fracassada Companhia manifesta um teto sobre nossas cabeças, e um duplex também.

A Fracassada Companhia manifesta a culpa burguesa e cristã já perdoadas.

A Fracassada Companhia manifesta o remorso também.

A Fracassada Companhia manifesta sentir-se selvagem em cima do asfalto.

A Fracassada Companhia manifesta o tesão como nutriente. E a energia vomitada de corpos subnutridos.

A Fracassada Companhia manifesta o fracasso. E está tudo bem. Nós já estamos aqui.

3.7 Recorte da parte final do roteiro de "Tijolinhos ou de Como ser e estar em movimento"

Peça autoral criada pela Fracassada Companhia cuja versão foi apresentada em 2021 no não mais existente Espaço Elevador

O que foi feito?

Eu pintei um quadro

Eu cantei uma canção para a lua que minha avó cantava para mim.

Gastei tinta. Vou ter que lavar o pincel depois.

Sim. A terra vai implodir de tanto calor.

Chove e depois para de chover e o tempo está seco demais, a minha garganta arranha as paredes, eu tenho bronquite.

E as paredes são feitas de tijolos, não dá para correr e abrir caminho.

Estamos muito perto, mas não próximo o suficiente, eu sou um touro apático e ela um cronópio infeliz e úmido.

Simulamos um simulacro e nos demos o tempo de seguir com as ocupações livres e que nada adiantam.

Subimos uma escada.

Não conseguimos descer.

O vinho não abriu, isso não é uma festa, não é uma comemoração, não é um evento, isso está parecendo um velório ou uma reunião familiar.

Nada foi criado, foi tudo copiado de algum morto latino-americano.

Temos um defeito: a falta de originalidade. Quase tudo o que fazemos foi inspirado — digamos francamente, copiado — de modelos célebres. Nós somos como cópias em papel carbono, idênticas ao original, a não ser que de outra cor, em outro papel ou com outra finalidade.

Cadê a massa? Cadê o cimento? Quem esqueceu de trazer?

Aqui tem 500 tijolos e poderíamos ter construído uma casa. Cabe uma casa nesse espaço, nesse espaço de tempo, nesse espaço de lugar. Não sei se é porque somos muito molengas ou se é porque não sabemos construir nada.

Poderíamos construir uma casa de livros.

Precisamos de um manual de instruções para viver a vida porque o telefone não nos dá os números que procuramos e temos que inventar nós mesmos as respostas.

Precisamos de instruções de como chorar, de como cantar, de como subir uma escada, de como amar, matar formigas, matar moscas, conversar num silêncio translúcido porque não sabemos ou não conseguimos fazer nada nós mesmos. Eu gostaria de estar na Bélgica, eu gostaria de estar na Argentina, eu gostaria de estar falando francês e usando meia para virar burguês mas eu não vivo numa música de amor dos anos 80.

Não estamos na BÉLGICA, não estamos na FRANÇA,

Estamos no inferno, TÁ QUENTE MUITO QUENTE NÉ

São Jorge chega e espeta meus sonhos de criança com sua apatia.

ABBA é filha de general nazista com dinamarquesa ariana.

O rei da Inglaterra está disfarçado de PAPA.

Todos os vidros vão cair por terra e um enxame de moscas vai atravessar as casas, prédios e cômodos e nos comerá vivos.

Blitz acabou, Cazuza morreu de AIDS, o Fábio Jr. tá velho e feio e o novo nunca vai ser tão bom quanto o antigo, os anos 80 acabaram, a voz do Lulu Santos tá pigarrenta.

Não dá mais para cantar a lua, não se enxerga nada com a luminosidade da cidade.

O fim do ano e o fim do mundo se misturam e se tornam uma massa grossa, um caldo pesado, uma sopa de desilusões, sem mosca porque ela forma um redemoinho e engole tudo ao seu alcance.

Eu vou. Eu vou quebrar a cabeça do macaco que se chama esperança. Do macaco, do touro, da nuvem, dos cronópios, das famas, dos poetas, das casas, das esperanças.

Vou quebrar e não empurrar nada para fora, os tijolos nos cercam e é muito difícil sair daqui.

Fica tão quente, tão quente, que a água condensa e CHOVE, chove muito, chove tanto que a água engole a faixa de areia, as casas à beira mar, a avenida e toda a costa vai se afundando de pouquinho em pouquinho.

Não terá mais nada além de água e tijolo.

Água tijolo, água e tijolo.

Vão se misturar e formar uma massa barrenta, um caldo quente.

Essas águas invadem muitas terras, produz-se uma nova distribuição de continentes e oceanos, e presidentes de diversas repúblicas são substituídos por

lagos e penínsulas, presidentes de outras repúblicas veem abrir-se imensos territórios a suas ambições, etc.

Os presidentes e os capitães resolvem transformar os navios em ilhas e cassinos

E a gente vai ficar aqui no meio da merda, no meio da água, enquanto os mais ricos e os presidentes se divertem nos cassinos e bordeis dos navios e nos deixam para enxugar a água, empilhar os tijolos e varrer tudo isso daqui.

Daqui a pouco vai começar a nevar no Brasil e a neve vai ficar cheia de baratas, as baratas quando caírem não vão conseguir se mexer nem se virar e a correnteza vai levá-las.

Vocês não souberam me amar, nenhum de vocês soube me amar,

As baratas morrendo dirão isso e pedirão uma porção de batata frita, garçom.

As baratas farão serenata pros cronópios.

E as famas ignoraram as esperanças porque elas são BOBAS mas não tão BOBAS quanto nós.

Na hora do almoço esse cronópio se divertia ouvindo seus convidados falarem, porque todos achavam que estavam se referindo às mesmas coisas e não era assim.

3.8 Escrita de uma noite solitária

Escrito em 2021 na casa de meu primo ator bem-sucedido

"Estou sentada no chão da cozinha com uma garrafa de vinho entre as coxas. Otto usa minha perna esquerda de encosto e ronrona alto não percebendo meu desespero. Estou mais perto do chão que o habitual e o pó está visivelmente acumulado. Paralisia. P... . Vontade de chorar, de me jogar contra a parede, de atirar a garrafa ao chão, de abri-la com os dentes. Até agora não entendi o mecanismo de alavanca do saca-rolhas (nunca usei esse modelo específico) e tento inutilmente usar a força bruta. Nem as minhas mãos nem as coxas têm a força necessária. Têm vezes que não consigo abrir uma simples garrafa d'água de 510 ml.

Faz três meses que não escrevo. O amor aliena e é coisa de burguês. A última vez que estive aqui bebia todos os dias, escrevia religiosamente, tomava sol nua, meus cabelos estavam ralos, lia umas 15 páginas de Bukowski por dia e vivia como mosca atrás da merda alheia.

A rinite é uma constante. Também... tanto pó. A pia transbordando de louça. Não importa, eu não vou lavar, só quero abrir essa merda desse vinho, cadê você pra me ajudar. Se me deixarem, durmo umas 12 horas. Eu não tenho nem força nem inteligência suficiente pra abrir essa garrafa, logo menos dá 2 da manhã novamente e se eu não sair do ciclo o mal-estar entra num looping de continuidade que se retroalimenta. Ele me liga mais tarde e fala que é bom eu tentar mudar os hábitos, quem sabe amanhã sair pra dar uma volta, tentar acordar uns 20 minutos mais cedo, fazer as coisas sempre no mesmo horário pra tentar criar rotina, sentir um pouco o vento na cara, aí você não se ajuda, amor.

Eu lacrimejo ao telefone. Sorrio apertado. Choramos. Ele por dentro e eu por fora. As cinzas caem no sofá que não é meu, mas estou muito cansada pra tentar achá-las. Já tinha esquecido como era isso. Algumas coisas saem da minha boca sem esforço e ambos os gatos me olham curiosos. Sim, regar as plantas amanhã porque se não elas secam, morrem e serei inútil.

Pela manhã (12:30) entro no outro quarto e vejo que a luz do abajur ficou acesa a noite toda. Falha. Mea culpa. Aquele lugar empoeirado e abandonado, há

muito tempo não visitava e não gosto, não quero, me recuso a dormir sozinha. Demora muito pra esquentar. Cinco minutos é uma infinidade na ilha dos solitários.

Só sei sobreviver com o teu calor. Sou um fracasso. Um fracasso de mulher, um fracasso de adulto, um fracasso como individuo independente e completo em sua incompletude.

Nem um samba animado, nem aqueles que você me mostrou abrem esse céu branco. Está frio (no meio de outubro?) e eu me recuso a dormir sozinha. Você é bom em abrir as garrafas, passar o café, trocar as lâmpadas, quebrar as coisas sem querer, cozinhar no caos, me acordar antes do meio-dia, esbarrar nas coisas e pegar os gatos no colo.

O próprio Adão sem costela, mulher bíblica incompleta. Banheira da Rua Rocha cheia de lixo, banheira da Rua Rocha quebrada e vazia, tomando chuva (lembrar de regar as plantas daqui de dentro também) quem sabe se eu chorar a rolha tenha dó de mim e saia sozinha. Me fala um feitiço pra furar os céus, se eu passar mais um dia assim eu caio numa depressão profunda. — papel, papel, *assôo* e daqui a pouco tenho que comprar mais, meu nariz escorre desde que você foi embora —.

Aqui é um aquário ao contrário, pois veja: a água fica toda lá fora e eu estou aqui, seca, tremendo de frio e engasgando na aridez da tua falta. Não paro de espirrar. Comprei dois livros de Bukowski antes de te conhecer, um eu li até a metade e o outro nem cheguei a abrir. Nunca mais vou ler nada desse desgraçado. Não estou habituada a estar pela metade. A maioria das pessoas imagino que sim, mas eu não nasci só e não pretendo continuar só. Preciso que o senhor abra os armários pra mim e me ensine como usar esta droga deste saca rolha. Me sinto completamente burra e inútil sem a sua presença. Eu não deveria admitir isso, já passei por tanta coisa, já gostei tanto do frio embaixo das cobertas, já gozei tanto no silêncio do quarto, já repudiei com tanta repulsa a remota possibilidade de olhar com ternura para vocês. Mas em apenas 100 dias o senhor me corrompe e me destirpa dos meus direitos e desejos de um indivíduo perfeitamente incompleto. Já está decidido, não há mais o que discutir, querido, poupe-se. A partir de amanhã eu deixo de ser eu mesma e me torno Você.

(*VUP!* — a rolha é sacada).

4 CONCLUSÃO: MARINA SUTTON FRACASSA

Nesta seção abro o jogo, todo o jogo: compartilho minha angústia e dúvidas em como concluir este trabalho de conclusão de curso. Deixo o rastro, os vestígios do pensamento impressos nessa pesquisa para não nos contentarmos apenas com o resultado. Não pretendo ocultar o processo, os movimentos bifurcados e curvos que são o registro do caminho de reflexão crítica realizada por meio da escrita. O teatro (contemporâneo, da experiência, como abordado anteriormente) — é uma arte que valoriza o processo e os deslocamentos oriundos do *transpassamento* — "é preciso compreender que o evento não propõe que algo se passe diante, em frente, de nós, mas que algo nos transpassa, como diria Jorge Larrosa" (André, 2011, p. 85) — da experiência. As ideias esporádicas e fugazes, as epifanias, os surtos de criatividade, os pensamentos incongruentes e ainda em gestação na área teatral possuem grande valor e é a partir destes que é possível encaminhar alguma forma de conclusão da pesquisa.

Detenho-me sobre a função da conclusão em um texto, cujo objetivo é fechar a escrita de uma forma coesa, sintetizando as ideias apresentadas e propondo soluções, resultados ou conclusões. Admito na introdução que não proponho nada com este texto, não proponho chegar em um resultado ou uma conclusão que totaliza e unifica os pontos apresentados, proponho manter-me fiel à negação da lógica vigente e apenas escancarar os caminhos e rumos que esta pesquisa tem tomado até agora.

Nos atentamos até agora sobre: a lógica da negação do sucesso e valorização do fracasso proposta por Halberstam; a teoria queer como base teórica de positivação de termos negativos e habitação de um lugar *outro* que não está de acordo com a lógica hegemônica; o teatro pela visão de André como ferramenta de combate à lógica produtivista por meio do invento; a valorização do processo; a negação da imperatividade de chegar em uma obra ou resultado e o fazer teatral repensado por Motta-Lima por meio de uma prática na qual o

ator norteia-se por princípios como: negação da ação, perder(se), desfazer(se), negar (se), esquecer(se); e a valorização da não chegada[8].

Eis os lugares por onde passamos, o registro dos movimentos entre um estado e outro, o *elaborar* enquanto caminho. Enquanto verbo no infinitivo já que — ocorre no momento que se escreve e no momento em que se lê — momentos em que a ação ocorre e transpassa os sujeitos que a realizam: os deslocamentos da experiência ocorrendo diante dos nossos olhos. Contudo me é de difícil compreensão a ideia de chegar em algum lugar pretendido, premeditado: me refiro tanto a esse texto quanto em relação à conclusão do curso. Chegamos até aqui. — Eu estou aqui[9]. — Eu cheguei até aqui, e agora? Quem somos? O que foi feito? O que foi criado? “Quem, agora?” (Beckett *apud* Motta-Lima, 2016 p.10). O que me vem à cabeça é a sensação de final de ano quando chega próximo ao Natal, as fachadas dos comércios ficam decoradas, as ruas ficam mais vazias e bate a sensação de culpa atrelada à perspectiva de finitude: “Então é Natal, e o que você fez?”[10]. Me vejo cercada dessa tal finitude, penso: Então o curso acabou, depois de 5 — longos, árduos e pandêmicos — anos e o que eu fiz?

Olho ao redor e tento enumerar meus sucessos: pouquíssimos, efêmeros, fugazes. Olho ao redor e conto meus fracassos — os sucessos incompletos, abortados ou natimortos —: inúmeros, que rodeiam minha experiência nesta universidade e agarram-se como memórias ingratas aos espaços que frequentei dentro do campus e exerci a possibilidade de fracassar. Chega o momento em que tenho que encarar as minhas próprias expectativas em relação à conclusão do curso — a complexa ideia de me formar em artes cênicas, tornar-me uma atriz *formada* —, e as frustrações acopladas a elas. Onde eu gostaria de ter chegado ao final da faculdade de Licenciatura em Arte-Teatro?; qual pessoa eu gostaria de ter me tornado?; que tipo de atriz eu almejava me tornar?; e qual tipo de bagagem cênica eu gostaria de estar carregando ao final?

Resigno-me e tento fazer com que as palavras de Halberstam ecoem em minha mente. Repito como um mantra: “O fracasso é necessário, o fracasso é

---

[8] “Talvez esteja na coragem de abrir mão, largar, abandonar o já sabido e aprendido (e, assim, de certa maneira, abandonar-se, abandonar aquilo que nos narra — nos constitui — como indivíduos e atores já (re)conhecidos)” (Motta-Lima, 2016, p. 11).

[9] “Esse lugar me pertence. Eu estou aqui. Eu já estou aqui. Esse lugar é meu. Esse lugar é meu e ninguém me tira daqui” (Borin, 2021, p. 4).

[10] Ver *Então é Natal (Happy Xmas (War Is Over)* (Lennon; Ono, 1995, 1 CD, faixa 1).

necessário, o fracasso é necessário…". Relembro-me de que o final de algo independe de seu progresso, sua melhora. Não preciso ter como expectativa sair do ponto *A)* para chegar no *B)*, sendo *B)* considerado melhor, maior e com mais valor do que *A)*, o último descartado como inferior. Considero que todo deslocamento (ou até mesmo a falta dele, o não afetamento, uma possibilidade sempre presente) é válido. A intenção não é progredir, apenas observar e experienciar o deslocamento de um estado a outro, diferente do anterior.

O fracasso há de continuar, ele é uma constante, e os buracos continuarão sendo cavados no tecido constritor do neoliberalismo e dos impactos que este têm na produção de nossas subjetividades e expectativas sobre nós mesmos. Sendo assim, o que me resta é observar o que tenho ao meu redor, aonde cheguei, que deslocamentos fiz neste percurso de 5 anos. Observo: o que me circunda é uma coleção de fracassos em relação ao teatro. Enumero-os:

- Fracasso em ter e manter um coletivo de teatro operante, pacífico e estruturado. Isto me ocorre duas vezes.
- Fracasso em seguir uma trajetória de pesquisa estética autoral de forma consistente que resulte em obras artísticas.
- Fracasso em me tornar uma atriz melhor, com um repertório maior de técnicas e capacidade cênicas. Não estou atuando melhor desde que ingressei — talvez esteja atuando pior.
- Fracasso em me sentir realizada ao concluir este curso. O que me resta é o fracasso. Habito-o; ele penetra-me. Somos o mesmo.

> Estou sentada no chão da cozinha com uma garrafa de vinho entre as coxas. Otto usa minha perna esquerda de encosto e ronrona alto não percebendo meu desespero. Estou mais perto do chão que o habitual e o pó está visivelmente acumulado. Paralisia. P... . Vontade de chorar, de me jogar contra a parede, de atirar a garrafa ao chão, de abri-la com os dentes. Até agora não entendi o mecanismo de alavanca do saca-rolhas (nunca usei esse modelo específico) e tento inútilmente usar a força bruta. Nem as minhas mãos nem as coxas têm a força necessária. Têm vezes que não consigo abrir uma simples garrafa d'água de 510 ml (Sutton, 2026, p. 54)[11].

[11] Trecho inicial do texto de fluxo de consciência que escrevo em 2021. A versão completa se localiza na página 54 desta tese.

Escrevo esse texto em 2021. Não consigo abrir uma garrafa d'água, não consigo abrir uma garrafa de vinho, não consigo dormir sozinha. Sou um indivíduo incompleto, um fracasso de mulher, um fracasso como adulto, como indivíduo independente. Preciso de alguma coisa externa, sólida, para me estruturar e me manter de pé. Me sinto burra e inútil sem a presença do Outro. O próprio Adão sem costela, mulher bíblica incompleta.

Me sinto um indivíduo incompleto tentando realizar uma ação que revela o fracasso feminino — meu tema de iniciação científica — como nenhuma outra: o ato de abrir garrafas — e meu grande fracasso pessoal, dar conta de ser e de existir no mundo só. Minha falha é essa, revelada: mora na ambiguidade de um desejo repulsivo, uma sensação verdadeiramente abjeta de querer existir apenas como parte do outro, como um ser pela metade que precisa ser preenchido. Meu fracasso está recheado de hipocrisia, de desejo e repulsa sobrepostos. De ideais escritos e teorizados e pouco cumpridos: não sou tão independente assim, não sou tão completa, tão inteligente, tão forte, tão bem resolvida, tão segura só. Falho.

No mesmo ano em que escrevo o texto, meu coração é partido. Sigo o conselho das artistas que estudo em minha iniciação científica[12] e decidi não esconder os cacos. Revelo em cena. Revelo a dor, a falta e, sobretudo, o desejo de ser parte do Outro. Do fracasso em ser um ser completo, em me manter de pé sem muletas.

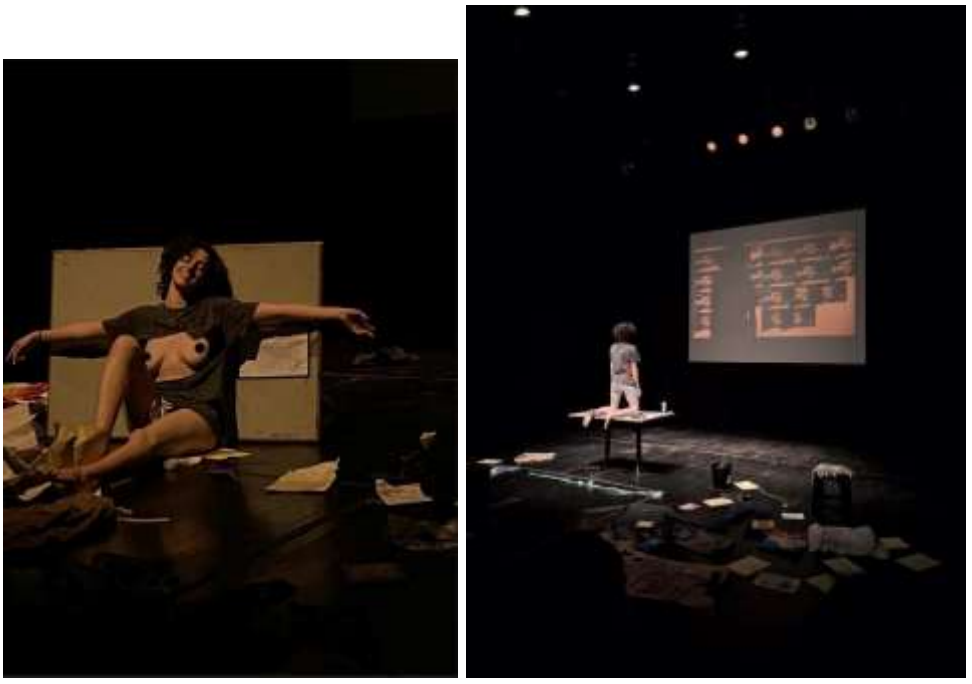
Disso resulta a cena apresentada como abertura de processo *Kkkkaddish* na segunda edição do Festival Cruza, no IA-UNESP, na qual decido revelar o fracasso e não escondê-lo. Deixar explícitas as qualidades mesquinhas e narcisistas, negativas, antissociais — os impulsos egóicos e infantis de alguém que está passando pelo luto de um amor.

> Começo abordando o coração sombrio da negatividade que o fracasso promove, eu me desvio dos fracassos felizes e produtivos na animação e me volto para territórios mais sombrios do fracasso associado a futilidade, esterilidade, vazio, perda, emoções negativas em geral e modos de inadequar-se (Halberstam, 2020, p. 31).

[12] No trabalho de Iniciação Científica intitulado *O fracasso da feminilidade: por uma poética do fracassar* (2024), seleciono como objeto de estudo as seguintes artistas: Angélica Liddell, Marina Otero, Janaína Leite e Nao Bustamante.

Tal como Halberstam, enveredo pela negatividade que o fracasso propõe. Nas lacunas e espaços vazios que a negação proporciona. Uma mulher incompleta escancarada que não esconde seus buracos e fissuras. Que implora para ser invadida e extirpada de si, habitando o potente espaço da destruição. Que deseja ser o parasita e ao mesmo tempo o hospedeiro. Revelo ao desfazer-me em cena. Corto, literalmente — camisetas, cuecas, dedos —, o que excede. O que não cabe mais e não faz parte de mim com a intenção de expurgar e exorcizar a dor.

Figura 1 – *Kkkkaddish*



Fonte: Elaborado pela autora, 2022.
Legenda: Registro da performance *Kkkkaddish* no Festival Cruza do IA-Unesp.

A performance, mesmo que aplaudida de pé pelo público — para grande espanto meu —, foi fortemente incompreendida por meus colegas universitários,

que interpretaram o uso que faço dos escritos de Valerie Solanas[13], em seu notório e controverso *S.C.U.M* (*Society for Cutting up Men* ou *Sociedade para Cortar Homens*), como um material que refletia minhas opiniões pessoais — e preconceituosas —, principalmente sobre sua problemática visão em relação a pessoas queer (homens gays e mulheres trans especificamente). Apesar de ter ficado realizada em apresentar um trabalho de pesquisa cênica embasada e completamente autoral, me frustra a incompreensão do público, que está fora de meu alcance, e sua incapacidade de dissociar as referências teóricas e artísticas que trago para a performance de minhas opiniões pessoais e da persona que interpreto em cena.

Não dou continuidade a esta pesquisa de autoficção, iniciada através do intercâmbio interno na USP (Universidade de São Paulo) na disciplina Práticas, Poéticas e Escrituras, ministrada por Alice Kiyomi Yagyu. Ela existe, mal interpretada e em sua incompletude, por se tratar de uma abertura de processo, em minha imaterial coleção de fracassos.

4.1 Meu primeiro fracasso teatral

A primeira vez que fracassei, ainda estávamos juntos. Líamos poemas do Cortázar e contos do Caio Fernando Abreu, planejávamos sonhos para o futuro, lambíamos os ouvidos uns dos outros — rolamos e molhamos o chão com nosso suor e os líquidos de nossas taças de cristal. A pandemia ainda nos assolava e o confinamento nos separava fisicamente, mas estávamos a todo vapor.

Nos víamos mais de uma vez por semana, dançamos juntos pela tela do computador ouvindo nossa seleção de músicas bregas nas sextas à noite, sonhávamos em voltar a cantar nos karaokês da Liberdade quando tudo isso

[13] "Também na década de 1970, Valerie Solanas sugeriu que se "mulher" adquirir sentido apenas em relação a "homem", então precisamos "cortar os homens" (Solanas, 2004). Talvez isso seja um pouco drástico, mas, de qualquer maneira, esses feminismos, que denomino feminismos marginais, há muito tempo assombram as mais aceitáveis formas de feminismo que se orientam na direção da positividade, da reforma e da acomodação — e não da negatividade, da rejeição e da transformação. Os feminismos marginais assumem a forma não de tornar-se, ser e fazer, mas de modos sombrios e lúgubres de desfazer, "inadequar-se e violar" (Halberstam, 2020, p. 9).

passasse. Trabalhamos extensamente no nosso querido espetáculo. Carregamos muitos tijolos. Muitos. Duzentos tijolos. Duzentos tijolos sendo carregados escada abaixo durante algumas semanas em um teatro subterrâneo no Bixiga. Subindo e descendo escadas. Pensando, fritando os miolos sobre o ato de subir uma escada.

Tínhamos figurinos coloridos à la brega — hipster — paulistano, selecionados por uma figurinista drag queen; alguns repertórios de músicas bregas e passinhos de dança; e um esqueleto, uma vitrola, alguns discos — fome — e um silêncio constrangedor insuportável. Éramos amigos desde a adolescência: estudamos juntos e já tínhamos duas peças em nosso repertório de teatro de grupo amador jovem paulistano. Sobretudo, tínhamos um diretor capricorniano — e isso não era pouca coisa.

Sim, fracassei.

> Eu sempre pensei que você fosse mais feliz
> Me enganei
> A lágrima que você chorou
> Eu já chorei muito mais
>
> Podemos dar os braços
> Nós fomos dois palhaços
> No teatro da vida
> E o nome da peça saiu de cartaz antes da despedida
> Porque o povo vaiou
>
> Eu não fui bom ator
> Não me deram guarida não
> Não, não, não, não, não (Keti, 1964)[14].

Fracassei. Não foi o nome da peça que saiu de cartaz. Fui eu. Ainda tínhamos o terrível infortúnio (minha mãe já havia previsto) de nos chamarmos Fracassada Companhia. Não me despedi de ninguém. Não houve aplausos nem

[14] Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ze-keti/>. Acesso em: 1 nov. 2025.

vaias, nem rostos amigos. Não houve alívio, sensação de trabalho cumprido ou finalização. Chamei todos para ver minha peça, só eu que não fui.

Nós queríamos demais, sonhávamos alto e queríamos o sucesso logo. Fizemos até um Manifesto. Dizíamos que tomaríamos champagne na piscina da Galeria Vermelho. Talvez nos precipitamos, voltando muito cedo e despreparados. Talvez vacilamos (ou eu vacilei) em alguma norma de higiene, apesar da proposta de usar máscaras de pano em cena.

Muita canja. Muito remédio. Uma moleza bêbada e dores terríveis pelo corpo todo. Graças a deus não era COVID. Ainda assim, era H3N2. Ou H2N3. Me derrubou independentemente. A pandemia também já estava no final. Pouco importava. Era como organizar minha própria festa surpresa de aniversário e não comparecer. Ninguém mais iria fazer aquilo por mim. Eu era a única que poderia fazer, daquele jeito, naqueles dias — e nunca mais será possível.

Fracassei. E isso não é um pedido de desculpas, é só um lamento. Não tenho culpa nenhuma de ter sido infectada por um vírus. Marina Otero não foi responsável por suas hérnias de disco. O problema do fracasso é esse: sua inevitabilidade. Ainda assim, parece que me cabe certa responsabilidade pelo nosso fracasso. Foi. Inevitável, irremediável. Uma pandemia assolando o globo e eu de cama por culpa de outro organismo microscópico.

Uma peça cuja vez ainda haveria de chegar, um nome profético, duas irmãs, ex-amantes e uma trágica sucessão de eventos. Fomos cedendo um a um: primeiro eu, depois minha irmã, depois o resto do elenco. A cada dia de espetáculo era mais um que sucumbia e o nosso sucesso se afastava. Não conseguimos. Não deu. Não fiz. Éramos cinco em cena. Sobraram dois para contar a história. Dois atores e duzentos tijolos.

Me desculpem. Não tive culpa nenhuma. Ainda assim: me desculpem, fracassados, fracassei com vocês. Não foi desta vez. Já éramos pouco e fomos cedendo. Talvez, quem sabe, numa próxima encenaremos "Tijolinhos" com a dignidade que a peça merece e com a quantidade certa de atores em cena.

4.2 Coletivo Histérico Fracassa

Tentamos. Nós tentamos de verdade. Eu tentei. Mas não deu. Ou melhor, não demos para nada: nem para os editais que aplicamos, nem para os festivais estudantis, nem para manter a harmonia entre nós. Paz entre nós, guerra aos senhores (no nosso caso, tudo que não seja a gente ou o tipo de arte que fazemos). Nos esquecemos e entramos em guerra.

Ganhamos um edital, um tão esperado edital, porém mal sabíamos que justamente esse seria o catalisador de nossa ruína, o calcanhar de Aquiles, o pomo da discórdia de seis atores egocentrados. Justamente a fagulha do sucesso que fez ruir todo um coletivo — quem sabe deveríamos ter nos resignado com o fracasso, regozijado nele, estudado-o. Nos tornamos mesquinhos, gulosos e soberbos. Um edital era pouco, queríamos mais. Apenas a possibilidade de realizar nosso espetáculo com recursos e dar continuidade à nossa pesquisa cênica era pouco, queríamos mais, queríamos ganhar dinheiro, e foi aí que os problemas começaram.

Esquecemo-nos do verdadeiro propósito do teatro, esquecemo-nos de fazer o que prometemos nos editais: ser um coletivo queer, dissidente, *camp*, disruptivo, que pretende, com a sua arte — sua estética escrachada, estapafúrdia e satírica —, provocar (auto)reflexão sobre como as relações (sobretudo as românticas) se dão na contemporaneidade, permeadas pela liquidez. Fracassamos. Não exercemos de fato a coletividade, não respeitamos a individualidade e as diferenças que existiam no nosso coletivo, (as formas de subjetivação que habitam a alteridade, o ser o outro, ser estranho a algo, ser *queer*), não exercemos uma autorreflexão sobre como as nossas próprias relações estavam aos poucos nos adoecendo. Não exercemos a lógica do fracasso como rebeldia e oposição aos modos de produção artísticos e culturais em voga; caímos na mesma ratoeira que tanto criticávamos — a lógica do sucesso e a promessa irreal de final feliz para quem o alcança. Acabamos fazendo um teatro raso, bobo, pouco embasado, com falta de pesquisa e com uma estética quase comercial — mesmo que nossa quantidade de público fosse ínfima, exponencialmente menor do que a de um teatro comercial. O nosso maior fracasso: nortear-nos pelo caminho do sucesso, tê-lo enquanto objetivo, ao

invés de enveredar-nos pelas águas lodosas e férteis dos fracassos. Buscávamos algo que nunca chegamos a encontrar, esta foi nossa falha trágica. Agora retornemos ao começo. O começo do fim, quando ainda havia uma promessa de esperança:

> Seis estudantes de artes cênicas assolados pela pandemia. Seis idiotas que de alguma forma foram obrigados a rolar no chão de suas casas e transmitir pela webcam. Seis estúpidos jovens atores com o sonho de fazer teatro na tão sonhada universidade pública e uma pedra no caminho. Uma pedra que na verdade era uma pedreira e dois anos foram comidos de nossas vidas: tivemos nossos vinte e poucos anos roubados, nossa formação profissional comprometida, o amor coletivo pelo teatro silenciado e com certeza as sequelas perduram (Coletivo Histérico, 2024)[15].

Já não éramos os mais sãos; depois dessa experiência com certeza não somos. A cada um parece caber perfeitamente o diagnóstico de alguma patologia mental e temos plena noção dos nossos defeitos. Queríamos fazer teatro. Queríamos um grupo. Queríamos sobretudo amar. Porque estávamos nos nossos vinte e poucos anos e esse tema era importante para nós. Alguns já haviam encontrado o amor. Muitos de nós sofríamos a perda dele. Esposas que foram morar em Portugal, namorados que terminaram no Dia dos Namorados, amores da nossa vida que nos trataram mal e fizeram um trabalho para nos estagnar e exs que nos trairam e não sentiram remorso.

O teatro é importante para nós. Ele nos motiva e nos dá propósito de vida. Nos encontramos por acaso em uma matéria em comum na graduação. Tínhamos vontade de fazer algo belo, algo que seja cênico. Liddell nos guiou nessa jornada; a nossa primeira dramaturgia encenada é sua — *Casal Palavrakis* — e, de fato, ela é um pouco obscura para nós. Não importa, estávamos encontrando nossa estética e não tardamos a começar a rascunhar um espetáculo de nossa autoria, criado e dirigido colaborativamente colocando em cena questões e temas que, de fato, nos dizem respeito. Por mais baixo calão que seja, nos interessa; quanto mais sacanagem, melhor. Temos pavor da seriedade e da densidade do Drama. A comédia e o escracho são nosso norte.

Somos desajustados, somos *over*, somos *camp* e nos encontramos nesse lugar. Somos queer, somos fracassados na nossa índole. Somos artistas e o

[15] Texto escrito em 2024, antes da contemplação pelo edital VAI e o fim do Coletivo Histérico.

Teatro está morrendo por falta de público. Não temos escolha, o show tem que continuar. Temos plena consciência de nosso trágico destino e ainda assim insistimos em rolar a pedra montanha acima, tal qual Sísifo.

> Para Crisp, e também para um artista como Andy Warhol, o fracasso apresenta uma oportunidade, não o fim da linha; na verdadeira moda extravagante, o artista queer trabalha com o fracasso em vez de contra ele e habita a escuridão. De fato, a escuridão se torna parte crucial da estética queer (Halberstam, 2020, p. 120).

Halberstam menciona Quentin Crisp e Andy Warhol — personalidades queer com trejeitos afeminados, escritor e artista visual, respectivamente — que se apropriam do fracasso enquanto expressão de si, através do estilo. Homens que, teoricamente, na lógica binária de gênero, fracassam em performar o ideal de masculinidade. Eles subvertem e pervertem essa lógica, transformam o fracasso em expressão e prazer. Não alcançam o sucesso na expressão do gênero que lhes foi designado; então, operam através da negatividade, negando os códigos da masculinidade e se reafirmando enquanto fracassados. Eles renunciaram à negatividade inerente ao fracasso e passaram a operar em uma lógica que não visa mais o sucesso como ponto de chegada.

Tentamos operar assim também, até porque sabíamos que não haveria Sucesso. Não para nós, não por meio do teatro. Ele só existe na televisão. Jamais chegaremos em primeiro lugar, e sabemos disso. O quarto lugar já está reservado para nós. Nos iludimos e nos vangloriamos de realizar um trabalho original, que falta seriedade, pouco panfletário, porque queríamos divertir, ouvir risadas de identificação e angariar cada vez mais fracassados, mais dissidentes do sucesso e negadores da lógica vigente. A cada fracassado que se assume, mais poder para nós — e menos para eles.

Infelizmente, fracassamos. O fracasso tem a ver com um esforço não recompensado, que não se torna nada além de horas de trabalho perdidas e falta de aprovação — tal qual o quarto lugar. Trabalhamos horas extenuadas, construímos um espetáculo, fizemos nosso nome na Universidade (nem que seja pelos inúmeros cartazes e pôsteres de divulgação colados nas paredes), ensaiamos durante finais de semana, quase nos separamos por conta de desorganização interna e descomprometimento. Resistimos, contudo.

Não houve aplauso nem beijo final. Fomos abandonados por nossos ex-namorados e rejeitados pelo ETU (Encontro de Teatro Universitário). Uma vergonha, um pé na bunda, uma derrota imprevista e mais um fracasso acumulado. Não nos quiseram. Contudo, demos nosso show no primeiro andar, tal qual ex-namoradas vingativas que penduram uma melancia na cabeça e vão dançar em frente à casa de seus ex-amores. Não conseguimos esconder nossos trejeitos de mulheres doídas, nossas personalidades fortes, nosso jeito desengonçado e exagerado. Falamos alto demais, somos malucas demais, berramos atrocidades e xingamos qualquer um que nos olhe torto. Ainda assim, merecemos o amor e o sucesso de um "sim".

Decidimos, então, organizar e produzir um festival interno que contemplaria nosso espetáculo. Nós e os outros rejeitados. Um festival para quem foi traída e rejeitada. Se não nos querem, que façamos nós mesmos. E fizemos. O grupo em crise: brigas e desorganização interna, falta de comprometimento e desfalques. Quase ruímos. Quase. Mas temos amor pelo Teatro e levamos algumas broncas certeiras de nossa diretora. Trabalhamos, ensaiamos e o espetáculo quase não saiu.

No dia 29 de junho de 2024, o Coletivo Histérico se apresenta no Teatro Reynúncio Lima, no Instituto de Artes da UNESP. É sábado. As aulas já acabaram. Está esfriando, e temos medo de que haja pouco público. Um grupo que se apresenta antes de nós lota o teatro e ficamos cada vez mais aflitos. Quando chega a nossa vez, às 20 horas, de fato há pouco público. Enquanto arrumamos nosso cenário e os objetos de cena, sentimos uma tensão coletiva.

Apresentamos e, à medida que avançamos no espetáculo, percebemos uma coisa terrível: o público está tímido e introvertido. Soltam risadas esparsas e envergonhadas. Nas cenas mais cômicas, ouve-se um silêncio ensurdecedor. Damos espaço, esperamos o tempo das risadas depois de uma cena coreográfica que, em geral, é nosso carro-chefe, e não recebemos nada. Alguns poucos riem à medida que o espetáculo vai chegando ao fim, mas o nervosismo e o desconforto são palpáveis no ar.

A última cena é uma cena nova, cirurgicamente inserida para fechar o espetáculo. Quem atua sou eu. A concepção também é minha. Entro tímida e, aos poucos, embalo na música *Call me irresponsible*, de Bobby Darin. Ecoamos no teatro. Confundo a letra e canto trechos da música na ordem errada. Tudo é

proposital. O fracasso é premeditado. Minha ação é varrer. Eu varro mal e não dou conta do objetivo, que é recolher roupas de ex espalhadas pelo palco. Me confundo entre cantar e varrer. Espalho as roupas pelo palco, recolho-as de novo. Dou tudo de mim, danço como uma vedete, empolgo-me com a música, sentindo-me uma atriz de cinema. O público não gargalha. Talvez ele não tenha comprado a ideia. Talvez eu não tenha executado bem.

Dou meu show vestida de Marilyn Monroe, com vestido branco e peruca platinada. Minha maquiagem é exagerada, meus movimentos se excedem. Não dou conta de apenas varrer de forma objetiva: preciso dançar mal (não sou dançarina e não tenho noção de ritmo) e cantar a música errado. Tento ser desejosa, sensual, atraente; mas assusto. Perdão. *Mea culpa*.

Termino a cena de costas para o público, ofegante, exaurida, com a boca no cabo de vassoura e uma cueca por cima. Fecho os olhos. Espero as risadas. Elas não vêm. Espero os aplausos. O espetáculo acabou. Eles não vêm. Viro-me e me retiro rapidamente do palco, envergonhada. Espero os aplausos. O público está confuso e talvez enojado. Esperamos juntos os aplausos. A luz se apaga. O público finalmente entende. Aplaudem timidamente. Vamos ao proscênio, agradecemos.

O sucesso não veio. O quarto lugar nos cabe. Não houve nem risadas nem aplausos. Não conseguimos desta vez. Tentaremos na próxima: enquanto não houver sucesso, nos cabe o fracasso — e iremos nos regozijar nele. O destrincharemos e o estudaremos; ele nos servirá de combustível, porque não temos medo dele, já somos íntimos. Brindaremos ao fracasso, tomando espumante em nossas taças de plástico vermelho, quebradas. *Ao fracasso!*

Marina Sutton continuará fracassando, assim como todos nós. Sou uma parte de um todo, um todo fracassado. É necessário aceitar o fracasso, abraçá-lo, tornar-se seu amigo e descobrir os seus poderes ocultos, os segredos confidenciais que ele nos pode oferecer, nos revelando muito mais do que o sucesso. Já habitamos este lugar; só resta aceitar. Espero por uma vida de fracassos para adicionar à minha coleção. Para aceitá-los, o primeiro passo é matar o ego vociferante que habita dentro de si. Aceitar que o sucesso nada mais é do que uma afagada no ego — e nada mais —, não necessariamente o resultado de uma realização. As realizações, os aprendizados, os deslocamentos — a partir da experiência — têm mais chances de acontecer fracassando do que

vencendo. Deve-se ter em mente que o sucesso é uma compensação individual; já o fracasso é, e sempre será, coletivo: eu fracassarei, tu fracassarás, nós fracassaremos. Regozijemos: ao vencedor, as batatas; a nós, todo o resto.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, L. R.. Pedagogia do Teatro: uma experiência de ensino-aprendizagem na sala de aula. **Revista NUPEART**. Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 74-85, 2017. DOI:10.5965/2358092517172017074. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/11688\>. Acesso em: 13 mai. 2025.

ANDRÉ, C. M.. Dramaturgia em jogo. **Revista Rebento**, São Paulo, n. 5, p. 67-74, jul. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rebento/article/view/51212>. Acesso em: 16 set. 2025.

ANDRÉ, C. M.. **O teatro pós-dramático na escola**. 2007. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/T.48.2007.tde-05062007-092024. Acesso em: 6 dez. 2025.

CAMNITZER, L.. **O ensino de arte como fraude**. Esfera Pública, 2012. Disponível em: <https://esferapublica.org/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>. Acesso em: 10 jan. 2025

CORTÁZAR, J.. **Histórias de Cronopios y de Famas**. Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1962.

ERBER, L.. **O artista improdutivo e outros ensaios**. Belo Horizonte, MG: Ayiné, 2021. Ayiné.

LARROSA, J.. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Ecoarte, 2002. Disponível em: <https://ecoarte.info/notas-sobre-a-experiencia-e-o-saber-de-experiencia-jorge-larrosa-bondia/>. Acesso em: 1 nov. 2025.

LEHMANN, H.-T.. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, T. M.. Beckett, pedagogo do ator: práticas de esgotamento. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 2, p. 5–23, 2016. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i2p5-23. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/122002.> Acesso em: 17 out. 2025.

LOURO, G. L.. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MARQUES, D. A.. **Reobrar: Desobrar. Performance Eróticoelha – análise do estágio em "Laboratório de Práticas Pedagógicas – Jogos e Improvisação I"**. Unicamp, 2015. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/1785/1785-Texto%20do%20artigo-5409-1-10-20180613.pdf?>. Acesso em: 21 out. 2025.

MATOS, I. G.. **Neoliberalismo, psicologia e arte contemporânea: as potências do fracasso**. 2024. 102 p. Dissertação (Mestrado Psicologia) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista - UNESP, Assis, 2024.

MOTTA-LIMA, T.. 'Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta': (re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 248–261,
2018. Disponível em:
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15616>. Acesso em: 17 out. 2025.

PRECIADO, B.. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

PRECIADO, P. B.. **Dysphoria mundi**. Tradução de Cristina Vega-Solís e Javier Sáez. São Paulo: n-1 edições, 2023.

RACHEL, D. P.. **Adote o artista não deixe ele virar professor: reflexões em torno do híbrido professor performer**. 2013. 166 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2013.

VITHAL. **Aceito tudo**. Di Melo. In: Di Melo. Rio de Janeiro: EMI Records Brasil Ltda, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhpyWFzjeDg>. Acesso em: 28 out. 2025.

ANEXO A – TRECHOS DE *HISTÓRIAS DE CRONÓPIOS E FAMAS*, DE JULIO CORTÁZAR[16]

INSTRUCCIONES PARA CANTAR

Empiece por romper los espejos de su casa, deje caer los brazos, mire vagamente la pared, olvídese. Cante una sola nota, escuche por dentro. Si oye (pero esto ocurrirá mucho después) algo como un paisaje sumido en el miedo, con hogueras entre las piedras, con siluetas semidesnudas en cuclillas, creo que estará bien encaminado, y lo mismo si oye un río por donde bajan barcas pintadas de amarillo y negro, si oye un sabor de pan, un tacto de dedos, una sombra de caballo. Después compre solfeos y un frac, y por favor no cante por la nariz y deje en paz a Schumann (Cortázar, 1962, p. 9).

[...]

INSTRUCCIONES PARA SUBIR UNA ESCALERA

Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se sitúa un tanto más arriba y adelante que el anterior, principio que da sentido a la escalera, ya que cualquier otra combinación producirá formas quizá más bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso. Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños

[16] CORTÁZAR, J.. *Histórias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1962.

inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie, se le hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie. (Los primeros peldaños son siempre los más difíciles, hasta adquirir la coordinación necesaria. La coincidencia de nombre entre el pie y el pie hace difícil la explicación. Cuídese especialmente de no levantar al mismo tiempo el pie y el pie). Llegado en esta forma al segundo peldaño, basta repetir alternadamente los movimientos hasta encontrarse con el final de la escalera. Se sale de ella fácilmente, con un ligero golpe de talón que la fija en su sitio, del que no se moverá hasta el momento del descenso (Cortázar, 1962, p. 16).

[…]

PREÁMBULO A LAS INSTRUCCIONES PARA DAR CUERDA AL RELOJ

Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente el reloj, que los cumplas muy felices y esperamos que te dure porque es de buena marca, suizo con áncora de rubíes; no te regalan solamente ese menudo picapedrero que te atarás a la muñeca y pasearás contigo. Te regalan —no lo saben, lo terrible es que no lo saben—, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joy erías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te

regalan la tendencia a comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj.

Allá en el fondo está la muerte, pero no tenga miedo. Sujete el reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente. Ahora se abre otro plazo, los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo y de él brotan el aire, las brisas de la tierra, la sombra de una mujer, el perfume del pan. ¿Qué más quiere, qué más quiere? Átelo pronto a su muñeca, déjelo latir en libertad, imítelo anhelante. El miedo herrumbra las áncoras, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroy endo las venas del reloj, gangrenando la fría sangre de sus pequeños rubíes. Y allá en el fondo está la muerte si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa (Cortázar, 1962, p. 17).

[...]

PROGRESO Y RETROCESO

Inventaron un cristal que dejaba pasar las moscas. La mosca venía, empujaba un poco con la cabeza y, pop, y a estaba del otro lado. Alegría enormísima de la mosca. Todo lo arruinó un sabio húngaro al descubrir que la mosca podía entrar pero no salir, o viceversa, a causa de no se sabe qué macana en la flexibilidad de las fibras de este cristal, que era muy fibroso. En seguida inventaron el cazamoscas con un terrón de azúcar dentro, y muchas moscas morían desesperadas. Así acabó toda posible confraternidad con estos animales dignos de mejor suerte (Cortázar, 1962, p. 51).

ANEXO B – *ACEITO TUDO*, DE DI MELO[17]

Ai eu pensei que ia indo caminhando, mas não fui
Para um sonho diferente que se realiza e reproduz
E pensando fui seguindo num caminho estreito cheio de toco
Esqueci de lembrar de pensar que todo penso é torto
Esqueci de lembrar de pensar que todo penso é torto
Já estou ficando embaraçado vendo o lado todo errado
Vou acabar ficando louco ou por outra, ficando louco
Ou então vou aceitar tudo do jeito que está
Ou então vou aceitar tudo do jeito que está

Só não morro sem dinheiro não quero ficar para trás
No dia que eu penetrar do outro lado da vida eu não volto mais
Aqui no Rio de Janeiro levo a vida a 1 cruzeiro
Sou amigo nessa hora da sola do meu sapato
Eu estou pregado neste mundo como se fosse um carrapato
Só a morte num buraco não tem destrato nem substrato

Ganho um solo ganho um colo só não quero ganhar cruz da escravidão
Do outro lado de tudo a matemática do absurdo
Não me troco por ninguém, tenho honestidade, não sou cabeçudo
Tenho a meia tenho a ceia e de melhor a alegria
Cresci sem nada e sem conhecer com muito trabalho aprendi a ler
Não conheci o meu avô, nem o que foi nem onde andou
Só sei que a vida ou o mundo foi quem me desafiou
Só sei que a vida ou o mundo foi quem me desafiou.

[17] VITHAL. **Aceito tudo**. Di Melo. In: Di Melo. Rio de Janeiro: EMI Records Brasil Ltda, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhpyWFzjeDg>. Acesso em: 28 out. 2025.

ANEXO C – TRECHOS DE *MANIFESTO CONTRASSEXUAL*, DE PAULO B. PRECIADO

PRÁTICAS DE INVERSÃO CONTRASSEXUAL

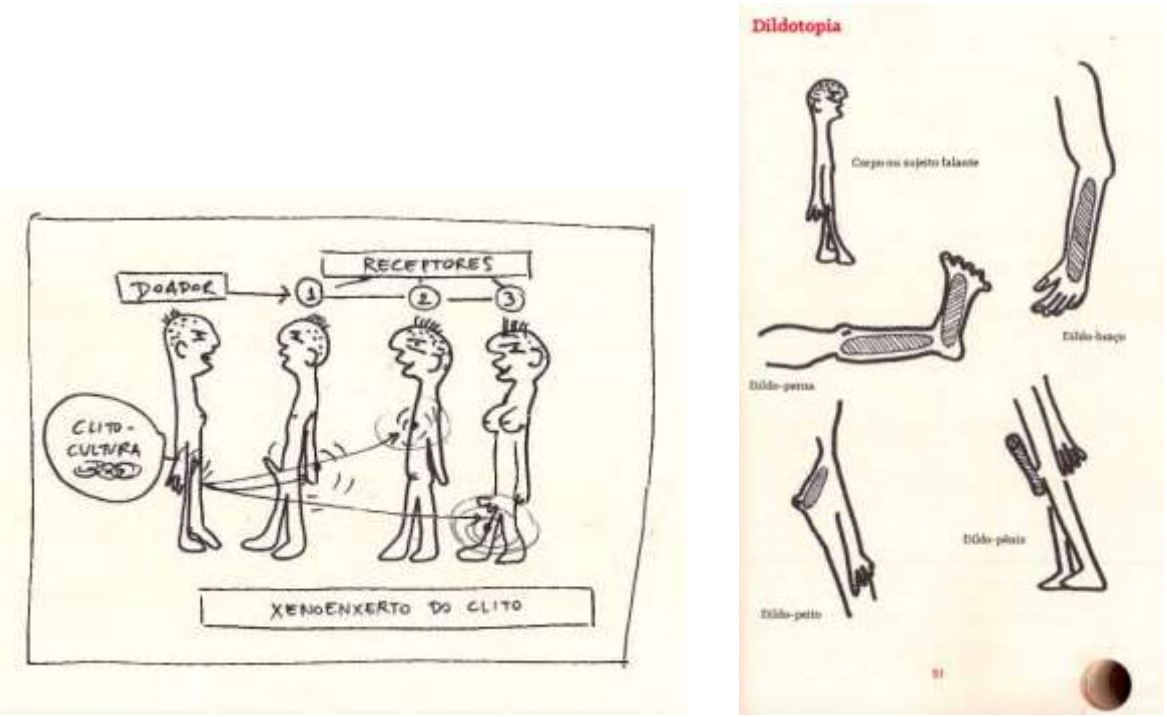
Dildotêctonica

Dildo = sexo de plástico Tékton = construtor, carpinteiro

A Dildotectônica é a contraciência que estuda o surgimento, a formação e a utilização do dildo. Ela localiza as deformações que o dildo inflige ao sistema sexo/gênero. Fazer da dildotectônica um ramo prioritário da contrassexualidade supõe considerar o corpo como superfície, terreno de deslocamento e de localização do dildo. Devido às definições médicas e psicológicas que naturalizam o corpo e o sexo (segundo as quais o dildo seria um simples "fetiche"), esta empresa resulta, com frequência, difícil. Do ponto de vista heterocentrado, o termo dildotectônica pode designar qualquer descrição das deformações e das anormalidades detectáveis, à primeira vista, em um único corpo ou em vários corpos que transam com, ou se utilizam de, dildos. A Dildotectônica se propõe identificar as tecnologias de resistência (que, por extensão, chamaremos de "dildos") e os momentos de ruptura da cadeia de produção corpo-prazer- -benefício-corpo nas culturas sexuais hétero e queer.

É possível também generalizar a noção de "dildo" para reinterpretar a história da filosofia e da produção artística. Por exemplo, a escritura, tal como foi descrita por Jacques Derrida, não seria senão o dildo da metafísica da presença. Da mesma maneira, seguindo Walter Benjamin, poderíamos afirmar que um museu de réplicas de obras de arte teria um estatuto dildológico em relação à produção da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Em último caso, toda filosofia pode retroagir a uma dildologia mais ou menos complexa.

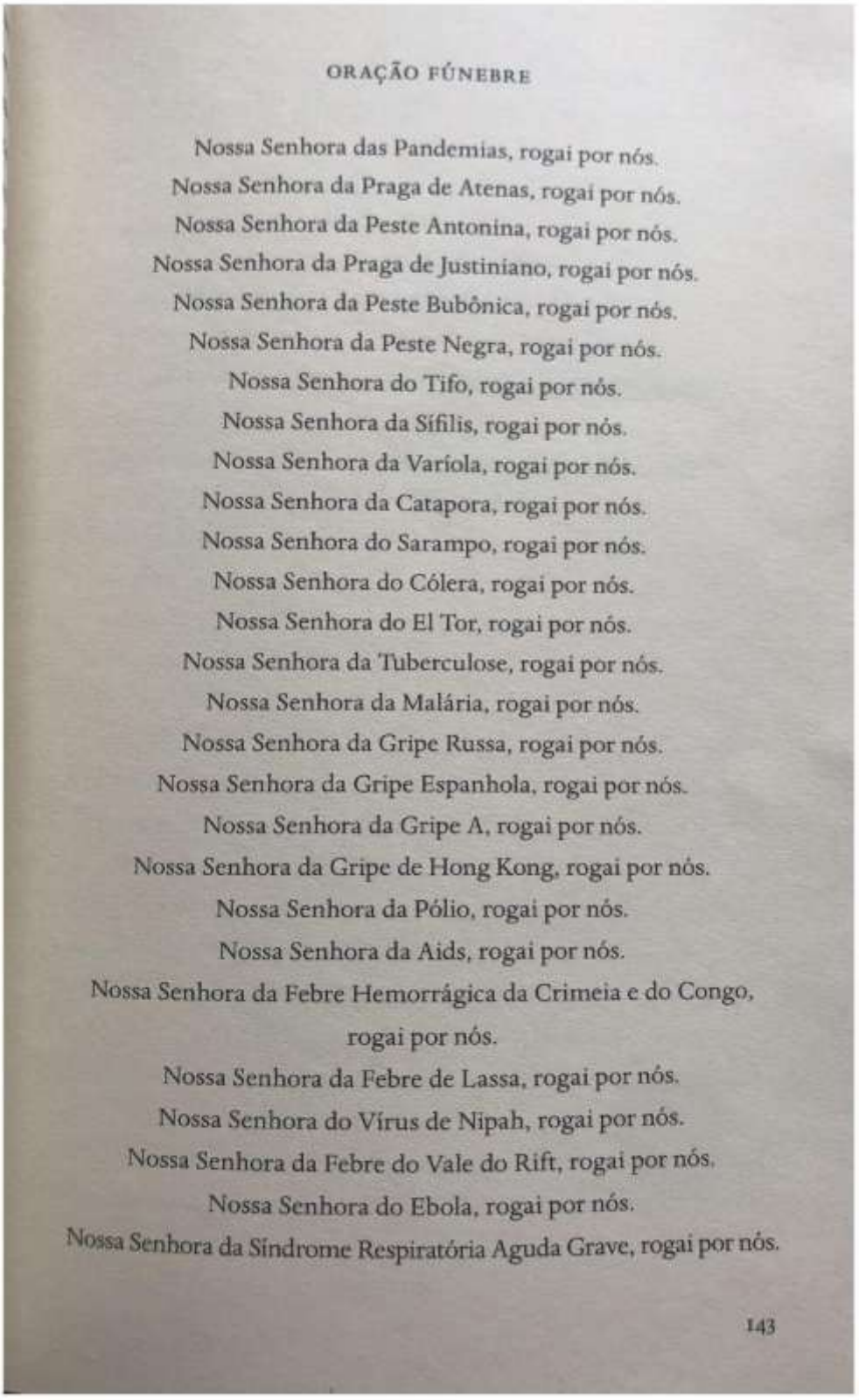
Figura 2 — Dildologia de Preciado



Fonte: PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. 2014. p. 50-51[18].
Legenda: Esquemas e desenhos para explicar o funcionamento da economia sexual hipotetizada por Preciado.

[18] Disponível em: <https://transreads.org/wp-content/uploads/2021/07/2021-07-2861015e8a7322fManifestoContrassexual-PrticassubversivasdeidentidadesexualbyPaulPreciadoBeatrizPreciadoz-lib.org.pdf>. Acesso em: 17 out. 2025.

ANEXO D – TRECHO DE *DYSPHORIA MUNDI*, DE PAULO B. PRECIADO



ORAÇÃO FÚNEBRE

Nossa Senhora das Pandemias, rogai por nós.
Nossa Senhora da Praga de Atenas, rogai por nós.
Nossa Senhora da Peste Antonina, rogai por nós.
Nossa Senhora da Praga de Justiniano, rogai por nós.
Nossa Senhora da Peste Bubônica, rogai por nós.
Nossa Senhora da Peste Negra, rogai por nós.
Nossa Senhora do Tifo, rogai por nós.
Nossa Senhora da Sífilis, rogai por nós.
Nossa Senhora da Varíola, rogai por nós.
Nossa Senhora da Catapora, rogai por nós.
Nossa Senhora do Sarampo, rogai por nós.
Nossa Senhora do Cólera, rogai por nós.
Nossa Senhora do El Tor, rogai por nós.
Nossa Senhora da Tuberculose, rogai por nós.
Nossa Senhora da Malária, rogai por nós.
Nossa Senhora da Gripe Russa, rogai por nós.
Nossa Senhora da Gripe Espanhola, rogai por nós.
Nossa Senhora da Gripe A, rogai por nós.
Nossa Senhora da Gripe de Hong Kong, rogai por nós.
Nossa Senhora da Pólio, rogai por nós.
Nossa Senhora da Aids, rogai por nós.
Nossa Senhora da Febre Hemorrágica da Crimeia e do Congo, rogai por nós.
Nossa Senhora da Febre de Lassa, rogai por nós.
Nossa Senhora do Vírus de Nipah, rogai por nós.
Nossa Senhora da Febre do Vale do Rift, rogai por nós.
Nossa Senhora do Ebola, rogai por nós.
Nossa Senhora da Síndrome Respiratória Aguda Grave, rogai por nós.

143

Fonte: Preciado, *Oração Fúnebre.* In: *Dysphoria Mundi*, 2023. p. 143.