

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

CASSIANO WEIGERT FRAGA

**LETI – AUTOBIOGRAFIA EM CRIAÇÃO:
do documento à experiência**

São Paulo

2025

CASSIANO WEIGERT FRAGA

**LETI – AUTOBIOGRAFIA EM CRIAÇÃO:
do documento à experiência**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes,
do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Suely Master

Coorientador: Prof. Dr. Manuel Fabricio Alves de Andrade

São Paulo

2025

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

F811l Fraga, Cassiano Weigert, 1983-
LETI - autobiografia em criação : do documento à experiência /
Cassiano Weigert Fraga. – São Paulo, 2025.
272 f. : il.

Nome artístico do autor: Cassiano Fraga.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suely Master.
Coorientador: Prof. Dr. Manuel Fabrício Alves de Andrade.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Artes, São Paulo.

1. Teatro. 2. Criação (Literária, artística, etc.). 3. Autobiografia. 4. Sexo na arte. I. Master, Suely. II. Andrade, Manuel Fabricio Alves de. III. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. IV. Título.

CDD 792.01

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

CASSIANO WEIGERT FRAGA

**LETI – AUTOBIOGRAFIA EM CRIAÇÃO:
do documento à experiência**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

Tese aprovada em: 26/09/2025

Profa. Dra. Suely Master
UNESP – Orientadora

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins
UNESP

Prof. Dr. Daniel dos Santos Colin
UFPel

À John de Lima Fraga e Carmen Rejane Weigert Fraga,
queridos pai e mãe, por todo o amor e carinho, sempre.

À Clarissa Madalozzo, querida amiga,
por ter me introduzido no universo das artes.

Às minhas companheiras e companheiros da Gana Coletiva,
por terem vivido essa jornada criativa comigo.

À todas as pessoas LGBTQIAPN+, mulheres, pessoas pretas
e demais existências em dissidência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à todas as pessoas que, direta ou indiretamente, atravessaram esta pesquisa e contribuíram de alguma forma para o seu desenvolvimento.

Não tenho palavras para agradecer as minhas parcerias criativas da Gana Coletiva: Patrícia Soso, Andrew Tassinari Roxa, Thatiana Moraes, Leandro Azevedo e Renato Navarro, sem vocês nada disso teria sido possível.

Agradeço também a Graciane Pires, Fefê Marques, Janaina Leite e João de Ricardo pelas generosas contribuições que fizeram durante o processo criativo do espetáculo.

Expresso minha eterna gratidão à Ana Rosa Bordin Rabello e Carla Mauch (Mais Diferenças), Marcus Moreno e Felipe Scalzaretto (Oficina Cultural Oswald de Andrade), Vanessa Macedo e toda a equipe do Projeto Terça Aberta (Fragmento Cia de Dança e Kasulo Espaço de Arte), Jorge Eliwellton e Silvia Jatobá (Funarte SP) e, Tati Kanter e equipe técnica do Instituto de Artes da UNESP, por gentilmente me acolherem em momentos distintos do processo de criação.

Agradeço também meus amigos e familiares que, cada um a seu jeito, torceram comigo até o final dessa jornada.

Por fim, agradeço à querida Profa. Dra. Suely Master, por novamente acolher as minhas inquietações artísticas e acadêmicas, e ao Prof. Dr. Manuel Fabrício de Almeida, ambos realizando preciosas e acolhedoras orientações durante todo esse processo.

*O LETI foi a forma que eu encontrei
de fazer as pazes comigo mesmo.*

RESUMO

A presente pesquisa se materializou a partir de uma jornada criativa que culminou nesta tese-experiência. Partindo de um mergulho no universo da autobiografia, realizei o processo de criação e montagem do espetáculo solo LETI. Ao investigar a decolonialidade em uma perspectiva autobiográfica, emergiram minhas feridas coloniais que, por sua vez, foram os materiais biográficos base para a elaboração da obra. Assim, o espetáculo centrou-se nas temáticas da homofobia estrutural e da identidade sexual dissidente. Nesta tese-criação, exponho as entranhas do processo, os procedimentos de criação adotados e os atravessamentos conceituais que ocorreram. Proponho uma reflexão sobre o uso de documentos como dispositivo para uma criação performática autoral e sobre uma estética/poética que surja a partir da relação do artista com os seus próprios materiais. Assim, desejo que este texto-percurso sirva de inspiração para que outros artistas possam também se empoderar de suas próprias narrativas.

Palavras-chave: autobiografia; decolonialidade; processo de criação; documento; teatro e gênero; performance e sexualidade; LETI.

ABSTRACT

This research emerged from a creative journey that culminated in this thesis-experience. Starting from an immersion in the world of autobiography, I created and staged the solo show "LETI." By investigating decoloniality from an autobiographical perspective, my colonial wounds emerged, which, in turn, served as the biographical basis for the work's development. Thus, the show focused on the themes of structural homophobia and dissident sexual identity. In this thesis-creation, I expose the intricacies of the process, the creative procedures adopted, and the conceptual intersections that occurred. I propose a reflection on the use of documents as a device for authorial performance and on an aesthetic/poetics that emerges from the artist's relationship with their own materials. Therefore, I hope that this text-journey serves as inspiration so that other artists can also empower themselves with their own narratives.

Keywords: autobiography; decoloniality; creative process; document; theatre and gender; performance and sexuality; LETI.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – “LOVERDOSE – O Amor é uma Droga!”	14
Figura 02 – “Triquetra”	20
Figura 03 – Registro fotográfico do autor	23
Figura 04 – Cena do espetáculo LETI, “A Cripta”	29
Figura 05 – Cena do espetáculo LETI, “A Memória”	32
Figura 06 – Cena do espetáculo LETI, “A Coisa”	36
Figura 07 – Cena do espetáculo LETI, “A Profanação”	38
Figura 08 – Cena do espetáculo LETI, To’evah	39
Figura 09 – Cena do espetáculo LETI, “O Aplicativo”	42
Figura 10 – Cena do espetáculo LETI, “A Vertigem”	46
Figura 11 – Cena “Prólogo”	52
Figura 12 – Ensaio cena “A Cripta”, criando Leti-marionete	56
Figura 13 – Cena “A Cripta”, Leti-marionete	57
Figura 14 – Ensaio cena “A Cripta”, o corpo machão em Leti-marionete	57
Figura 15 – Cena “A Cripta”, abrindo a cripta	58
Figura 16 – Documentos: Fita VHS e disco LP do filme “Super Xuxa contra o Baixo Astral”	59
Figura 17 – Documentos: Colecionáveis	60
Figura 18 – Documentos: Placa comemorativa e medalhas	60
Figura 19 – Cena “A Memória”, os documentos-afeto	62
Figura 20 – Cena “A Memória”, o jogo de bafo	63
Figura 21 – Cena “A Memória”, o aviãozinho	63
Figura 22 – Cena “A Memória”, o banheiro	64
Figura 23 – Telas “Os Elementos”	66
Figura 24 – Ensaio cena “O Sonho”, partitura “vertigem”, o mascarado	67
Figura 25 – Cena “O Sonho”, o despertar asfíxiado	68
Figura 26 – Cena “O Sonho”, o chamado de To’evah	69
Figura 27 – Cena “O Sonho”, o olhar de To’evah	69
Figura 28 – Cena “O Sonho”, a agonia	70
Figura 29 – Ensaio cena “A Coisa”, laboratório corpo bicho	73

Figura 30 – Cena “A Coisa”, primeiro fragmento: a angústia	74
Figura 31 – Cena “A Coisa”, segundo fragmento: o abuso	74
Figura 32 – Cena “A Coisa”, terceiro fragmento: o vulcão	75
Figura 33 – Cena “A Coisa”, a culpa	76
Figura 34 – Referências visuais para ritual	79
Figura 35 – Cena “A Profanação”, o ritual	81
Figura 36 – A máscara de To’evah, rascunhos	82
Figura 37 – A máscara de To’evah, referência	82
Figura 38 – Ensaio com João de Ricardo	84
Figura 39 – Cena “A Profanação”, o ritual	84
Figura 40 – Cena “A Profanação”, o ritual	85
Figura 41 – Tela de navegação do aplicativo <i>Grindr</i>	86
Figura 42 – Cena “O Aplicativo”, o cardápio	88
Figura 43 – Cena “O Aplicativo”, o machão	89
Figura 44 – Referência para cena “O Aplicativo”, a seleção do lutador	90
Figura 45 – Ensaio com Roxa, pesquisando corpos	91
Figura 46 – Cena “O Aplicativo”, seleção	92
Figura 47 – Ensaio com Leandro, sincronizando corpos	92
Figura 48 – <i>Feed</i> final	93
Figura 49 – Cena “A Voz”	94
Figura 50 – Ensaio Geral, cena “A Voz”	95
Figura 51 – Cena “A Voz”, a higiene	96
Figura 52 – Cena “A Voz”, a chuca	96
Figura 53 – Cena “A Vertigem”, o colapso do corpo	98
Figura 54 – Cena “A Vertigem”, o colapso do corpo e da mente	98
Figura 55 – Cena “A Vertigem”, o colapso total	99
Figura 56 – Ensaio com Roxa, isolando movimentos	100
Figura 57 – Ensaio com Roxa, criando repertório de movimento	100
Figura 58 – Ensaio com Roxa, o choque das identidades	101
Figura 59 – Rascunhos para Epílogo	102
Figura 60 – Cena “Epílogo”	103
Figura 61 – Cena “Epílogo”, final	104
Figura 62 – Mapa de Criação: Memória	114

Figura 63 – Mapa de Criação: Desejo	115
Figura 64 – Abertura de processo “Capítulo 1: O Quarto”, arte de divulgação	132
Figura 65 – Abertura de processo “Capítulo 1: O Quarto”	133
Figura 66 – Bate-papo após abertura de processo “Capítulo 1: O Quarto”	134
Figura 67 – Abertura de processo “LETI - Capítulo 2: A Fome”, arte de divulgação	134
Figura 68 – Abertura de processo “LETI - Capítulo 2: A Fome”	135
Figura 69 – Abertura de processo “LETI - Capítulo 2: A Fome”, bate-papo	136
Figura 70 – “Vozes Dissidentes – Mesa 1: Decolonizando Biografias”, arte de divulgação	138
Figura 71 – “Vozes Dissidentes – Mesa 2: Práticas e Procedimentos de Criação”, arte de divulgação	141
Figura 72 – “Vozes Dissidentes – Mesa 3: Os Caminhos do Invisível de Carolina Bianchi Y Cara de Cavalo”, arte de divulgação	142
Figura 73 – Gana Coletiva, logo	143
Figura 74 – Espetáculo “ROXA”	145
Figura 75 – Espetáculo “ROXA”, cena “O Pai”	146
Figura 76 – Espetáculo “ROXA”, cena “A Cripta”	146
Figura 77 – Espetáculo “ROXA”, cena “O Corpo”	147
Figura 78 – Ensaio em 04/03/22	213
Figura 79 – Ensaio em 09/03/22	215
Figura 80 – Ensaio em 09/03/22b	215
Figura 81 – Ensaio em 11/03/22	217
Figura 82 – Ensaio em 11/03/22b	218
Figura 83 – Ensaio em 23/03/22	219

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO OU O QUE VEIO ANTES	13
1.1 LOVERDOSE – O Amor uma Droga!	16
1.2 EROS	17
1.3 TRIQUETRA	19
1.4 A crise do biográfico	21
1.5 LETI	22
1.6 Decolonizando minha biografia	24
1.7 A pesquisa	25
2 LETI	27
3 A JORNADA DE LETI: O PROCESSO	49
3.1 LETI: A CRIAÇÃO DAS EXPERIÊNCIAS	49
3.1.1 Prólogo	50
3.1.2 Capítulo 1: O Quarto	53
3.1.3 Cena 1 - A Cripta	54
3.1.4 Cena 2 - A Memória	61
3.1.5 Cena 3 - O Sonho	66
3.1.6 Capítulo 2: A Fome	71
3.1.7 Cena 4 - A Coisa	72
3.1.8 Cena 5 - A Profanação	77
3.1.9 Capítulo 3 - O Colapso	85
3.1.10 Cena 6 - O Aplicativo	86
3.1.11 Cena 7 - A Voz	93
3.1.12 Cena 8 - A Vertigem	97
3.1.13 Epílogo	102
3.2 OS PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO	104
3.2.1 Os Documentos	105
3.2.2 A Improvisação Oral	108
3.2.3 As Conversas Reflexivas	109

3.2.4 A Dança Pessoal	112
3.2.5 Os Mapas de Criação	114
4 AS REFLEXÕES DE LETI: ENSAIOS SOBRE ATRAVESSAMENTOS DO PROCESSO”	117
4.1 A DECOLONIALIDADE	117
4.2 DECOLONIZANDO BIOGRAFIAS	122
4.3 A ESTÉTICA E A POÉTICA DO DOCUMENTO	124
4.4 DO REAL AO FANTÁSTICO	125
4.5 OS LIMITES	127
4.6 AS CRISES	130
4.7 OS ENSAIOS ABERTOS	132
4.8 O PROJETO "VOZES DISSIDENTES"	137
4.9 A GANA COLETIVA	143
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O QUE VEM DEPOIS	149
REFERÊNCIAS	151
APÊNDICE - O ARQUIVO DE LETI: FRAGMENTOS DO PROCESSO	155
APÊNDICE A – O CADERNO DE CRIAÇÃO	155
APÊNDICE B – OS REGISTROS DE ENSAIOS	190
APÊNDICE C – AS CONVERSAS COM A GANA COLETIVA	223
APÊNDICE D – A AGENDA DE ENSAIOS	265

1 INTRODUÇÃO OU O QUE VEIO ANTES

Quando tudo isso começa? Qual o ponto de partida? Há como saber o ponto onde começou o processo de montagem do espetáculo LETI e, por sua vez, desta pesquisa de doutoramento? A verdade nua e crua é que não há uma única resposta.

No prólogo do espetáculo faço uma breve retrospectiva, com a pretensão de dividir com o público a trajetória que me levou até a montagem *final* da peça. Nessa cena, compartilho a ideia de que tudo começou em 2006, ano em que tive minhas primeiras vivências em teatro, e momento este em que uma de minhas professoras formadoras, a diretora, dramaturga e atriz Patsy Cecato¹, me questionou sobre “o que eu gostaria de dizer” enquanto artista. Pergunta que ficou vários anos guardada, sem nem sombra de resposta.

Entretanto, quando penso nesta pesquisa de doutoramento, e quando de fato começou, percebo que sua origem se borra com a origem do próprio espetáculo. E que, em ambos os casos, antecede os cronogramas oficiais. Assim, decidi por tentar realizar uma espécie de mapeamento cronológico, no qual as informações deverão se entrelaçar.

Bom, de maneira a manter a lógica do próprio espetáculo, vou assumir que essa jornada performativa começou de fato em 2006, ano em que fui instigado a pensar sobre minhas próprias narrativas, mesmo ainda não tendo a maturidade necessária para identificá-las. Naquele momento, eu era um jovem de 23 anos, recém-formado em Administração de Empresas, que trabalhava em uma instituição financeira. Morava com meus pais e tinha uma namorada. Sim, estava no auge de uma imensa crise identitária que anos mais tarde viria a eclodir.

Nessa primeira vivência de teatro, fui apresentado a um mundo novo. Um mundo de pessoas diversas, com histórias e vivências múltiplas, e que, de alguma forma, me contemplava intimamente. Como sempre fui uma pessoa em permanente estado de hipervigilância comportamental por conta de minhas crises identitárias relacionadas à minha sexualidade, encontrei nas artes cênicas uma espécie de sossego, de acolhimento, um lugar onde poderia, de fato, descansar da violência constante de buscar ser esse *outro*. Um lugar que me recebia com todas as minhas características, sem pré-julgamentos.

¹ Patsy Cecato é artista multimídia atuando nas artes cênicas, visuais e literárias. É professora de Teatro, de Escrita Criativa e treinadora em Expressão Pessoal em Porto Alegre (RS). É atriz, dramaturga e diretora de teatro. Seus trabalhos mais representativos na direção e na dramaturgia são “Se Meu Ponto G Falasse”, “Manual Prático da Mulher Moderna”, “Hotel Rosa-Flor” e “Mulheres Pessegueiro”. É graduada em Produção Audiovisual pela ULBRA/RS e Mestre em Escrita Criativa pela PUCRS.

Alguns meses depois dessa experiência, uma guinada identitária ocorreu. Abandonei meu trabalho corporativo, rompi com minha ex-namorada, me aceitei como um jovem homossexual, e saí da casa de meus pais em direção à minha independência. Não tinha mais tempo a perder. Queria viver todos os meus desejos e impulsos. Queria me (re)encontrar.

Em 2009, comecei a trabalhar como ator, ainda em minha cidade natal, Porto Alegre (RS). Foi nesse lugar onde pude conhecer e trabalhar com pessoas, grupos e coletivos artísticos incríveis, que contribuíram estruturalmente para minha formação enquanto artista. Neste período, tive diversas experiências cênicas com teatro infantil, teatro adulto, ações performativas e trabalhos audiovisuais. E sempre gostei muito de cantar, desde muito pequeno.

Figura 01 – “LOVERDOSE – O Amor é uma Droga!”



Fonte: Paulo Castro, 2013. Foto não publicada.

Em 2011, me radiquei em São Paulo para estudar canto, ocasião em que conheci diversos profissionais da área e tive a oportunidade de vivenciar diferentes métodos e abordagens para o ensino do canto. Desses estudos, em 2013 tive minha primeira experiência artística como músico, montando e apresentando o show “LOVERDOSE – O amor é uma droga!”, que teve a direção musical do Rodrigo Panassolo², a direção cênica, dramaturgia e iluminação do Felipe Vieira de Galisteo³, comigo nos vocais e, na banda estavam Djâmen

² Rodrigo Panassolo é músico, compositor e produtor musical gaúcho radicado em São Paulo. Também atua na área da tecnologia voltada para projetos multidisciplinares.

³ Felipe Vieira de Galisteo é artista teatral, poeta e arte-educador. Membro do Grupo Contadores de Mentira, é também gestor do Teatro Contadores de Mentira.

Farias⁴ no baixo, Giovanni Barbieri⁵ no teclado, Kabé Pinheiro⁶ na bateria e o Rodrigo Panassolo no violão e na guitarra. Além desses, tivemos também Paulo Castro nos vídeos e Carol Tavares na assessoria de imprensa. Neste trabalho, também realizei a coordenação de produção.

Esse show foi montado a partir de uma experiência. Nesse ano, me apaixonei perdidamente por um rapaz, que tempos depois viria a se tornar meu namorado. Porém, o início dessa relação foi um tanto tumultuado. A paixão foi demasiadamente intensa, o que me colocou em uma situação de extrema fragilidade. Por motivos diversos, tivemos muita dificuldade em nos assumir publicamente enquanto um casal de namorados. Nesse momento, me vi questionando a própria paixão e esse estado “apaixonado”. Assim, o show surgiu como uma resposta para um dos baixos momentos dessa relação, abordando analogamente a paixão como uma substância química viciante – uma droga. Essa foi minha primeira experiência (mesmo sem ter consciência) com uma pesquisa autobiográfica. Foi nesse momento que pude transformar, pela primeira vez, questões do meu universo particular em uma experiência artística.

Entretanto, esse show, quando originalmente pensado, não era para ter sido um show de música, mas sim, um espetáculo de teatro musical, um monólogo musical. Na ocasião, eu era muito próximo do universo do teatro musical. Assim, tinha me proposto o desafio de pesquisar como seria montar uma peça de teatro musical interpretada por apenas uma pessoa, visto que, tradicionalmente, esse gênero teatral é conhecido por seus grandes elencos. Infelizmente, não tive tempo hábil para realizar essa pesquisa a contento, adaptando-a para um show musical, que realizou duas apresentações no final de 2013 no Espaço Parlapatões, em São Paulo.

Alguns anos se seguiram, e em 2016 entrei para o Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp, no Mestrado em Artes. Na ocasião, realizei uma pesquisa que investigou os impactos da técnica vocal que chamei de “voz mista” (oriunda de minhas pesquisas sobre o *Speech-Level Singing* e o *Institute for Vocal Advancement*) no aperfeiçoamento técnico de artistas da cena. Foi uma pesquisa muito rica, que contou com diversos artistas experienciando esse método, e que resultou na dissertação “Um Estudo sobre o Desenvolvimento Vocal de Atores e Atrizes: A Voz Mista” (FRAGA, 2018). Neste período,

⁴ Djâmen Farias é um artista afro-brasileiro, músico instrumentista, ganhador do Grammy Latino (2018).

⁵ Giovanni Barbieri é pianista e tecladista, produtor musical e compositor de trilhas sonoras.

⁶ Kabé Pinheiro é músico multi-instrumentista, diretor musical e audiovisual e, por duas vezes, ganhador do Grammy Latino.

conheci o grupo Santa Viscera Teatro, com o qual colaboro atualmente. Também me coloquei no mercado de aulas de canto, prática que mantenho até hoje.

Passado o período do mestrado, ainda em 2018, passei pelo trauma do término do meu relacionamento. Um período demasiadamente caótico, porque o término da relação afetava não somente minha vida pessoal, como a profissional também, afinal, meu ex-companheiro era também meu colega de trabalho. Assim, a única coisa que, instintivamente, acabei por fazer foi tentar transformar aquela massa disforme de sentimentos intensos que estava me sufocando em alguma arte, na minha arte. Logo, me senti impelido em me conectar novamente com o autobiográfico criativo: retomar a pesquisa do “*LOVERDOSE*”. Então, comecei uma jornada criativa onde a única pista que tinha era o fato de que precisaria remexer minhas vísceras, tocar em minhas feridas, e nesse processo, ficar atento aos sinais que viriam a aparecer.

1.1 *LOVERDOSE* – O Amor é uma Droga!

Nesse ponto, a pergunta que estava estabelecida era: como começar? Remexi os materiais do *LOVERDOSE*, e a única coisa que tinha à disposição era a lista de músicas e os três poemas que recitava durante o show. Entretanto, ao estudar esse repertório, havia um incômodo muito forte sobre não me sentir totalmente representado pelas mensagens daquelas músicas. Claro que no contexto do show, tudo fazia sentido, afinal, a música, a harmonia, a melodia, os instrumentos, também comunicam muito, e nesse caso, se complementavam. Porém, pensando na perspectiva do teatro, sentia que havia rupturas. E elas eram nas letras das canções, ou seja, a dramaturgia que estava dentro das músicas. Eventualmente, concordava com Adele quando dizia que “nunca mais irei encontrar alguém como você”⁷, ou com Amy Winehouse dizendo “morri centenas de vezes”⁸, afinal, havia uma identificação imediata a partir da dor que eu sentia. Porém, quando Amy seguia cantando essa mesma canção, dizendo “você voltou para ela”⁹, minha identificação com a mensagem da música se fragmentava e perdia sentido, enfraquecia. Pois afinal, o desfecho da minha história não havia sido esse. Aqui, uma luz havia se acendido. Acredito que esse foi o primeiro acerto da minha intuição. Precisaria encontrar “outras palavras” para dar conta do meu discurso, do meu sentimento. Talvez isso já

⁷ “*Never mind I’ll find someone like you...*” (trecho da canção “Someone Like You”, do álbum “21”, da cantora inglesa Adele).

⁸ “*I died a hundred times,...*” (trecho da canção “Back to Black”, do álbum homônimo, da cantora inglesa Amy Winehouse).

⁹ “*...you go back to her...*” (sequência do trecho anterior).

apontasse para uma necessidade de afirmação identitária que ainda não tinha consciência de precisar exercitar e me apropriar. Mas a questão que ficava era: que palavras seriam essas? O que de fato eu gostaria, e precisava, dizer?

Como nesse processo não havia um mapa para guiar a minha viagem, precisei recorrer a única bússola que tinha a disposição: minhas memórias, meus sentimentos e minhas intuições: os meus documentos. Foi nesse ponto que percebi que precisaria mergulhar internamente para tentar buscar a mais profunda verdade do meu coração, e com muito esforço, trazê-la a superfície.

Então, em 2019 comecei uma busca por materiais. Tentava identificar o que sentia, e a partir desse olhar, encontrar os materiais que se conectavam intensamente com essa verdade. Tentava localizar as urgências contidas nessa minha história. Nesse momento, percebi uma forte necessidade de buscar novas referências, para além daquelas que já estava trabalhando. Assim, passei a beber de outras fontes que falassem sobre temas como o amor e a paixão. Além disso, busquei me conectar com uma grande parceira de trabalho que tinha na época, e que, de alguma forma, também tinha conexão com a temática que eu estava investigando. Assim, convidei a artista Graciane Pires¹⁰ para dirigir essa futura encenação.

1.2 EROS

Após algum tempo em processo com Graciane, percebi que a pesquisa começava a se distanciar da ideia principal, que era a pesquisa do *LOVERDOSE*, e se direcionar para um novo lugar, ainda incerto. Aos poucos, foi emergindo uma minha necessidade de mergulhar em uma reflexão mais profunda sobre o amor. Assim, rebatizei o novo trabalho chamando-o de “EROS”, em referência ao Deus grego do amor.

Durante alguns meses, mantivemos nosso contato criativo a longa distância. Nessa época, eu morava em São Paulo e Graciane morava em Porto Alegre. Então, conversávamos muito por telefone ou por chamadas de vídeo. Nossas conversas eram guiadas por debates sobre a temática do amor, em uma tentativa de compreender melhor esse sentimento, a partir das experiências individuais de cada um. Para além dos nossos desabafos pessoais, também

¹⁰ Graciane Pires é Doutora em Letras - Teatro Russo pela FFLCH/USP, Mestre pela UFRGS e Bacharel em Teatro pela UFSM. Trabalha há 15 anos como diretora, produtora, professora de teatro e atriz. Possui experiência com escrita de textos para enciclopédias, biografias, teses, dissertações, artigos acadêmicos e prefácio de livro sobre teatro. É especialista em textos de pesquisa e escrita criativa.

conversávamos sobre pensamentos e ideias que pudessem trazer outras perspectivas para o trabalho, como por exemplo, sobre a ideia contida no Banquete de Platão (2012), onde o amor romântico era um castigo divino derramado por Zeus na humanidade; ou sobre a explicação do neurocientista Pedro Calabrez¹¹ a respeito do funcionamento e da química envolvida no cérebro apaixonado. Assim, adicionávamos novas camadas para a pesquisa, com outros materiais que se relacionavam com nossas ideias.

Nesse processo, fui percebendo uma necessidade cada vez maior de falar sobre as minhas experiências. O que antes começou como conversas sobre o término da minha relação, acabou virando uma necessidade de buscar uma poética para o que foi esse episódio vivido. Se tornou urgente criar espaço dentro da minha arte para que eu pudesse falar sobre isso, dar vazão a isso. Assim, me percebi adentrando cada vez mais o universo da autobiografia, esse novo e fértil território, como uma espécie de procedimento dentro desse processo, também inédito na minha vida.

Entretanto, como nunca havia pesquisado sobre a temática das autobiografias no contexto das artes, me vi buscando novas referências. Nesse momento, conheci o trabalho da artista Janaina Fontes Leite, a partir de uma oficina intitulada “Dramaturgias Híbridas e Performativas”, ministrada pela artista em 2020. Desse contato, abriu-se uma porta (sem volta) para o universo da autobiografia, do documental e da autoficção. E, a partir dessa experiência, essa escavação, esse processo, adquiriu novas proporções.

A oficina da Janaina, de caráter prático, durou exatos quatro encontros, um por semana. Porém, após o segundo encontro, fomos acometidos por um *lockdown* global em função da pandemia da Covid-19, passando a segunda metade da oficina para o modo virtual. Durante nossos encontros, tive a constante sensação de que tudo que aquela artista compartilhava com o grupo, em algum lugar me contemplava. Tudo parecia fazer muito sentido dentro do que eu estava passando enquanto processo criativo. Foi desse encontro que algumas ideias foram absorvidas, como a noção de “documento” e de “pacto autobiográfico”. O que pode vir a ser um documento da minha história? Que possíveis usos posso dar aos meus documentos? O que é um pacto autobiográfico? Qual a importância desse pacto para o meu (futuro) trabalho?

Perguntas e mais perguntas foram aparecendo desses encontros. Perguntas que aguçavam cada vez mais o meu olhar sobre as potencialidades do autobiográfico para a criação artística. Até que me deparei com o livro “Autoescrituras Performativas – Do diário à cena”,

¹¹ Vídeo “O Cérebro Apaixonado” do neurocientista Pedro Calabrez, disponível no Youtube no link: <https://www.youtube.com/watch?v=q5pfKoSYquE>

resultado do mestrado de Janaina na USP, onde pude conhecer novas provocações que me aguçaram ainda mais.

“Como o real pode atravessar a cena teatral? Como trazer para o teatro a experiência documental? Quais os recursos possíveis para fazê-lo? Quais implicações estéticas dessa operação? Quais são as possibilidades de aprofundamento e sofisticação no uso do material documental e do ficcional? Como transitar nos limites entre esses materiais? *Como apagar esses limites?*” (Leite, 2017, p. XVII, grifos meus)

Outra questão que foi bastante recorrente na oficina, e que marcou bastante o meu processo como um todo, foi o questionamento que diversos artistas faziam para Janaina a respeito do “como” fazer as coisas. Havia uma curiosidade muito grande sobre os procedimentos que Janaina fazia uso para chegar nos resultados que encontrava em seus trabalhos. E a artista foi bastante clara em dizer que não há fórmula mágica para se trabalhar os materiais. E sim, a disponibilidade constante de tentar encontrar a melhor forma estética que dê conta desse material.

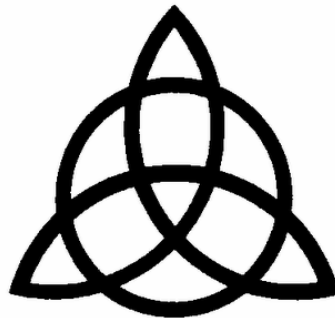
1.3 TRIQUETRA

Nesse momento da pesquisa, onde o autobiográfico e os materiais autorreferenciados ganharam protagonismo, me vi mergulhando cada vez mais fundo nos meus documentos. E aqui, quando falo em documento, necessariamente me refiro às minhas memórias, como minhas memórias de infância sobre o despertar da minha sexualidade. Eventualmente, me vi conectado com uma espécie de ancestralidade recente. O que antes era fundamental falar sobre o amor vivido nos últimos cinco anos, agora se tornou indispensável voltar ao início de tudo, à gênese da minha existência. Me provoquei a pensar: qual a minha lembrança mais antiga de sexualidade? Mais adiante voltarei nessa pergunta, pois foi um importante disparador para a criação de uma das cenas do espetáculo. Entretanto, nesse ponto, percebi que o argumento do processo estava evoluindo novamente. A perspectiva da sexualidade começou a ganhar força. Percebi que não poderia falar de amor sem falar de sexo, elemento fundamental de minha relação romântica e de minha personalidade. Então, durante minhas conversas com Graciane, sugeri que “Eros” fosse um fragmento do espetáculo, um capítulo dessa obra. Mas que junto dele, tivéssemos um outro, “Dionísio”, para dar conta dos materiais ligados à sexualidade. Com o passar do tempo, um terceiro capítulo começou também a ser demandado, visto que gostaríamos que a peça tivesse um momento filosófico, que abarcasse perguntas. Havia um desejo de que esse trabalho não fosse necessariamente uma fonte de respostas, mas sim, de

perguntas. Da mesma forma que ele surge por elas, gostaríamos que ao assistir essa peça, o público se incomodasse, que experienciasse o desconforto de alguma forma, criando uma necessidade dele se deslocar, de pensar, de refletir. Assim, surgiu o que seria o terceiro momento da peça, “Chronos”, para provocar reflexões sobre todo esse processo.

Evidentemente que não havia uma necessidade clara de uma separação da peça em capítulos (ou atos), até porque os materiais foram aparecendo gradualmente, e da mesma forma, foram sendo trabalhados. Mas esse processo ocorreu naturalmente, talvez como uma manifestação espontânea de organização dos materiais e documentos. Quando surgiram esses três capítulos, Dionísio, Eros e Chronos, surgiu também uma sensação de que essas três partes dariam conta desse processo. Independentemente do material que aparecesse, tínhamos onde alocá-lo. Assim, foi se estabelecendo a ideia de organizarmos a peça em três momentos, três capítulos, três atos, como as pontas de um triângulo, que se complementam. Logo, rebatizei a peça com o nome de “Triquetra”, em referência ao símbolo celta de mesmo nome.

Figura 02 – “Triquetra”



Fonte: Evgeniy Kuznetsov, [202-?]

A escolha desse símbolo como nome do espetáculo ocorreu por uma junção de elementos. Primeiro, por ele trazer o caráter de tríade que estávamos pensando para a estrutura da peça. Segundo, pelo significado desse símbolo. De acordo com a cultura popular, a triquetra é um símbolo de origem celta e significa a Grande Mãe, em que cada arco representa a Virgem, a Mãe e a Anciã, respectivamente. Os arcos são unidos por um círculo, que traz o sentido de perfeição. Além disso, o símbolo também era interpretado como a conexão dos níveis físico, mental e espiritual. Dessa forma, o espetáculo pareceu bastante conectado com esses significados. Assim, a Virgem seria o plano físico, representado pelo nosso Dionísio, onde estaríamos refletindo sobre as questões da carne, do sexo. A Mãe estaria para o plano mental, e seria o nosso Eros, questionando as estruturas românticas contemporâneas. E por fim, a Anciã,

no plano espiritual, seria nosso Chronos, destinado a dar ao público a dádiva da pergunta, plantando suas reflexões. Assim, seguimos rumo a preencher as lacunas dessa triquetra.

1.4 A crise do biográfico

No curso desse processo, havia um perigo à frente que não estávamos prevendo. Algo inerente ao processo de criação teatral, e que em algum momento iria abalar as estruturas dessa pesquisa. Tínhamos uma diretora mulher cisgênero heterossexual na função de dirigir um trabalho cuja dramaturgia estava refletindo sobre a identidade sexual e amorosa de um homem cisgênero homossexual, onde o próprio ator e performer era o documento vivo, fonte de material dessa pesquisa.

Sabemos que um dos principais papéis do diretor cênico é o de selecionar e organizar os materiais para o que será visto no espetáculo. Afinal, quando assistimos a uma peça, o que vemos, nada mais é do que a visão do diretor sobre os materiais criados em ensaio. É ele ou ela quem define tudo. Como começa, como termina, qual cena vem antes, qual vem depois, qual o clímax, a trilha, o figurino, o cenário, o que fica, o que sai, tudo!

Tudo ia muito bem na medida em que eu e Graciane, pesquisador e direção, mantínhamos as mesmas intenções de discurso. Entretanto, o que não estava nos planos originais, era a guinada autobiográfica que mudaria o rumo da pesquisa. Nesse ponto, houve um momento de ruptura bastante silencioso, em que começamos a discordar sobre determinados temas. Eu tinha necessidades de discurso que não contemplavam a direção e vice-versa. As negociações começaram a ficar difíceis.

Nesse momento, precisei parar. Parar para refletir e entender o que fazer. Não sabia o que fazer. De um lado, estava muito grato à direção por me acompanhar nesse processo, “comprar comigo essa loucura”, acreditar em mim, doando seu tempo e dedicação. Estava muito feliz de estar fazendo isso com ela, diretora com quem tive o privilégio de trabalhar anteriormente e amiga muito querida. Porém, por outro lado, estava envolvido até o pescoço em uma pesquisa autobiográfica, onde precisava exorcizar uma série de questões que me acompanharam a vida inteira, e que tratavam basicamente da minha identidade amorosa e sexual.

Com bastante dificuldade, percebi o que estava acontecendo. Evocando Ribeiro (2020), havia uma dificuldade quanto à ideia de “lugar de fala” nesse processo. Considerando que o diretor do espetáculo é o responsável pela mensagem que a peça carregará, e levando em conta

os rumos autobiográficos que a pesquisa estava tomando, seria muito difícil, neste contexto específico, que ambos nos sentíssemos plenamente contemplados pela estrutura do trabalho. É inerente à função do diretor selecionar materiais, realizar cortes, que obviamente afetam a história que está sendo contada. E quando isso começou a acontecer, senti como se minha biografia estivesse sendo editada, transformada, e partes fundamentais sendo omitidas, justamente quando essa pesquisa nasce de uma necessidade de me empoderar quanto à minha própria identidade.

Entretanto, havia um impasse muito grande a partir de uma perspectiva feminista, que também me é cara. Estaria eu sendo misógino ao considerar a ideia de assumir a direção deste trabalho, e por consequência, “silenciar” a voz feminina da direção? Acredito que, em alguma instância, sim. Se desconsiderarmos diversos elementos estruturantes desta pesquisa, como esse resgate histórico autobiográfico, poderíamos sim considerar como um ato machista. Afinal, seria um homem retirando uma mulher de seu papel de diretora para assumi-lo. Contudo, seria leviano demais não considerarmos nesta análise o principal elemento da pesquisa, que é o resgate identitário de um homem homossexual. Nesta pesquisa, especificamente, havia um interesse fundamental de olhar para os documentos como eles o são de fato, e criar experiências performativas sobre eles, e não “editá-los”. Logo, depois de longas conversas e diversas reflexões, entendemos que nessa jornada autobiográfica não haveria como terceirizar a seleção dos materiais, sendo esses, fragmentos da minha própria existência. Assim, deste ponto em diante, assumo a direção do trabalho.

1.5 LETI

A guinada que ocorreu com o processo de criação a partir do momento em que eu assumi a direção marcou definitivamente o trabalho. A partir desse ponto, começam a aparecer os contornos definitivos desse trabalho. Uma jornada identitária que estaria trazendo à tona uma ferida colonial muito profunda.

A essa altura, percebi que, instintivamente, estava muito mais atento às questões que trabalhava em Dionísio, como o despertar da sexualidade e a homofobia estrutural, do que em Eros, que buscava uma compreensão sobre a parcela romântica e dependente do amor. Apesar da importância de ambos, havia muito material em Dionísio. Material para vários trabalhos, inclusive.

Nesse momento, de completo mergulho em meus documentos e memórias, a peça sofre sua última grande transformação. Como a pesquisa autobiográfica estava se transformando em uma espécie de militância por conta dos temas levantados, certo dia surgiu o último e definitivo nome para a peça: “LETI”.

Figura 03 – Registro fotográfico do autor.



Fonte: Acervo da família Fraga, 1987.

Leti foi um apelido que recebi de meus irmãos quando tinha uns 5 ou 6 anos de idade, período em que começo a fazer terapia, e que abordo na dramaturgia da peça. A escolha desse nome para a peça está muito próxima da ideia de apropriação e ressignificação, assim como a comunidade LGBTI+ fez com o termo *queer*, no passado. Por algum motivo desconhecido, eu detestava esse apelido. E quanto mais incômodo eu sentia, mais ele se impregnava em mim. E, da mesma forma que sentia desconforto com esse nome, sentia também em relação à minha história, com todos os meus desejos e pulsões. Tinha uma espécie de vergonha em ser quem era, em sentir o que sentia. Então, ao me deparar com todo esse ódio e constrangimento do passado, percebi que esse processo de criação poderia ser uma espécie de processo de cura. E que, nessa jornada, eu teria a possibilidade de ressignificar toda a crueldade que depositaram na minha história, e transformá-la em algo bom, em arte. E quem sabe, como consequência disso, transformar também toda aquela vergonha em orgulho.

Então, decido transformar LETI em uma aventura de volta ao passado, ao enfrentar meus demônios e fazer dessa obra um manifesto contra o preconceito, a ignorância e a homofobia.

1.6 Decolonizando minha biografia

No capítulo 3, discorrerei sobre algumas ideias e percepções que me atravessaram ao longo desta pesquisa. Uma delas é sobre as conversas em torno da perspectiva decolonial. Esse conceito me foi apresentado a partir do breve contato que tive com a pesquisa do Prof. Dr. Daniel Colin¹². Em 2020, participei de um curso on-line que ministrou, onde dentre os temas trabalhados, estava também o pensamento decolonial.

A ideia de “decolonizar” (ou descolonizar) corpos, pensamentos e subjetividades me trouxe um senso de justiça quando penso em corpos dissidentes, e assim, deu uma espécie de “aval histórico” para a montagem de LETI. Pensar a minha arte como um meio de me decolonizar, e assim, contribuir para uma reorganização do imaginário social estruturalmente consolidado por valores homofóbicos, passou a fazer um sentido estrutural para esta pesquisa. Assim, comecei a utilizar o verbo “decolonizar” como uma espécie de *ferramenta* em favor da militância para o auto empoderamento de vidas em dissidência, como a minha.

Essa pesquisa de doutoramento, como qualquer jornada de descoberta, também passou por transformações. O projeto inicial planejava seguir um rumo diferente deste que você está lendo. Como disse no início deste capítulo, o início da montagem do espetáculo LETI antecede a minha entrada no programa de doutorado. Quando elaborei o projeto de pesquisa para entrar no programa, já pesquisava os materiais que iriam culminar em LETI. Em meu projeto inicial, iria documentar a montagem de um novo espetáculo, em que faria a direção de um elenco composto apenas por homens gays, e neste processo, investigaríamos os materiais biográficos de cada artista para criar nossa dramaturgia, nos moldes em que estava fazendo o meu solo.

Em 2021, primeiro ano de doutorado, seguindo os cronogramas oficiais, realizei leituras, aprofundi ideias, participei de disciplinas e eventos acadêmicos e, paralelamente, corria com a montagem de LETI, para que após o seu término, desse início à criação que faria parte desta

¹² Daniel Colin é um homem cis, ateu, negro de pele clara, pai e militante LGBTQIAP+. Doutor em Teatro (PPGT-UDESC), Mestre em Artes Cênicas (PPGAC-UFRGS) e Bacharel em Artes Cênicas (UFRGS), é professor do Centro de Artes da UFPel. Diretor, ator, dramaturgo, performer e professor de teatro, pesquisa interseccionalidades possíveis entre as artes da cena, os estudos de gênero e sexualidade e o giro decolonial. Fundador e integrante do Teatro Sarcástico (Porto Alegre) desde 2004.

tese. Até que em uma de minhas orientações com a Profa. Dra. Suely Master e o Prof. Dr. Manuel Fabrício, fui provocado: “Por que não trazer o LETI para dentro do doutorado?”.

Nesse ponto pude perceber como foi potente e destrutivo o projeto colonial em desvalidar todo o conhecimento produzido por nós e sobre nós. Em nenhum momento anterior a este, fui capaz de validar a minha própria história. Inconscientemente, precisava de outras histórias, de outros corpos, para dar força a uma tese de doutorado. Minhas vivências não eram suficientes para este lugar, não mereciam este lugar. Ao perceber tal feito, foi nesse exato momento que a tese sofreu sua transformação “decolonial” e convidou seu mais novo integrante para a conversa: LETI entra na academia.

1.7 A pesquisa

Nas páginas que se seguirão, você acompanhará todo o processo de criação e construção do espetáculo LETI, além de alguns desdobramentos desta pesquisa, que teve como objetivo encontrar um caminho artístico para que eu conseguisse falar sobre pautas que me são caras, e assim, poetizar as minhas angústias existenciais. Nesse processo, busquei organizar meus *documentos*, que são essencialmente caóticos, de forma que pudesse dar sentido aos materiais trabalhados.

A metodologia desta pesquisa se deu a partir da ideia de uma tese-criação, ou tese-experiência, a partir de uma autoetnografia performativa, flertando com os conceitos de etnocenologia e pesquisa performativa.

Segundo Pradier (Santos, 2009, p. 108), etnocenologia viria a ser uma “disciplina que estuda as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados”, e que, segundo Dumas (2010), “evidencia a relação pesquisador-objeto na percepção particular de cada pesquisa”. Assim sendo, nesta pesquisa teórico-prática, vivenciei e organizei os dispositivos e procedimentos de criação de LETI, onde figurei como pesquisador e como objeto de estudo, concordando com Garcia (2011, p.47) ao fazer da “construção do objeto de investigação [...] elemento integrante da metodologia da pesquisa”.

A perspectiva etnográfica trouxe importantes ferramentas metodológicas para auxiliar nesta jornada. Dal Gallo (2012) aponta que na etnografia “[...] se transcorre um determinado período de tempo com os grupos estudados utilizando técnicas de pesquisa entre as quais a observação, a entrevista e o diário de bordo”. Desta forma, ao utilizar esses (e outros)

instrumentos, documentei todo o processo, e assim, viabilizei uma reflexão mais profunda acerca de nosso objeto – o processo e sua obra resultante.

Haseman (2015), em seu “Manifesto pela Pesquisa Performativa”, aponta no surgimento deste novo paradigma de pesquisa a validação dos processos criativos e seus resultados simbólicos como metodologia para pesquisas acadêmicas. Como forma de viabilizar esse estudo, fiz uso dos escritos autoetnográficos, que “[...] visam comunicar muitos aspectos da experiência pessoal do autor”, e cujo “desafio [...] é portanto, acolher a ficção e as experiências individuais subjetivas, mantendo a credibilidade e rigor da pesquisa” (Fortin; Gosselin, 2014, p. 14).

Sabendo disso, antes de prosseguir para o primeiro capítulo, sugiro que você assista à gravação do espetáculo¹³ para que, mesmo não sendo a obra em si com todas as nuances características do evento presencial, você possa conhecer um pouco do material performativo criado. Em seguida, você encontrará na seção 2, LETI, o texto dramaturgico da obra. Na seção 3, A JORNADA DE LETI: O PROCESSO, discorro sobre todas as cenas e seus processos de elaboração, bem como sobre os principais procedimentos de criação que foram utilizados no processo. Já na seção 4, AS REFLEXÕES DE LETI: ENSAIOS SOBRE ATRAVESSAMENTOS DO PROCESSO, compartilho sobre temas diversos que foram elementos-chave durante essa jornada criativa. Por fim, na seção 5, elaboro algumas linhas sobre esse processo e faço alguns apontamentos de possíveis caminhos que essa jornada pode seguir. Também incluo quatro apêndices neste texto, de forma a compartilhar alguns importantes documentos de LETI, como o caderno de criação, a agenda e alguns ensaios selecionados e, de suma importância, as conversas que tive com os artistas que me acompanharam nesta jornada: Patrícia Soso, Andrew Tassinari (Roxa), Thatiana Moraes, Leandro Azevedo e Renato Navarro - a Gana Coletiva.

¹³ O registro da estreia de LETI está disponível no link: https://youtu.be/mDBS3_wfcWU.

2 LETI

FIGURAS:

O Artista

Leti e suas variações

PRÓLOGO

Luz de serviço. Na porta de entrada do espaço, o Artista recebe o público com jujubas. No palco, vemos um tripé com uma caveira de veado, outro tripé com uma bacia e uma caixa. Uma tela de projeção. Enquanto o público se organiza na plateia, o Artista troca de roupa.

ARTISTA – Olá, boa noite! Muito obrigado por terem vindo. Antes da experiência começar, eu quero contar para vocês como que eu cheguei até aqui. E para isso, vou precisar fazer uma viagem no tempo. Essa viagem começa em 2006, quando eu comecei a estudar teatro. Eu tive muita sorte de ter tido uma professora maravilhosa. Ela se chama Patsy Cecato, e é uma super atriz, diretora, dramaturga. No final do curso, ela gostava de dar um retorno para os alunos sobre o trabalho desenvolvido durante o ano. Na minha vez, ela falou: “Ok, você é bom. Mas o que você quer dizer? ... Teatro não é sobre ser bom, teatro é sobre o que você quer dizer!”.

Um tempo passou, e em 2013 eu fiz um show em São Paulo, que se chamou “ *Loverdose – o amor é uma droga!*”. Ali eu comecei a dizer alguma coisa, a caminhar em direção de uma possível resposta. E nesse mesmo ano, por ironia do destino, eu conheci um grande amor. Eu me casei com esse amor. E eu tive o privilégio de viver esse amor. Porém, a nossa viagem continua, e em 2018 esse casamento acabou. Só que o meu amor não tinha acabado. E quando isso aconteceu, eu fiquei sem nada. Só com uma dor absurda.

Foi então que, nesse processo todo, eu comecei uma escavação, para tentar entender o que estava acontecendo comigo. Por que doía tanto? Nessa procura, eu comecei a mexer em vários materiais. Logo na superfície, parecia ser uma busca investigativa sobre o amor e as suas dores. Mas, na medida que essa escavação continuava, novas camadas iam se revelando, e nessa

trajetória, eu me percebi voltando no tempo. Mas não pra 2013, nem 2006. Quando eu me dei conta, estava de volta nos anos 1980.

Antes de mais nada, eu preciso que vocês saibam que o tempo aqui, nessa experiência de hoje, necessariamente será caótico, embaralhado. O passado vai tentar justificar o futuro, e o futuro vai problematizar o passado, ambos em uma árdua tentativa de compreender melhor o presente. Talvez melhorar o presente. Ou quem sabe, amenizar o presente.

Mas agora, eu preciso voltar.

Blackout.

CAPÍTULO 1 – O QUARTO

Projeção: “O mal se transforma em bem, com a força do amor. E o bem se transforma em mal, com a força de baixo astral. - CAPÍTULO 1 – O QUARTO.”

CENA 1 – A CRIPTA

Sentado no chão, agora o Artista é um boneco marionete. Trilha.

LETI-MARIONETE – Eu cresci no que se pode chamar de “modo sobrevivência”. Quando você está no modo sobrevivência, o seu único foco é conseguir chegar ao final do dia inteiro. Esse modo sobrevivência é severamente solitário. Você não tem referências. Mesmo a sua mãe e o seu pai, mesmo eles, eles não são referência pra você. Você está sozinho no mundo. Você aprende desde muito cedo que, independentemente das suas escolhas, você sempre vai estar errado. Faz parte da sua natureza. “Caminha direito! Fala direito! Tá imitando quem?” Aos poucos, você começa a perceber que você é um erro. Você se constitui enquanto erro. Então você passa a vida inteira à espreita, em estado de alerta, como um criminoso que está fugindo e não pode ser visto.

Figura 04 - Cena do espetáculo LETI, “A Cripta”.



Fonte: Leandro Azevedo, 2022. Foto não publicada.

Aos poucos, o boneco começa a se levantar.

LETI-MARIONETE – O modo sobrevivência exige de você cautela pra tudo. Cautela pra acordar, cautela pra se levantar, cautela pra... Como que eu vou lavar o rosto? Como que eu vou fazer xixi? Como que eu vou tomar banho? Como que eu vou me vestir? Me arrumar? Como que vou sentar à mesa? Como que vou pegar o garfo e a faca? Como que vou me alimentar? Como que eu vou pegar meu material escolar e ir para a escola? Como que eu vou caminhar? Como que vou sentar na classe? Como que vou olhar pra as pessoas? Como que eu vou falar com as pessoas? Como que vou fazer amigos? Como que...? Como que...? Como que...???

O boneco trava e desmonta. Aos poucos, o boneco monta uma imagem agressiva.

LETI-MARIONETE – É um eterno estado de alerta para as coisas mais simples da vida. E você não tem escolha. Não te deram escolha. Ou melhor, castraram a tua escolha. Como você é naturalmente um erro, você tem que conviver com esse erro. E aceitar as consequências de se ser um erro. Te ensinam que você precisa tolerar a sua própria existência. A sua referência é essa! Não é desfrutar, brincar, curtir, aproveitar, não. É tolerar, aguentar, suportar.

O boneco percebe a caixa e vai em sua direção.

LETI-MARIONETE – É muito solitário viver no modo sobrevivência. Você não tem com quem conversar, com quem trocar, com quem desabafar... Os olhos sangram. Você passa a ter uma existência triste. Então, naqueles dias mais difíceis de aguentar o peso do erro, você deposita toda a fé do mundo nas lágrimas que saem dos seus olhos, pedindo pra que nelas saiam todos esses erros que te disseram a vida inteira que você tem. Pra que você consiga se livrar dos erros e ficar em paz. Você reza com toda a sua força pra que você se livre de você mesmo.

Quem é Leti?

Um ruído de várias vozes indiscerníveis toma conta do espaço. O ruído desaparece. O boneco se transforma novamente no Artista.

ARTISTA – O corpo da gente é nosso primeiro melhor amigo. Muitas vezes, percebendo o perigo, ele decide sozinho por esconder coisas da gente. Coisas essas que ele acha que a gente não tá preparado pra saber, e muito menos pra lidar. Assim, ele guarda essas coisas e esconde muito bem elas, num lugar muito especial – uma cripta, lá no fundo, no nosso lugar mais profundo: a nossa mente.

O Artista abre a caixa revelando diversos objetos, como figurinhas adesivas, um álbum de coleção, um pote cheio de jujubas, palitos de churrasquinho, uma fita VHS e um vinil do filme “Super Xuxa contra o baixo astral”, diversas medalhas esportivas e uma placa comemorativa, um cálice, duas garrafas de vinho, um pão baguete, quatro máscaras douradas, cinco velas e um isqueiro. Aos poucos, posiciona os objetos pelo espaço.

ARTISTA – E nessa minha busca por respostas, eu vasculhei também essa cripta. Eu revirei, mexi em tudo, tirei tudo de lugar, virei ela do avesso, em uma tentativa de olhar pra essas coisas, esses documentos, essas memórias, pra tentar entender. E quanto mais eu mexia nesses materiais, mais confuso eu ficava. (*Olha para os objetos.*) E novas perguntas apareciam: O que eu ainda não sei sobre mim? O que eu já sei? O que que eu escondi de mim esse tempo todo? O que nisso tudo é real? O que é realidade? Isso que está acontecendo aqui é real? Esse encontro

aqui é real? Vocês sentados aí, e eu aqui falando? Vocês têm certeza que isso realmente está acontecendo? Ou a gente está imaginando tudo isso? Ou as duas coisas?

O que o nosso corpo não sabe é que quando ele adormece, aos poucos e muito lentamente, começa a aparecer um caminho super colorido e brilhante que nos leva até a cripta. Esse caminho é o sonho! Será que tudo isso não passa de um grande sonho coletivo? O que é um sonho? Qual é a matéria dos sonhos? Seriam os desejos? Ou os nossos medos mais profundos?

Quebra.

Tudo começa em 1983, alguns anos antes do final da ditadura militar no Brasil, ano de acontecimentos importantes no país e no mundo. Ano da morte de Clara Nunes, Janete Clair, Garrincha. Ano de nascimento de Amy Winehouse, da criação da Rede Manchete de Televisão. Ano de Scarface e Flashdance, da estreia de Bailei da Curva, do Grêmio campeão do mundo, da criação da CUT – Central Única dos Trabalhadores, do lançamento do primeiro álbum de Madonna. Ano em que a homossexualidade era chamada de homossexualismo. Ano em que ser gay era considerado uma doença pela OMS. Ano do surgimento da epidemia da Aids no Brasil.

Ano em que um certo ex-militar e sua dedicada e carinhosa esposa dão vida à um jovem garoto cheio de energia, terceiro e último integrante de sua prole: Leti!

CENA 2 - A MEMÓRIA

Uma criança começa uma brincadeira.

LETI-CRIANÇA – “O mal se transforma em bem, com a força do amor. E o bem se transforma em mal, com a força de baixo astral.”

Trilha infantil. Leti-criança, agora de volta aos anos 1980, se diverte com todos os seus brinquedos em seu quarto. Pega um palito e algumas jujubas, e constrói um microfone de arco-íris. Brinca por todo o espaço. Gradativamente a cena muda, e Leti-criança está ajoelhado, encarando o microfone. Trilha de tensão.

LETI-CRIANÇA – Trancou? Trancou a porta? A mãe não viu? Tem certeza? Nem o pai?

Leti-criança chupa o microfone. Na tela de projeção aparecem imagens documentais de uma criança em diferentes momentos. Ao final da ação, retorna o Artista.

Figura 05 - Cena do espetáculo LETI, “A Memória”.



Fonte: Leandro Azevedo, 2023. Foto não publicada.

ARTISTA – Com 4 anos eu comecei a fazer terapia. Eu nunca esqueço. A tia Sônia! Eu chegava na tia Sônia, e tinha um armário gigantesco. Claro, eu tinha 4 anos, tudo era gigantesco. Era um armário enorme, que ia do teto até o chão, cheio de jogos e brinquedos coloridos. Um verdadeiro arco-íris de energia. Era um sonho. Como eu queria aquele sonho pra mim. Sabe quando a gente ia na locadora alugar uma fita VHS, e ficava mais tempo escolhendo a fita do que assistindo propriamente o filme? Era assim que eu me sentia. Parecia que eu ficava dias escolhendo qual brinquedo eu iria pegar para aquela sessão. De repente, eu...

Eu não lembro de mais nada. É como se eu tivesse uma espécie de amnésia. É como se eu entrasse naquele mundo mágico das maravilhas e me perdesse lá.

Os anos se seguiram entre jogos, brinquedos, eletroencefalogramas, as três doses diárias de *Tegretol*, e a confusão em saber se o meu tratamento era de fato para regular os descompassamentos cerebrais que eu supostamente tinha ou se era para curar... aquilo.

Com 10 anos, criei coragem não sei de onde, entrei no quarto deles e sentei na quina da cama. Eu era tão pequeno que as minhas pernas não encostavam no chão. O pai estava aqui, a mãe aqui, e...

O Artista fica imóvel. Novamente, surge o ruído das vozes indiscerníveis. Leti-criança irrompe as vozes, que cessam.

LETI-CRIANÇA – Tem uma coisa dentro de mim! Um monstro! Uma aberração!

Se transforma em sua mãe.

LETI-MÃE – É por isso que vamos toda semana na tia Sônia, meu filho.

Se transforma no Artista.

ARTISTA – Eles sabiam!!! E sabe o que era melhor? Tinha solução!

O Artista se transforma em Leti-criança, que volta a brincar pelo quarto, cantando:

LETI-CRIANÇA (*cantando*) – Quando o sonho / Chega na gente / Voamos para um país diferente / O que eu não sei / Não vou saber / Vem sonho vem / Vem me responder.

Adormece.

Projeção: Poucos meses depois, a terapia foi suspensa.

CENA 3 - O SONHO

Leti acorda com falta de ar, asfixiando. Trilha sonora assustadora. Olha para o espaço e não o reconhece. Percebe uma máscara de uma caveira de um veado com os chifres dourados e se assusta, recuando. Olha fixamente para a figura. Aos poucos, sente a máscara sugá-lo. Percebe uma forte atração pela figura. Quando está quase beijando-a, sente pavor, desvencilhando-se

da conexão. Se levanta. Repara na máscara encarando o local onde despertou. Curioso, vai até ela para ver o que tanto observa. Veste a máscara. Se assusta com o que vê. Começa a apalpar seu corpo, buscando reconhecê-lo. Não o reconhece. Sente ânsia de vômito. Se contorce no chão em agonia. Fade out na trilha sonora e na luz. Leti está sentado no chão.

CAPÍTULO 2 – A FOME

Projeção: “Se um homem se deita com outro homem, como se deita com uma mulher, os dois fizeram um *to’evah* (abominação); – devem ser mortos – a culpa do sangue está sobre eles. Levítico 20:13 – CAPÍTULO 2 – A FOME.”

CENA 4 - A COISA

Leti está sentado no chão, imóvel.

LETI – Tem uma coisa dentro de mim. Uma angústia. Uma vontade de consumir. De absorver. Devorar. Ingerir. Digerir. E aniquilar. Uma vontade de...

O desejo é a coisa mais simples e humana que há. Então por que, para nós, são inconfessáveis precisamente os nossos desejos? Por que é tão difícil falar em voz alta? Tão difícil que a gente acaba mantendo-os escondidos. Construímos para eles, em algum lugar dentro em nós, uma cripta, e lá eles permanecem escondidos, quietos, esperando.

Tem uma coisa dentro de mim.

Leti agora volta a ser o Artista, se levanta e tira o figurino, ficando apenas de cueca.

ARTISTA – Com 9 anos de idade, eu já tinha um acervo de mais de 40 revistas de mulheres nuas, a maioria *Playboys*. Eu ganhava as revistas de uma tia minha. Ela começou a me dar as revistas quando eu tinha, mais ou menos, uns 5 anos. Claro que eu era muito pequeno pra entender o conteúdo daquelas revistas. Então eu colecionava. De coleção eu entendia. Depois

de um tempo, quando percebi do que se tratava, eu passei a rezar todas as noites, pedindo, implorando pra que ao olhar para aquelas revistas, um milagre acontecesse. Foi assim que descobri que, ou Deus é surdo, ou que talvez ele...

O Artista se ajoelha no chão, e agora, como Leti, começa a fazer movimentos de limpeza no próprio corpo.

LETI – Tem uma coisa dentro de mim.

O desejo é como um vulcão. Um vulcão adormecido. Todo mundo sabe que ele está lá, quieto, dormindo. De repente e sem aviso, aquela lava começa a esquentar, lá embaixo, naquele ponto mais profundo. Aos poucos, a temperatura começa a se elevar, e lentamente a lava começa a subir, subir, subir... Vai se instalando uma queimadura no peito. A lava vai subindo, e agora começa a acelerar, até que atravessa um ponto específico nesse caminho de subida, um certo limite. É como se entrasse em estado de ebulição. A lava ferve e desperta a fome. É isso! Tem uma fome dentro de mim!

Aos poucos, Leti se transforma em uma onça.

LETI-ONÇA – Uma fome incontrolável. A respiração começa a ficar afetada, curta. O controle sobre o meu próprio corpo começa a desaparecer. É como se os membros estivessem se soltando do corpo e adquirindo vida própria. Você fica em um estado flutuante. A lava tomou conta de você. Você passa a ser um mero espectador do seu próprio corpo em busca de sua própria vontade. É como um carro desgovernado andando em alta velocidade em uma rua cheia de gente.

No meio dessa erupção, abre-se diante de você um oásis, um parque de diversões, a verdadeira redenção dos prazeres, um suculento e variado cardápio de carnes. Você está com fome de carne. Você quer carne! Então você se percebe em uma feira que tem de tudo: carne de primeira, carne de segunda, alcatra, filé, maminha, carne novinha, carne madura, carne ativa, carne passiva, carne-berinjela, carne-pêssego, carne-fetichê, carne discreta, carne-brotheragem, carne dotada, carne drogada, tem de tudo.

Figura 06 - Cena do espetáculo LETI, “A Coisa”.



Fonte: Thuany Mendes, 2024. Foto não publicada.

Ali, nesse oásis, você descobre a sua cripta, o seu paraíso particular. É a emancipação do seu desejo. Sem pré-requisitos. Sem necessidade de aprovação. É a liberdade de existir e a possibilidade de você saciar a sua fome.

Você perde temporariamente a capacidade de raciocinar. Hiper foco. Todas as pessoas a sua volta passam a ser potenciais presas. Você passa a olhar tudo pela perspectiva da lava, da fome. Você só quer saber de foder! O seu vizinho, o porteiro do seu prédio, você que foder. As pessoas no ônibus, o cobrador, o motorista, você quer foder. No metrô, aquele monte de gente, as pessoas no mercado, as pessoas caminhando na rua. Você quer foder com todo mundo.

Encara o público.

Esse aqui eu quero foder forte. Você eu quero foder de quatro. Você na grosseria, olha essa cara pedindo um tapa. Esse aqui eu quero foder de ladinho, gostosinho. Esse aqui eu quero comer. Em você eu quero sentar, até eu senti você me rasgar. Em você eu quero meter, até sentir o meu abdômen entrar.

Observa uma presa no espaço (o pedaço de pão), e sorratamente vai em sua direção para atacá-la.

Aí você olha para um pai de família segurando um bebê no colo. Para o gerente do seu banco. Para o motorista do Uber. Para o cara que está mijando do seu lado no banheiro público. E a única coisa que você pensa é que você precisa saciar essa sua maldita fome!

Leti-onça ataca o pedaço de pão, estraçalhando-o.

CENA 5 - A PROFANAÇÃO

Após o ataque e repleto de culpa, Leti começa um ritual de penitência. Pega um recipiente com sal e desenha um “+” no chão. Pega um cálice e algumas velas e posiciona-as sobre o “+”. Acende as velas, posicionando-as nas pontas do “+”. Com o sal, desenha um círculo e começa a invocação.

LETI (cantando) – Ave Maria / Gratia plena / Dominus tecum / Benedicta tu...

- Ó, Hedonê, filha de Eros e Psiquê, nos abençoe com a sua graça e traga To’evah!

(volta a cantar) – ...in mulieribus / Et benedictus / fructus ventris tui, Iesus...

Leti pega um pedaço de pão com ambas as mãos e ergue-o.

LETI - Ó Erotes, filhos de Afrodite, Eros, Himeros e Anteros, nos abençoem com as suas graças e tragam To’evah!

Leti coloca o pedaço de pão dentro do cálice.

LETI (volta a cantar) – ...Sancta Maria / Sancta Maria, Maria...

Leti pega um punhado de sal e coloca dentro do cálice.

Figura 07 - Cena do espetáculo LETI, “A Profanação”.



Fonte: Thuany Mendes, 2024. Foto não publicada.

LETI – Ó Tlazoltéotl, deusa Huasteca, senhora da carnalidade e das transgressões morais, nos abençoe com a sua graça e traga To’evah! (*volta a cantar*) – ...*Ora pro nobis / Nobis peccatoribus...* (*falando*) – Ó Druantia dos Druidas, Inanna dos Sumérios, Ísis dos Egípcios e Flidais dos Celtas, nos abençoem com as suas graças e tragam To’evah! (*cantando*) – *Nunc et in hora / In hora...* (*falando*) – Ó, grande To’evah, senhor supremo da abominação! (*cantando*) – ...*mortis nostrae...* (*falando*) – Aceite essa humilde oferenda! (*cantando*) – ...*Amen...* (*falando*) – ...e mais uma vez, nos conceda a graça de sua presença e sabedoria! (*cantando*) – *Amen.* (*gritando*) – Venha To’evaaah!!!

Leti veste a máscara e incorpora To’evah. Inicialmente, To’evah reconhece o corpo recebido. Deleita-se. Dança pelo espaço o prazer do seu corpo. Nesta dança obscena, transa com o espaço. Ao final, derrama sobre seu corpo o conteúdo do cálice, em um ato de sublime gozo. Blackout.

Figura 08 - Cena do espetáculo LETI, To'evah.



Fonte: Thuany Mendes, 2024. Foto não publicada.

CAPÍTULO 3 – O COLAPSO

Projeção: “Vertigem não é o medo de cair. É a vontade de pular. É o desejo da queda. É aquela a vontade de morrer depois do gozo... – CAPÍTULO 3 – O COLAPSO”.

CENA 6 - O APLICATIVO

Áudio de notificação de um aplicativo de sexo.

Projeção de uma conversa no aplicativo com “Casal”:

Casal: Opa. Belezinha?

Leti: E aí, seus lindos. Beleza?

Casal: Fazendo o que de bom?

Leti: Dando uma descansada pós-almoço. Hehe... E vcs?

Casal: (Quatro ícones “batendo palmas”) Bom demais. Caminhamos e agora paramos para tomar uma cerveja.

Leti: Delícia! Nesse calorão deve estar descendo redondinho...

Casal: Kkkkkkkk. (Nove ícones: dois copos de chopp, dois sinais de “2” com os dedos, um sorriso de cabeça para baixo, um sorriso de cabeça para cima e três sóis)

Leti: E aí, vcs moram no bairro?

Casal: Consolação.

Leti: Pertinho.

Casal: Muito!!!

Leti: E o que vocês estão procurando aqui no app?

Casal: Diversão... Hahaha. E vc?

Leti: Ah, conhecer gente massa. Me divertir tbm kkk... O que vcs curtem?

Casal: A3, somos os dois ativos. E você?

Leti: Ultimamente mais passivo.

Casal: Quero. Curte sem capa?

Leti: Super. Estou em PreP, e vcs?

Casal: Legal, eu também. Meu parceiro é indetectável.

Leti: Massa. (emoji do fogo)

Casal: Vc curte festinhas? Rs... Um amigo tá organizando uma pra esse fds aqui no bairro, uns 5 caras...

Trilha. Vemos um Homem vestindo um capuz que esconde completamente o seu rosto, uma cueca jockstrap e um coturno preto. Projeção de um vídeo que representa a tela de um celular, com a imagem de navegação de um aplicativo de sexo. A projeção é feita em metade da tela. A outra metade está em preto, com o Homem na frente. Enquanto o vídeo mostra a navegação no aplicativo, o Homem dança uma espécie de “cardápio” de corpos. Uma das opções é selecionada: “Ativo para real, 32 anos”. O Homem agora representa a opção selecionada.

Voz off – Ativo pra real, 32 anos. Descrição: Ativo a fim de sexo casual, sem enrolação. Se estiver afim só de mamar, de boa, só vem também. Não curto homem afeminado. Foto sendo penetrado não me dá tesão, nem usando calcinha. Não sou GP. Não curto pig.

Ao final da voz off, o vídeo projetado retoma a navegação pela tela do aplicativo, enquanto o Homem retoma a dança-cardápio. Outra opção é selecionada: “Versátil, 25 anos”. O Homem personifica a opção selecionada.

Voz off – Nome: Versátil, 25 anos. Descrição: Bora!! Estou aqui para ajudar a aliviar a sua tensão. Sem neurose e sem frescura, tesão a mil. Não nego fogo. Safado e putão, do jeito que o Brasil gosta. Proibido maiores de 35.

Mais uma vez, o vídeo retoma a navegação pelo aplicativo, enquanto o Homem retoma a dança. Outra opção é selecionada: “Brotheragem, 24 anos”, transformando novamente o Homem.

Voz off – Nome: Brotheragem, 24 anos. Descrição: Pegação, com local. Adoro chupar rabo. Bora fazer um 69 bem gostoso, aquele beijo com porra, aquela pegação gostosa entre machos? Não sou padrão e tenho ranço de machão. Lula 13. 4 e 20.

Ao final do áudio, ouve-se o som de notificação de mensagem do aplicativo.

Figura 09 - Cena do espetáculo LETI, “O Aplicativo”.



Fonte: Thuany Mendes, 2024. Foto não publicada.

Projeção de uma mensagem recebida no aplicativo por “Brotheragem, 24 anos”:

Brotheragem, 24 anos: Blz??

Brotheragem, 24 anos: Curte pegação sem penetração?

Novamente, o vídeo retoma a navegação pelo aplicativo, enquanto o Homem retoma a apresentação do cardápio. Outra opção é selecionada: “Cuceta gulosa”, transformando mais uma vez o Homem.

Voz off – Nome: Cuceta gulosa. Descrição: Putinha safada adora dotados. Gosto de levar vara de macho, de ativo safado, sem frescura. Sou rabudo, mamador guloso e dominador. Faço você me fazer gozar quantas vezes eu quiser. Não curto GP. Sigilo. Discrição.

Neste momento, toca novamente o áudio de notificação de mensagem do aplicativo.

Projeção da mensagem recebida por “Cuceta gulosa”:

Cuceta gulosa: Oiee.. Afim de uma raba rebolando nessa sua rola?

Cuceta gulosa: Quero sentir você sair pela minha boca...

Cuceta gulosa: Hahaha...

Mais uma vez, o vídeo retoma a navegação, e o Homem, a dança. Um último perfil é selecionado: “Fetiche 22cm, 34 anos”. O Homem o incorpora.

Voz off – Nome: Fetiche 22cm, 34 anos. Descrição: Eu sou passivo, safado, puto, louco por rola, cheio de tesão, afim de dar muito. Sem local, porém com disposição. Muitos fetiches aqui, curto muito que mijem na minha cara. Fala o seu, e bora realizar.

Áudio de notificação de mensagem no aplicativo.

Projeção da mensagem recebida por “Fetiche 22cm, 34 anos”:

Fetische 22cm, 34 anos: Oiiiie. Curte ser mamado bem gostoso até leitinho sair? Adoro um fetiche... Curto mijo, DP, lingerie, pé, *fisting*, banheirão, fuder na rua... nossa, vários. E vc?

No vídeo, uma última seleção é feita, de uma foto onde vemos uma privada em um banheiro, que, por sua vez, é ampliada em toda a tela.

CENA 7 - A VOZ

Leti agora está em seu banheiro e veste apenas uma cueca. Na projeção, vemos uma privada fechada com uma ducha higiênica sobre a tampa. Leti vai até a pia, que é representada por uma bacia de metal em um tripé. Pega uma escova e uma pasta de dentes e começa a escová-los. O ruído das vozes indiscerníveis retorna mais uma vez, ganhando todo o espaço. Aos poucos, as vozes começam a ganhar nitidez. Leti as ouve dentro de sua cabeça.

Voz 1 de Leti em *off* – Tu conheces o pai e a mãe que tu tens, tu sabes como eles são. Tem coisas que o pai e a mãe não vão mudar, não adianta.

Voz 2 de Leti em *off* – Se tu falares pro pai e pra mãe e acontecer alguma coisa com eles eu te mato!

Voz 3 de Leti em *off* – Vergonha tenho eu desse teu jeito!

Voz 4 de Leti em *off* – Tá imitando quem? Fala direito! Anda direito! Anda direitinho! Fala, fala baixinho, fala. Fala de-va-gar. Fala baixinho, baixinho, baixinho. Fala devagar. Fala devagar. Tá imitando quem? Tá imitando quem? Tá imitando queeeem?

Voz de Leti em *off* – Nossa, essa sua cabeça não para, hein!? Quantas dúvidas! O que você está procurando? Que perguntas você tanto quer fazer? Hmmm, e esse corpo, hein? Não está muito menininha? Eita, e agora não está machinho demais? Tá imitando quem? Você está feliz com esse seu corpo? Com esse seu jeito? O que você curte? Está afim do quê? O que você está procurando? Anda direito! Você está confuso? Como você quer ser visto? Quem é você, Leti? Leti, Leti, Leti... Eu vejo dúvida no seu olhar. Eu vejo também angústia. O que te preocupa tanto? Você tem medo dela, né, da solidão? Você não quer acabar sozinho. Todo mundo acaba sozinho, Leti. Então, porque tanto medo? Talvez você esteja preocupado com ele, o vazio? Esse buraco que tem dentro do seu peito e que você quer desesperadamente preencher. Você quer

acabar com o vazio que vem antes do fim. Você quer encontrar um significado pra esse gerúndio. Uma certeza, uma permanência. Você ainda não aprendeu que a única certeza que a gente tem é a dádiva da dúvida? Viver é uma pergunta, Leti.

Leti segue escovando os dentes.

Voz de Leti em *off* – Por que você quer tanto um outro? Quem seria esse outro, capaz de tapar esse buraco? Fala baixo! Anda direito, Leti! Fala de-va-gar! Tá imitando quem? Eu sei que eu tenho uma tendência bastante grande de não calar a minha boca, e de ficar o tempo inteiro falando nos seus ouvidos, falando nos seus ouvidos, falando, falando, falando... Mas a questão não é essa. A questão é que o meu papel é esse – te provocar. Eu te provoco pra que você consiga enxergar. Pra que você consiga talvez, encontrar esse outro. Esse outro superpoderoso que irá tapar esse buraco. Já aviso que não será nada fácil. Nada é fácil. Mas você precisa encontrá-lo. E é só você. Só você, no caso eu também. Só você pode encontrar esse outro. Você sabe do que eu estou falando. Você sabe muito bem do que eu estou falando. Eu vejo cansaço no seu rosto. Você está cansado. E a única forma de você conseguir descansar, talvez, possa ser nesse encontro. Esse encontro de você com esse outro. Esse outro que irá tapar esse buraco. Esse buraco que faz parte de você, que é você. Esse encontro de você com esse outro você. Esse encontro de você com você mesmo, no caso comigo, mas sim, com você também. Esse outro que irá tapar o buraco, serei eu, no caso você também, e só assim, nós vamos conseguir retirar todos esses espinhos que foram pregados no seu corpo. Esses espinhos não são nossos. Esses espinhos não são seus, Leti.

Leti segue escovando os dentes cada vez mais rápido.

Voz de Leti em *off* – Quem é você, Leti? Tá imitando quem? Fala direito! O que você curte? O que realmente te faz feliz? Feliz no sentido mais íntimo da palavra. Aquilo que abre o seu sorriso. Aquilo que faz o tempo parar. Que instala uma gargalhada no seu rosto. Que faz um carinho no seu peito. Aquilo que ferve a sua lava. Que aguça o seu instinto mais primordial. Aquilo que alimenta a sua fome e que faz você delirar. O que te faz feliz? (*Pausa.*) Quem é você, Leti? Como é o seu corpo? Quem é você? Como é o seu jeito? Quem é você? Como você quer existir no mundo? Quem é você? Como é que, eu e você, podemos acalmar essa angústia, retirar definitivamente todos esses espinhos e tapar, de uma vez por todas, esse buraco? Quem é você, Leti?

As vozes começam novamente a se misturar. Na projeção, vemos uma pessoa realizando uma lavagem retal. Leti espuma pela boca. Ao final, o vídeo retoma o formato de navegação pelo aplicativo, porém, agora todas as fotos são de Leti.

Voz de Leti em *off* – Quem é você, Leti? Quem é você, Leti? Quem é você, Leti? QUEM É VOCÊ, LETI?

CENA 8 - A VERTIGEM

Aos poucos, o vídeo, que antes ocupava a metade esquerda da projeção, começa a se multiplicar, preenchendo toda a tela. Leti está parado, encarando o público. Aos poucos, o corpo de Leti começa a apresentar espasmos, como choques. Na projeção, algumas imagens do corpo de Leti vão sendo substituídas por imagens de corpos de outros homens, como no aplicativo de sexo. A trilha sonora nos remete a uma balada de música eletrônica.

Figura 10 - Cena do espetáculo LETI, “A Vertigem”.



Fonte: Thuany Mendes, 2024. Foto não publicada.

Os espasmos no corpo de Leti vão aumentando gradativamente, apresentando diversas composições, fazendo menção aos corpos do Leti-marionete, do Leti-criança, do Leti-onça, do

To'evah e do Homem. Deste ponto em diante, Leti começa a colapsar. Na projeção, as imagens vão se alternando rapidamente entre fotos do corpo do Leti, fotos de corpos de homens do aplicativo, conversas no aplicativo, fotos de infância, trechos de filmes infantis e trechos de vídeos pornográficos, estabelecendo um caos visual. Simultaneamente, a trilha aumenta de ritmo e intensidade, trazendo o colapso para a sonoridade do espaço. O caos está estabelecido no quarto do Leti. Corpo, som, vídeo e luz vão adquirindo um ritmo crescente e cada vez mais frenético, até que, subitamente, ocorre uma explosão de sons e luzes, ficando o palco inundado de luz branca. Silêncio. Luz de serviço.

EPÍLOGO

O Artista encara o público.

ARTISTA – Eu quebrei. Eu estou quebrado e não tenho conserto. O buraco cresceu. Eu sinto uma revolta constante, que não passa. Roubaram o meu tempo. A fome cresce desenfreada, em uma tentativa de recuperá-lo. Às vezes, tenho a impressão que eu estou preso no passado. Parece que o fim é um gerúndio. A minha cabeça não para. O tempo inteiro correndo. É uma constante tentativa de compreensão. É como uma pergunta. E logo atrás, vem outra pergunta. Uma pergunta emendada em uma outra pergunta, que está emendada em uma outra pergunta... E essa minha cabeça-máquina, que busca respostas, muitas vezes se perde no tempo. O buraco cresceu. *(Pausa.)* Eu levei 40 anos para conseguir olhar pra essas experiências, pra essas perguntas, e conseguir elaborar um pouco sobre elas. Eu estou cansado. Essa coisa que tem dentro de mim dilacera incansavelmente as minhas vísceras, sedenta por respostas. As perguntas seguem me assombrando...

Áudio de notificação de mensagem no aplicativo.

LETI – Mas a fome...

Blackout.

FIM.

Ficha Técnica

Direção, dramaturgia e atuação – Cassiano Fraga

Assistência de direção e provocação de movimento – Andrew Tassinari (Roxa)

Provocação cênica: Patrícia Soso

Desenho e operação de luz: Thatiana Moraes

Música original, desenho e operação de som: Renato Navarro

Audiovisual e operação de vídeo: Leandro Azevedo

Figurinos e adereços: Cassiano Fraga

Fotografia: Leandro Azevedo e Thuany Mendes

Confecção de máscara cênica: Artur Ramos

Costureira: Tereza Merces (Atelier Ponto Certo)

Assistência de produção e coordenação técnica: Thatiana Moraes

Coordenação de produção: Cassiano Fraga

Realização: Gana Coletiva

3 A JORNADA DE LETI: O PROCESSO

Neste capítulo discorrerei sobre a jornada de criação do espetáculo Leti. Uma jornada marcada por inúmeras crises, transformações e descobertas, que serão reveladas ao longo deste texto. Nas páginas que se seguem, apresentarei cena a cena, bem como as perguntas e motivações que as originaram. Neste texto, irei expor algumas conversas que tive com alguns autores, pois mesmo que, eventualmente, seus escritos não tenham relação direta com a dramaturgia da peça, suas ideias foram de fundamental importância para que as catarses criativas pudessem ocorrer.

3.1 LETI: A CRIAÇÃO DAS EXPERIÊNCIAS

A dramaturgia de LETI foi criada em uma estrutura composta por três capítulos que estão inseridos entre um prólogo e um epílogo. Como dito anteriormente, nessa seção irei discorrer sobre todos os momentos do espetáculo, cena a cena, experiência a experiência, de modo a trazer à tona suas motivações criativas. Neste texto irei resgatar e compartilhar o que há de biográfico nesses documentos (o que viria a ser o meu ponto de partida) e identificar o percurso criativo que foi dado para cada material, tentando traçar (dentro do que poderíamos chamar de possível) os caminhos de criação que foram percorridos. Durante a criação, contei com o suporte da atriz Patrícia Soso¹⁴, que de modo virtual, fez importantes provocações cênicas para a elaboração do trabalho.

Ao longo das próximas páginas, você eventualmente poderá reler trechos da dramaturgia da peça. Entretanto, caso tenha pulado o capítulo anterior, sugiro lê-lo antes de prosseguir. Também considero ser de fundamental importância que você assista ao espetáculo¹⁵. Mesmo sabendo que assistir a um espetáculo teatral filmado definitivamente não

¹⁴ Patrícia Soso é atriz e encenadora. Mestre em Teatro e Comunidade pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, formada no Método Lecoq pelo Teatro Escola Arsenale (Milão/Itália), possui também experiência em performance, cinema e televisão. Cocriadora da Gana Coletiva (2022), realizou a provocação cênica do espetáculo LETI (2023) e as mídias sociais do espetáculo ROXA (2024). No Brasil, recebeu em 2012 o Prêmio Açorianos de Teatro como Melhor Atriz pelo espetáculo “Cara a Tapa”, de Tarcísio Lara Puiati, com direção de João Pedro Madureira. Assinou a encenação do espetáculo “Duas pessoas & uma ilha sozinha” (2023), de Ondjaki.

¹⁵ A peça está disponível no link: https://youtu.be/mDBS3_wfcWU

dá conta da experiência de quem o assiste ao vivo, em estado de presença, essa foi a única forma possível de compartilhar o material performativo.

3.1.1 Prólogo

Durante a montagem de LETI, a partir do meu encontro com a pesquisa de Janaina Leite, duas ideias principais me atravessaram: a ideia de autobiografia e de pacto autobiográfico. Foi bastante decisivo, a partir desse encontro, compreender o espetáculo como uma manifestação autobiográfica. Assumir isso. E bancar isso. Para mim, e para esse processo, foi extremamente importante me certificar de que todos os momentos de LETI fossem, em algum lugar, uma espécie de manifestação autobiográfica sobre a minha história. Que o dispositivo disparador de criação de cada cena partisse de uma verdade intrínseca minha, uma “verdade biográfica”. E eu tinha muitas coisas para dizer.

Mas LETI poderia ser considerada uma autobiografia ou uma autoficção? Se por um lado, todas as cenas partem de materiais biográficos ou questões pessoais, por outro, mesmo o prólogo, momento em que estou, aparentemente, despido de figura ou personagem, já há a presença de alterações da realidade, pelo simples fato de ser um texto preparado para acontecer em um palco diante de uma plateia. Mas essa definição foi fundamental para o processo? Não. De fato, não foi. O que realmente foi fundamental nisso tudo é sabermos que todos os materiais que ali estão, partem de uma *verdade biográfica*. Em todas as cenas, sempre haverá algo de histórico. Algo vivido ou percebido em algum momento da minha vida. No início da peça, sobre um passado mais remoto, e na medida em que a peça avança, sobre passados mais recentes. E por se tratar de uma obra artística performativa, há uma elaboração estética para esses pensamentos. Logo, me sinto muito representado pelo pensamento de Leite (2017, p. 130) quando propõe que “sem cair em hierarquias reducionistas entre o real e o ficcional, podemos pensar no potencial das ficções em abrir rasgos na trama simbólica e propiciar, via experiência estética, contatos vertiginosos com o real”.

Lejeune (2008) sinaliza a dificuldade de definirmos os escritos de autores de autobiografias como uma “verdade absoluta”. Muito se deve ao fato de que ao escrevermos sobre algo, estamos naturalmente distantes do ato em si, e por consequência, fazendo escolhas *do que* será escrito. Logo, se torna impossível dar conta de todos os detalhes da verdade dos fatos, de todas as perspectivas, visto que no ato de escolher, tais escolhas passam pela hierarquia de valores de quem as faz.

Por se tratar de um espetáculo artístico, pressupomos que as cenas desse trabalho foram escritas, ensaiadas e preparadas, o que por si só, já destrói a possibilidade de uma *verdade extrema*, onde a gênese dos acontecimentos pertence ao ato em si, no instante em que ocorrem. Isso seria impossível, visto que todas as experiências cênicas, mesmo que originadas a partir de materiais ou registros biográficos, são elaboradas e transformadas artisticamente. Dessa forma, nos afastamos da ideia que Lejeune (2008) traz de uma “autobiografia autêntica”, pois além das escolhas sobre “o que” será dito, também estamos escolhendo “o como” iremos dizer.

Entretanto, no decorrer do processo, estabelecer um pacto autobiográfico com o público passou a ser uma necessidade vital do trabalho. Esse “pacto de verdade” era essencial para que eu conseguisse capturar o público da forma que desejava. Esse compromisso em estabelecer uma conexão histórica com as experiências, os tornaria cúmplices dos acontecimentos. Afinal, esse trabalho também é sobre militância, e desejava alcançar não somente quem passa ou passou por situações semelhantes, mas toda e qualquer pessoa, pois “nesse ‘ser tocado’ pela experiência do outro há muito da aprendizagem do viver e também da confrontação subjetiva dos próprios limites” (Arfuch, 2009, p. 118). Logo, entendi que se eu conseguisse estabelecer esse pacto, estaria convocando o público a um exercício de alteridade, fundamental para que minha mensagem fosse transmitida. Assim, propus que o pacto autobiográfico atravessasse estética e narrativamente o prólogo de LETI.

Janaina Leite, por exemplo, em sua peça “Conversas com meu pai”, faz seu “pacto” logo no início do espetáculo, e de forma bastante clara e objetiva: “[...] E também não é para vocês terem qualquer tipo de dúvida em relação à veracidade das coisas que estou dizendo. Tudo o que estou dizendo, esse texto aqui, foi inteiramente decorado, ensaiado, e é integralmente verdadeiro, parte da minha vida real [...]” (Dalfarra *apud* Leite, 2020).

No caso do LETI, esse pacto aparece de forma mais sutil, por meio da própria experiência. A ideia central era de conduzir o público para a experiência, levando-o do *real* ao *ficcional* a partir de alguma experiência. Assim sendo, durante o processo, criei diversos roteiros a partir de um procedimento que chamei de improvisação oral (discorrerei mais detalhadamente na próxima seção deste texto), onde a proposta era contar ao público a trajetória do espetáculo enquanto processo através de um relato íntimo: o que motivou a montagem da peça. Como o processo foi muito extenso (aproximadamente 2 anos), e essa experiência estava sendo pensada desde o princípio, este texto sofreu diversas alterações, de forma a sempre atualizá-lo. Por fim, a experiência adquiriu a seguinte estrutura: começo recebendo o público, conversando normalmente, com minhas roupas pessoais. Enquanto o público entra, Thatiana

Moraes¹⁶, a iluminadora, faz os ajustes finais na mesa de luz, enquanto Leandro Azevedo¹⁷, o fotógrafo, prepara e revisa as projeções dos vídeos, e Renato Navarro¹⁸, o músico, faz os ajustes finais na mesa de som. Em um dado momento, questiono a equipe se estão prontos para darmos início. Em função de precisarem de mais alguns minutos para finalizar os ajustes (algo que estava pré-acordado entre nós), decido por “aproveitar” esse tempo e compartilhar um resumo do processo com o público, para preencher esse tempo.

Figura 11 – Cena “Prólogo”.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

¹⁶ Thatiana Moraes é formada em atuação pelo TEPA (Porto Alegre, 2006) e em iluminação cênica na SP Escola de Teatro (São Paulo, 2012). Integrante da Gana Coletiva desde sua criação (2022), realizou a coordenação técnica, o desenho e a operação de luz do espetáculo LETI (2023) e a assistência de produção do espetáculo ROXA (2024). Recebeu o prêmio de melhor Iluminação por "Hacker do Amor", no 5º Festival de Monólogos de Campo Limpo Paulista (2011). Além dos trabalhos da Gana Coletiva, cria, opera e monta a iluminação de espetáculos de diversas companhias como freelancer.

¹⁷ Leandro Azevedo trabalha com fotografia e audiovisual desde 2009. Passou por emissoras de rádio (Rádio Mix), televisão (Grupo Bandeirantes, Mega TV), produtoras de vídeo (Prime Arte Studios, Muvuca Filmes), e fez diversos trabalhos no teatro e no cinema. Integra a Gana Coletiva desde sua fundação (2022), tendo realizado a criação audiovisual e as fotografias do espetáculo LETI (2023) e o suporte audiovisual para o espetáculo ROXA (2024). No cinema, trabalhou como compositor produzindo trilhas sonoras para diversos filmes, como o documentário “A um passo do medo”, de Denys Urdiale, e o curta-metragem “Vazão” da Varal Filmes.

¹⁸ Renato Navarro é compositor, *sound designer* e pesquisador das sonoridades da cena. Mestre em artes cênicas pela ECA/USP, técnico de áudio pelo IAV e sonoplasta pela SP Escola de Teatro, integra a Gana Coletiva desde sua fundação (2022), tendo composto as músicas originais, elaborado o desenho de som e realizado a operação de som dos espetáculos LETI (2023) e ROXA (2024). Compôs trilhas sonoras para diversas séries e filmes. No teatro, trabalhou com as companhias Sutil Cia. de Teatro, Teatro de Narradores, Desvio Coletivo, Coletivo Pi, Cia. de Teatro Heliópolis e Cia. da Não Ficção, além de trabalhos com Janaina Leite, Isabel Tica Lemos, Eugênio Lima e Cia Oito Nova Dança. Também integra o Teatro da Pombagira desde 2015.

Enquanto falo o meu texto, tiro minhas roupas pessoais e visto o figurino, sem nenhuma aparente preocupação estética cênica. Nesse relato, o público já percebe que se trata de um trabalho autorreferenciado. Inclusive, propus que o Prólogo trouxesse um tom de “texto improvisado” para a experiência. Mesmo que tenha uma estrutura textual preestabelecida, poderia trocar palavras ou alterar trechos, de forma que as palavras pudessem vir com mais espontaneidade, endossando o caráter de *improvisado*, aproximando-se desse suposto *real*. Logo, cada ensaio (incluindo as apresentações que fizemos) teve prólogos ligeiramente diferentes, mas com o mesmo conteúdo dramaturgicamente.

Finalizo minha história com o aval da equipe e pergunto ao público: “Bora começar?”. Em seguida, apagam-se as luzes e dá-se início ao capítulo 1. Desta forma, penso que o pacto se estabeleceu a partir do ponto em que, gentilmente, conduzi o público desse estado *real* direcionando-o para a experiência ficcional que iria começar. Para além disso, esse tom confessional, em que a proposta era, de fato, receber o público compartilhando os passos que foram dados até o momento de “abertura das cortinas”, convoca-os pela lógica da “conversa de camarim”. A estrutura textual, onde compartilho o que veio antes de começar o espetáculo, aproxima o público por meio dessas “informações de bastidores”. E tão logo o capítulo 1 começa, essa estética do real sai de cena, levando o público a uma experiência estética ficcional.

3.1.2 Capítulo 1: O Quarto

Os três capítulos que dividem o espetáculo são apresentados a partir de marcadores audiovisuais, criados por Leandro Azevedo. Projetamos citações que, em algum lugar, apresentam um potente poder de síntese para as cenas do capítulo, seja conceitualmente (como no caso do capítulo 2) ou poeticamente (como neste caso). As citações são retiradas de algum documento importante presente no capítulo.

Este primeiro capítulo, “O Quarto”, retrata um passado mais remoto de Leti. Alguns *documentos-memória* e *documentos-afeto* (discorrerei sobre esses conceitos na seção “2.2 Os Procedimentos de Criação”) ligados à infância foram os principais materiais biográficos utilizados como disparador para as três cenas criadas, que são: “Cena 1 – A Cripta”, “Cena 2 – A Memória” e “Cena 3 – O Sonho”.

Na abertura deste capítulo, projetamos as frases “O mal se transforma em bem com a força do amor. E o bem se transforma em mal com a força de baixo astral”, que fazem referência ao filme *Super Xuxa contra o Baixo Astral* (1988), um dos documentos-afeto presentes na

infância de Leti, o qual preconiza, de alguma forma, a jornada poética que o personagem percorrerá. Após a projeção do título, a tela se apaga.

3.1.3 Cena 1 - A Cripta

A cena “A Cripta” tem esse nome por um motivo especial. Quando criança, minha memória de viver em liberdade, pleno em minha existência, somente acontecia quando estava sozinho em meu quarto. Meu quarto era meu santuário, minha cripta. Esse lugar sagrado que me acolhia exatamente do jeitinho que eu era. A sensação que tinha era como se a porta desse quarto fosse um portal, que quando eu o atravessava e adentrava essa cripta, acessava a verdade mais profunda do meu ser, e assim, conseguia descansar. Sim, nosso quarto, nosso leito, é o lugar onde repousamos, onde renovamos nossas energias depois de um longo dia. Mas para além disso, havia também um outro descanso. O descanso de carregar o peso de ser esse outro. Esse outro que me foi solicitado ser.

A infância é um período da vida em que estamos inseridos em um mundo mágico de fantasia. E esse mundo é entrecortado, costurado, por momentos de realidade. Estamos indo e vindo entre esses dois mundos enquanto nos desenvolvemos. Dessa forma, propus que essa cena fosse dividida em duas partes, começando em um mundo de fantasia, ficcional, e em algum momento, se afetasse por algum fragmento do mundo real.

Como dito anteriormente, todas as experiências foram originadas a partir de algum disparador. Essa primeira cena surgiu a partir da seguinte pergunta: qual é a minha memória mais remota de vivência de homofobia? Ao refletir sobre essa pergunta, encontrei na memória frases que ouvi durante toda a minha infância e que me definiram por muito tempo. Falas como “anda direito!”, “fala direito!” e principalmente “está imitando quem?” foram-me incessantemente direcionadas ao longo de vários anos. Anos esses onde estamos construindo delicadamente a nossa subjetividade, elaborando-a aos poucos.

Essas frases eram proferidas nas mais diversas ocasiões e tinham as mais diversas entonações. Desde momentos quando estava brincando, me divertindo, sendo criança, e ouvia aquilo com uma entonação quase musical, como uma brincadeira irônica ou sarcástica, até em situações quando aquelas frases vinham como flechas, em forma de bronca ou xingamento. A dor era especialmente aguda quando percebia notas de constrangimento na voz de quem as proferia.

“Eu não estou imitando ninguém”. A crise de identidade era construída desde muito cedo. Como ficaria a cabeça de uma criança que era questionada sobre estar “imitando” alguém, quando na verdade, estava apenas e simplesmente existindo? Que efeitos tais questionamentos provocariam na constituição do “eu” desse pequeno sujeito?

Paralelamente às reflexões provocadas por esse disparador, em um determinado momento da pesquisa, me deparei com um depoimento do ator Wentworth Miller por meio da internet, que fazia um discurso no evento da *Human Rights Campaign* falando sobre sua história com a homofobia, e sobre o episódio onde quase cometeu suicídio¹⁹.

Em um determinado ponto de seu discurso, Wentworth fala que cresceu no *survivor mode* (modo sobrevivência), e que por ter vivido nesse modo, lutava com todas as suas forças para se manter íntegro, dia a dia. Ao longo do discurso, o ator relata sobre a solidão que vivenciou em não poder ser quem era, tanto pela ausência de se sentir pertencente a alguma comunidade, como, inclusive, por conta do seu trabalho.

No momento em que vi o vídeo, me identifiquei com diversos pontos do seu relato. E a ideia de viver em um “modo sobrevivência” traduziu perfeitamente o sentimento que tinha ao ouvir aquelas frases. Um sentimento crescente de solidão e de não-pertencimento.

Assim, o primeiro passo que dei no processo de construção dessa cena foi o de experimentar improvisações orais onde uniria ambas ideias: as frases de homofobia e esse sentimento de viver em modo sobrevivência. A tarefa era relativamente simples: apresentar o pequeno Leti a partir dessa perspectiva, em uma forma de relato, desabafo. Tentar contar um pouco como foi a experiência de crescer em modo sobrevivência e ter a minha identidade afetada nesse processo.

Paralelamente à construção desse texto, buscava uma forma de espacializar, tridimensionalizar esse material. Quando relembra os momentos e as situações em que ouvia tais frases, sempre eram ocasiões onde havia uma clara intenção de correção de postura, de comportamento corporal. Eu, enquanto uma criança viada, tinha comportamentos que fugiam do estereótipo de masculinidade. Para agravar a situação, sou o caçula de três filhos homens, que cresceram juntos. Logo, havia diferenças de postura e comportamento que me colocavam nesse lugar de estranheza em relação aos meus irmãos. Logo, essas falas homofóbicas eram proferidas em uma tentativa de “corrigir” esse corpo viado.

A ideia de um corpo que pudesse ser educado, evocou em mim a imagem de uma marionete que, por sua vez, só consegue se movimentar se controlada pelo seu manipulador.

¹⁹ Vídeo disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=ABUf30cTX-Q>.

Além disso, a ideia de um boneco marionete evocava o lúdico da infância, momento este de onde retiro os documentos dessa cena. Não à toa, Renato propõe para o início da cena uma trilha sonora com uma melodia suave, como daquelas “caixinhas de música” decorativas, em que há uma bailarina, e que precisamos girar um pino para a música começar. Assim, complementamos esse universo infantil, fazendo referência a um passado remoto.

Assim sendo, comecei uma investigação do corpo em busca dessa marionete. Inicialmente, trabalhei com a ideia de manipulação visível do corpo, ou seja, com o uso de uma vareta, tocava em partes do corpo para acioná-las, em alusão à ação do manipulador de marionete.

Figura 12 – Ensaio cena “A Cripta”, criando Leti-marionete.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Entretanto, havia uma dificuldade de ser o manipulador e o boneco simultaneamente. Logo, com a ajuda da provocação de movimento de Andrew Tassinari (Roxa)²⁰, pesquisei um novo corpo que pudesse trazer essa qualidade de movimento manipulada e controlada. Assim, de alguma forma, esse corpo se tornaria uma experiência física para aquelas frases que eu ouvia.

Logo, investimos alguns ensaios nessa busca. Trabalhamos bastante o isolamento dos membros, e investigamos diversas possibilidades de movimentação isolada para cada um, o que resultou na criação de um repertório de movimentação.

²⁰ Andrew Tassinari (Roxa) é bailarino e performer, com formação em ballet clássico e dança contemporânea. cursou Licenciatura em Dança pela ULBRA (Canoas, 2006-2011). Integra a Gana Coletiva desde sua fundação (2022), tendo realizado a assistência de direção e a provocação de movimento do espetáculo LETI (2023) e a pesquisa, concepção e a atuação no seu solo ROXA (2024). Integra o grupo Teatro da Pombagira de São Paulo desde 2018. Em Porto Alegre, trabalhou com as companhias Eduardo Severino Cia de Dança, GEDA, Cia Espaço em Branco e Cia Municipal de Dança de Porto Alegre, entre 2012 e 2018.

Figura 13 – Cena “A Cripta”, Leti-marionete.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Na medida em que esboçávamos algumas partituras de movimento, comecei, aos poucos, a improvisar alguns fragmentos do texto. Dessa forma, texto e corpo iam se complementando e se afetando mutuamente. Eventualmente, partes do texto sugeriam movimentos ou se encaixavam em algum movimento já criado. Mas o contrário também ocorria. Às vezes, algum movimento pedia que nós suprimíssemos pequenas partes do texto, de forma a dar mais ritmo à cena. Essa negociação foi ocorrendo de maneira bem natural ao longo dos ensaios.

Figura 14 – Ensaio cena “A Cripta”, o corpo machão em Leti-marionete.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Outro ponto que foi explorado nessa investigação, para além do desmembramento do corpo da marionete, foi trazer a ideia da *masculinização* desse corpo, a partir do estereótipo hegemônico do *homem machão*. Então, na medida em que a marionete ia se levantando e ganhando o plano alto, ela sofria com esse “enrijecimento do corpo”, criando essa imagem estereotipada de homem forte e viril. Pernas abertas, braços enrijecidos, o púbis projetado para frente e uma cabeça desafiadora.

Assim, as vozes da homofobia estavam representadas na manipulação do corpo dessa marionete. Ao final desse percurso, “Leti-marionete”, ao encontrar uma caixa misteriosa, congela. O palco é invadido por diversas vozes indiscerníveis, confusas (que retornarão no Capítulo 3 da peça), que marcam o início da segunda parte da cena.

Aqui, há uma ruptura na experiência ficcional que o “Leti-marionete” imprimiu no início da cena. Com o sumiço das vozes, o boneco marionete desaparece. Assim, retornamos à experiência do *real* trazendo novamente a figura do Artista (o narrador do Prólogo), que vai até a caixa misteriosa - a sua cripta secreta. Com o rompimento da quarta parede, retomo o tom confessional com o público, enquanto Thatiana ajusta a iluminação para uma “luz de serviço falsa”, remetendo à experiência do Prólogo.

O texto dessa segunda parte da cena foi construído também a partir de uma improvisação oral, em que a ideia principal era, aos poucos, embaralhar a percepção do público quanto ao real e ao ficcional, como um momento de transição entre ambos, misturando esses dois universos.

Figura 15 – Cena “A Cripta”, abrindo a cripta.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Assim sendo, começo refletindo junto ao público sobre os sonhos e como nossos corpos são inteligentes ao esconder neles (no inconsciente) algum perigo iminente. Em seguida, abro essa caixa-cripta que, de alguma forma, representa esse meu inconsciente, e retiro de lá diversos documentos-afeto, entregando alguns para o público próximo e dispondo os demais pelo espaço cênico. Também retiro outros objetos que serão utilizados na peça, e vou posicionando-os em seus lugares.

Os documentos-afeto são materiais da minha vida real, do meu acervo pessoal, como a fita VHS do filme “Super Xuxa contra o Baixo Astral” e o disco LP com a trilha sonora do filme, um álbum de figurinhas do desenho animado “Os Cavaleiros do Zodíaco”, um álbum de coleção de selos postais que herdei do meu avô materno, uma pasta de coleção de cartões telefônicos, algumas medalhas e uma placa comemorativa que ganhei por ter sido atleta da escola. Esses objetos eram como talismãs, objetos sagrados que me conectavam àquela criança que fui. Como amuletos de proteção, para me proteger desses momentos difíceis que estava disposto a remexer e expor. E assim, entraram na peça, no momento exato em que abordei essa importante etapa de minha vida.

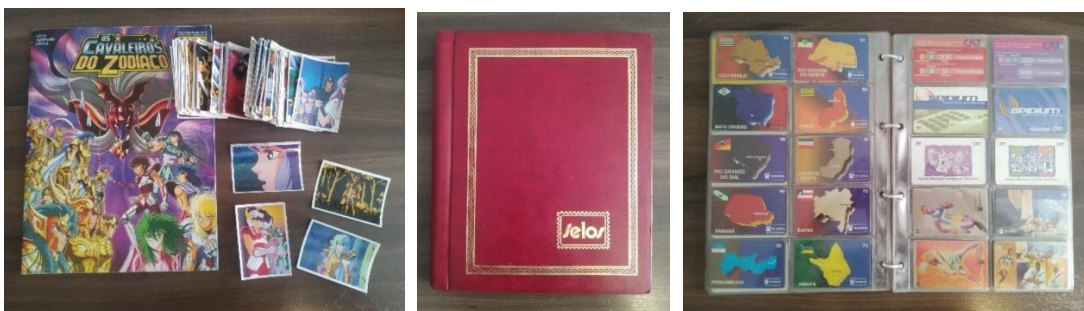
Além desses documentos-afeto, também retiro da caixa um pote com balas de goma coloridas e um palito comprido, do tipo usado para fazer churrasquinho. Enquanto isso, sigo refletindo com o público sobre a existência dessa cripta secreta (o inconsciente) que guarda todos os nossos traumas, e sobre como o sonho pode ser um caminho para encontrar e remexer tudo o que há lá dentro.

Figura 16 – Documentos: Fita VHS e disco LP do filme “Super Xuxa contra o Baixo Astral”.



Fonte: Super, 1988; Super, 1989.

Figura 17 – Documentos: Colecionáveis.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Figura 18 – Documentos: Placa comemorativa e medalhas.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Por fim, introduzo o ano de 1983, fazendo uma breve retrospectiva de diversos fatos importantes que ocorreram nesta data, como o nascimento de Amy Winehouse, a morte de Garrincha, a vitória do Grêmio no Campeonato Mundial Interclubes, a criação da CUT (Central Única dos Trabalhadores), entre outros. Finalizo o texto evidenciando a homofobia vivida nessa época, afinal, neste ano a homossexualidade ainda era chamada de homossexualismo e ser gay ainda era considerado uma doença pela OMS (Welle, 2020). Mas, apesar disso tudo, 1983 também foi o “ano em que um certo ex-militar e sua digníssima e dedicada esposa deram vida a um jovem garoto cheio de energia, terceiro e último integrante de sua prole: Leti!”²¹.

²¹ Trecho da dramaturgia do espetáculo.

3.1.4 Cena 2 - A Memória

O dispositivo de criação que deu origem a esta cena teve como ponto de partida a seguinte pergunta: qual a minha memória mais remota do despertar da sexualidade? E, claro, como estou refletindo sob o viés da homofobia, fiz o exercício de lembrar a minha primeira experiência homoafetiva.

Sempre fui uma criança muito sexual. Essa pulsão de vida sempre esteve muito presente, desde uma idade muito pequena. Mesmo sem ter uma compreensão sobre o que sentia, sabia que esse “calor” aparecia quando me relacionava com alguma imagem de um corpo masculino ou de um membro masculino. Lembro, inclusive, de episódios em que ia a lojas de roupas e ficava vendo secretamente as embalagens de cuecas com bastante interesse (claro, pois nas embalagens sempre tinham fotos de homens com corpos atléticos para divulgar o produto). Logo, para dar início ao trabalho, realizei uma improvisação oral em que gravei um áudio buscando na memória um episódio no qual fiquei marcado.

Quando somos pequenos e a libido começa a surgir, é natural que a gente descubra algumas coisas juntos, entre crianças. Lembro de fazer brincadeiras que ativavam esse “calor”, esse tesão, com outras crianças. Mas um episódio específico veio à tona nessa improvisação: o dia em que fiz sexo oral pela primeira vez. Eu devia ter cerca de 8 ou 9 anos, e a memória veio muito rica em imagens. Estávamos no banheiro, com a porta trancada, eu ajoelhado e esse outro menino de pé, um parente próximo. A partir dessa imagem, comecei a elaborar a cena.

Tratar da temática da sexualidade com crianças é um desafio para muitas pessoas (Garbarino, 2021). Quando essa sexualidade é dissidente, a dificuldade toma ainda outras proporções. Não há nada de errado em duas crianças descobrirem seus corpos juntos. Em um mundo esclarecido e sem preconceitos, talvez o fluxo mais humano dessa experiência fosse, após o episódio, conversarem com um adulto para entenderem esse processo. Agora, como falar com adultos que claramente repudiavam esse tipo de desejo? O fato de ter optado pelo silêncio naquela época não poderá ser mudado. O rumo que minha vida tomou foi aquele e ponto. Mas decidi trazer essa experiência para o trabalho para problematizar, de alguma forma, essa temática, pois ela me constitui. Assim sendo, propus reconstruir essa memória em cena.

A partir do áudio gerado pela improvisação oral, realizei alguns testes para dramatizar a cena. Com uma caneta, que representava o falo, transformei aquela lembrança em ação, tentando ser o mais fiel possível à memória. Foi uma tentativa de reconstruir aquela lembrança em cena.

Desse trabalho, criei uma pequena partitura de ações que davam forma a uma estrutura do que se tornaria a cena, porém, ainda muito distante de sua forma final. Sentia que faltavam muitas coisas. Ao observar alguns registros de ensaio, percebi que sentia falta da contextualização da infância nesse esboço. Afinal, mesmo que a linguagem teatral permita as mais diversas convenções, ainda assim seria um corpo de um homem adulto reproduzindo uma memória de uma criança. E da forma que estava criando a experiência, a criança ainda não estava lá.

Logo, propus um outro procedimento a partir das materialidades. Juntei todos os meus documentos-afeto da infância, e os dispus pelo espaço. A fita VHS do filme da Xuxa, as balas de goma, as figurinhas, as medalhas, enfim, todos os objetos, em uma tentativa de construir a atmosfera daquele quarto, onde aquela criança estaria imersa em seu universo.

Com os objetos espalhados pelo espaço, a proposta era me relacionar com eles, de forma a acessar novamente aquela criança, (re)criando aquele pequeno Leti que iria atravessar aquela memória. Logo, era fundamental retomar a energia do *brincar* ao me relacionar com as funções originais daqueles objetos. Então, propus uma improvisação em que iria brincar com os objetos ao som das músicas do filme. E assim o fiz.

Figura 19 – Cena “A Memória”, os documentos-afeto.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Ao longo da improvisação, percebi que se organizava uma partitura que era uma espécie de circuito de brincadeiras. Considerando que fui uma criança diagnosticada com hiperatividade e déficit de atenção e que, inclusive, menciono na peça o tratamento médico que passei por conta disso, notei uma oportunidade de inserir nessa partitura essa referência (mesmo

que apenas como uma licença poética) e dar corpo a essa criança inquieta. Logo, criei uma partitura a partir das investigações com todos os documentos-afeto.

Figura 20 – Cena “A Memória”, o jogo de bafo.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Criada a partitura das brincadeiras, surgiu um novo desafio: como conectá-la à partitura da reconstrução da memória de sexualidade? Como juntar as duas coisas? O primeiro teste foi realizar uma na sequência da outra, para assim ver se alguma ideia surgia da experiência. E surgiu. Elementos de ambas as partituras se conectaram naturalmente.

Figura 21 – Cena “A Memória”, o aviãozinho.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Como um dos documentos com que estava trabalhando era as balas de goma, fiquei pensando nelas como uma possibilidade de encontrar esse elemento de conexão entre as partituras. Elas são coloridas e o arco-íris estava muito presente no filme da Xuxa. Além disso, é o símbolo da nossa comunidade. Então improvisei a construção de uma espécie de microfone, que foi incorporado à partitura das brincadeiras, e foi feito com as próprias balas de goma. Assim, criei um “microfone arco-íris”, que também acabou virando um aviãozinho nas mãos daquela criança.

Em estreito diálogo com os documentos que deram origem à experiência, Renato trabalhou com a música Túnel do Terror²² (Sullivan; Massadas; Penido, 1989), uma canção com um ritmo bastante animado, que faz parte da trilha sonora do filme “Super Xuxa contra o Baixo Astral”, e que termina com um ruído de vento muito intenso que, aos poucos, vai diminuindo até desaparecer. Foi nesse *vento* que encontrei a transição perfeita entre as brincadeiras do quarto de Leti e sua memória de sexualidade vivida no banheiro. Era como se o soprar daquele vento mudasse o cenário inexistente e, em um movimento daquela brincadeira, as paredes do quarto se transformavam nas paredes do banheiro. Assim, Renato trabalhou esse vento, incorporando a ele elementos sonoros para aumentar a tensão que viria a seguir. Desta forma, o microfone-aviãozinho-arco-íris acabou por se tornar o falo, e assim conseguimos borrar as brincadeiras com a memória da sexualidade, mesclando uma coisa com a outra por meio das cores da infância lúdica. A iluminação também dialoga com essa transição, saindo de um mosaico dinâmico de cores para um foco de luz branca e seca.

Figura 22 – Cena “A Memória”, o banheiro.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

²² Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=sVu4XMYDVLM>.

Como disse anteriormente, abordar a sexualidade na infância ainda é um desafio para muitas pessoas. Os pais não têm escopo intelectual nem emocional para lidar com o momento em que as crianças começam a experimentar o despertar dos seus desejos sexuais. Inclusive, ao longo do processo de montagem, uma questão tornou-se inquietante, e decidi mantê-la assim.

No decorrer da montagem, realizei algumas aberturas de processo. Nesses encontros, quando apresentei essa cena, algumas pessoas questionaram se ela tratava de uma relação abusiva. Perguntaram se o Leti havia sido violentado naquela situação. Como não trago informações detalhadas sobre a suposta pessoa que está comigo na cena, e por estar ajoelhado, olhando para cima, não há como saber se tratar-se de um adulto ou de outra criança. Assim, essa dúvida abriu uma discussão potente.

O que achei bastante curioso é o fato de que, mesmo com toda a tensão proposta na cena (devido a criança estar fazendo algo escondido), em nenhum momento a figura da criança demonstra desinteresse ou estar sendo forçada a fazer algo. Aqui, o tabu da sexualidade infantil se expõe quando imediatamente pensamos que se trata de um caso de abuso. A possibilidade de consentimento não foi considerada. Pelo simples fato de ser uma criança, aquela experiência já era considerada de caráter abusivo e opressivo.

Haveria outras possibilidades para eu trabalhar esse documento na peça? Claro, infinitas. Porém, decidi por esta, pois acredito que uma das características mais interessantes da arte é a capacidade de reflexão que ela provoca. O fato de pessoas terem se sentido suficientemente incomodadas a ponto de questionarem sobre esse momento, mostra o quão potente e necessário é esse material dramático e a sua capacidade de jogar luz para essas questões, fomentando assim, o debate.

Após o momento do banheiro, o Artista retorna e compartilha a memória sobre as consultas terapêuticas a que era submetido, enquanto na projeção aparecem imagens de Leti criança, com a mesma idade dos eventos que narra. Depois, relembra o dia em que contou aos pais sobre se perceber gay. Novamente, as vozes indiscerníveis tomam conta do palco e Leti congela. Por fim, retoma a brincadeira, agora cantando a música “Sonho” (Sá, 1988), que também faz parte da trilha sonora do filme da Xuxa. Ao final, deita no chão e adormece.

3.1.5 Cena 3 - O Sonho

A cena “O Sonho”, diferentemente das anteriores, não foi criada a partir de uma pergunta. Na verdade, ela é fruto de um dos primeiros procedimentos de criação empreendidos no processo: a dança pessoal.

No início das investigações criativas, um dos procedimentos de criação que mais utilizei foi a dança pessoal (discorrerei mais detalhadamente sobre em “2.2 Os Procedimentos de Criação”). Naquele momento, com a ajuda da Fefê Marques²³, querida amiga e artista da cena, improvisei corporalmente a partir da relação com os elementos naturais (água, fogo, ar e terra). A intenção era partir desses *elementos* como dispositivos provocadores de movimento para que, com a dança pessoal, pudesse gerar possíveis materiais cênicos. Na preparação desses ensaios, procurei imagens e sons que pudessem me inspirar e também acabei por exercitar a pintura a partir dessas referências, criando novas imagens para o trabalho. Também pesquisei diversos bancos de áudio, como o *Free Sound* e o *Free Music Archive*²⁴, em busca de sonoridades que pudesse utilizar como material para as improvisações e assim, me relacionar mais intimamente com esses elementos.

Figura 23 – Telas “Os Elementos”.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

²³ Fefê Marques é atriz, produtora e dramaturga gaúcha. Formada em interpretação no TEPA (Porto Alegre, 2007) e em Dança Licenciatura na Faculdade Angel Vianna (Rio de Janeiro, 2015), atuou em mais de 20 espetáculos de teatro, tendo participado de diversos festivais internacionais, como o Porto Alegre em Cena e o FIL Niños Guadalajara (México). Em 2010, recebeu o Prêmio Açorianos de Melhor Produção. Em 2024, estreou seu primeiro trabalho solo, DEVORA, com direção de Vanise Carneiro. Atualmente, colabora com os grupos Circo da Silva, Santa Viscera Teatro e Teatro Líquido.

²⁴ Disponíveis em: <https://freesound.org/> e <https://freemusicarchive.org/>.

Partir de uma dança pessoal que pudesse ser afetada pelos elementos naturais foi uma tentativa, entre as diversas empreendidas nesse processo, de encontrar diferentes qualidades e densidades de movimento, para compor os materiais cênicos da encenação. Chamo aqui de “materiais cênicos” elementos como movimentos, ações físicas, partituras e estruturas corporais que considerava, em alguma medida, interessantes para o trabalho, sendo possível de significação dentro do contexto das investigações dramatúrgicas.

Essas investigações foram tão ricas que geraram material para diversos momentos do espetáculo. De uma dessas improvisações realizadas na relação criativa com o elemento “ar”, surgiu uma estrutura cênica que nomeei de “vertigem”. Nesta improvisação, foi criada uma cena/partitura que trazia uma relação bastante surrealista com as situações ali postas, como se fosse uma espécie de sonho (ou pesadelo). Eu despertava no alto de uma torre que era atravessada por um imenso vendaval, como se tivesse acordado dentro de um sonho. Do alto desta torre, eu avistava um ser mascarado (essa foi a primeira vez que surgiu uma máscara no processo) em outra torre, ao lado daquela em que estava. Sentia uma atração inexplicável pelo mascarado (uma máscara neutra branca presa a um tripé). Precisava alcançá-lo. Entretanto, sentia uma constante vertigem causada pelo medo intenso de altura, pois a única forma de chegar a máscara era pulando de uma torre para a outra.

Figura 24 – Ensaio cena “O Sonho”, partitura “vertigem”, o mascarado.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

A cena-partitura continuava com as diversas tentativas (e desistências) de pular, até o momento em que, enfim, dava o pulo final e acordava deste sonho. Essa foi a estrutura inicial do material que viria a se tornar a cena “O Sonho”.

A cena oficial, por sua vez, foi construída de forma a dar sentido a estas ações, que curiosamente estavam implicadas no contexto dramaturgico da peça como um todo. Na dramaturgia do espetáculo, apresentada no capítulo anterior, decidi fazer uma espécie de “descrição poética” desta cena, visto que ela é composta apenas por texto físico, sem a presença da fala. A seguir, farei o exercício de revisitar este percurso, porém, estando atento às transformações ocorridas ao longo do processo.

A estrutura de cena é composta por seis momentos: a asfixia, a desorientação, o encantamento, a rejeição, a negação e a sublimação. A cena começa com Leti asfixiando-se ao despertar. Em seguida, quando a falta de ar cessa, percebe não reconhecer seu corpo nem onde está.

Figura 25 – Cena “O Sonho”, o despertar asfixiado.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

De repente, Leti se depara com uma máscara representando a caveira de um veado com chifres dourados, encarando-o (na segunda parte da peça, descobriremos que se trata de *To'evah*, o deus da profanação). Aqui temos o terceiro momento, o encantamento, quando aos poucos sente uma atração inexplicável pela máscara, como se estivesse sugando-o.

Figura 26 – Cena “O Sonho”, o chamado de To’evah.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Como reação ao estranhamento diante desse *encanto*, Leti resiste e quebra a conexão com a máscara, afastando-se. Em seguida, temos o momento da negação, em que Leti percebe o olhar fixo da máscara para o exato local onde despertou dentro desse sonho. Decide então olhar *através* da máscara, para assim conhecer sua perspectiva.

Figura 27 – Cena “O Sonho”, o olhar de To’evah.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Ao ter a “visão de To’evah”, Leti entra em desespero, pois não se reconhece. Seu corpo, em ato de negação, sente ânsia de vômito e começa a regurgitar. Por fim, a sublimação ocorre

quando a ânsia se transforma em agonia, com a ação de torsão e contração tornando-se intensa, atingindo seu clímax, e então se reduz até parar por completo. No final, Leti senta no chão, em estado reflexivo.

Figura 28 – Cena “O Sonho”, a agonia.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

De forma a criarmos uma atmosfera de suspense e contemplação característicos desse tipo de “sonho”, a iluminação da cena trouxe uma dose de mistério, através do uso do azul e de momentos de sombra no ator. Por sua vez, a trilha deu continuidade ao vento do final da cena anterior, com o acréscimo de elementos sonoros que ampliavam a percepção de suspense e tensão.

Bom, retomando o conceito da cena, inicialmente adotamos a ideia da representação de um sonho, lugar no qual tudo é possível, e, como escreve Freud (2019), “todo material que compõe o conteúdo do sonho provém, de alguma forma, de experiências, ou seja, ele é reproduzido e lembrado no sonho”. Não à toa, na cena “A Cripta”, sugerimos que o sonho é a porta de entrada para o nosso inconsciente, e que lá estão guardados os nossos segredos mais profundos. Assim sendo, encontramos na ideia de “sonho” uma forma de trazer para a cena o universo interno deste homem-menino que sofre de homofobia, e que ainda não se compreende enquanto ser humano. Ainda está “coisificado”, “monstrificado”, ou seja, ainda se entende enquanto um erro, um equívoco.

Alguns elementos da improvisação inicial estão na cena oficial exatamente como foram criados, como o “despertar asfíxiado” dentro do sonho. Entretanto, com o amadurecimento do processo, fomos tendo cada vez mais clareza sobre os discursos do espetáculo, e nessa

caminhada, fomos ressignificando alguns elementos dessa estrutura, cruzando-os com outros elementos do espetáculo.

O que na improvisação inicial era uma “atração inexplicável por um ser mascarado” (talvez ainda uma referência ao LOVERDOSE e EROS), na cena oficial passou a ser o chamado divino desse “deus profano” sobre esse corpo que está “dentro do armário”, ou seja, vivendo uma constante e irreduzível autonegação. A asfixia que abre a cena vem desse conflito. Dessa agonia de um corpo que não pertence. Que não está lá nem cá, que está no limbo. Que não tem uma identidade definida. E, portanto, sem uma identidade para ser defendida. Logo, essa “atração inexplicável” foi ressignificada no desejo homossexual como um “chamado” desse deus profano, em irônica contraposição às religiões que pregam que seus deuses não aprovam comportamentos fora do padrão heterossexual reprodutivo. Esse deus profano aparecerá somente na cena “A Profanação”, no segundo capítulo do espetáculo (falarei detalhadamente sobre esta cena mais adiante).

Portanto, partindo dessa incompreensão de si, chegamos à cena final trazendo para a experiência esses sentimentos de desespero e solidão produzidos pela homofobia estrutural. Desta forma, em alguma medida, “O Sonho” acaba por se tornar *o pesadelo* de Leti.

3.1.6 Capítulo 2: A Fome

Ao final da cena do “Sonho”, há uma sutil transição para o capítulo 2. Enquanto Leti ainda está sentado no chão, reflexivo, na atmosfera daquele sonho-pesadelo, aparece a projeção de vídeo que marca o início do capítulo.

Neste vídeo, trazemos a passagem bíblica “Se um homem se deita com outro homem como se deita com uma mulher, os dois fizeram um *to’evah* (abominação); devem ser mortos – a culpa do sangue está sobre eles” (Bíblia [...], Levítico, 20, 13), na qual constatamos a presença do pensamento homofóbico nos livros sagrados ao nomear o comportamento gay de “*to’evah*” (“abominação”, em livre tradução do hebraico). Em seguida, aparece o título do capítulo: “Capítulo 2 – A Fome”.

Neste capítulo, “A Fome”, faço referência ao desejo como uma força da natureza e fricciono-o com a perspectiva da homofobia religiosa através de duas cenas: “Cena 4 – A Coisa” e “Cena 5 – A Profanação”.

3.1.7 Cena 4 - A Coisa

A cena “A Coisa” é composta por uma série de referências. Posso dizer que seu disparador inicial foi a necessidade de refletir sobre a força do desejo e sua potência em desenvolver uma espécie de compulsão. Problematizo aqui que esta compulsão pode ser desencadeada pelo sufocamento provocado pela homofobia estrutural, não à toa, o personagem relata sentir que “tem alguma coisa dentro de si”. Entretanto, esse discurso foi sendo elaborado no decorrer da criação da cena e do texto. Como, nesta cena, a criação do texto dramático antecede a elaboração das partituras físicas criadas com a Roxa, seguirei o mesmo caminho no relato a seguir.

Inicialmente, minha tarefa era colocar diversos materiais em relação: a memória de minha tia me presenteando com revistas pornográficas por volta dos 5 anos de idade, alguns fragmentos de textos de Bauman (2004) e Agamben (2007), a ação performativa de transar compulsivamente com o espaço, as imagens de um vulcão entrando em erupção e a ideia do desejo enquanto uma fome incontrolável.

Dessa investigação, surgiu o primeiro rascunho do texto. Nesse processo, as imagens do vulcão se transformaram também em material textual. Some-se ainda um fragmento baseado na ideia da animalização de um corpo humano ocasionada pela explosão do desejo, sendo assim, transformado e dominado pelo seu instinto predador. Logo, no decorrer da cena, Leti percebe que essa “coisa” que há dentro de si se trata dessa “fome incontrolável”. Porém, quando isso acontece, percebemos ser tarde demais, e Leti é dominado, não conseguindo freá-la. Essa estrutura de texto se manteve até o final, com raras alterações e ajustes pontuais em decorrência da criação da movimentação.

Partindo do texto, decidi por trabalhar a experiência cênica baseada na ideia de um homem-bicho em estado de caça. Patrícia Soso, em uma de suas provocações cênicas, sugeriu que, de alguma forma, pesquisássemos a constante relação desse bicho com o público, para assim criar uma atmosfera de perigo iminente. Assim, eu e Roxa partimos em busca desse corpo animal através de diversas pesquisas e laboratórios. Pesquisamos diversos vídeos com registros de diferentes animais, incluindo primatas e felinos (leões, tigres, onças e leopardos), para observar as sutilezas e particularidades de suas movimentações, e assim experimentar esse material em sala de ensaio.

Figura 29 – Ensaio cena “A Coisa”, laboratório corpo bicho.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Precisávamos criar um corpo-bicho que tivesse amplo repertório de movimentos e que fosse bastante independente, pois seria esse corpo que traria essa sensação de perigo ao público. Além disso, inicialmente, não teríamos uma partitura fixa nesta cena. Ela seria uma cena de movimentação livre (dentro da ideia do corpo animal), no qual Leti seria o predador e o público, a caça. Enquanto buscava sua vítima, Leti proferia as palavras do texto para o público.

Entretanto, na medida em que a cena foi se desenvolvendo, percebi que cada um dos quatro fragmentos do texto necessitava de um corpo distinto. O corpo animal não era suficiente para a experiência. Logo, propus uma organização entre texto e movimento, de forma a sobrepor essas camadas. Assim, no primeiro fragmento, que traz uma perspectiva mais filosófica sobre o desejo, testei manter a qualidade do corpo da cena anterior. A ideia era manter a sensação corporal do “pós-pesadelo” neste momento. Desta forma, um resquício do capítulo 1 estaria presente dentro do capítulo 2, amalgamando-os. Assim, criei uma transição de cena bastante sutil, na qual primeiro entra a projeção, em seguida, temos o primeiro fragmento do texto da cena ainda com a referência corporal da cena anterior, e por fim, na entrada do segundo fragmento do texto da cena, havia a troca da qualidade de movimento.

No segundo fragmento, que traz uma memória de abuso, propus uma quebra total da quarta parede e da atmosfera da cena, retomando a figura do narrador inicial do espetáculo – o Artista. A intenção era quebrar a atmosfera de tensão, estabelecendo uma nova ruptura na linguagem ficcional do espetáculo. Assim, o Artista retorna nessa breve inserção desse *real*, compartilhando mais um momento de intimidade com o público.

Figura 30 – Cena “A Coisa”, primeiro fragmento: a angústia.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Logo, enquanto estou confidenciando com o público sobre a situação abusiva de quando recebia revistas de mulheres nuas ainda na infância, faço ajustes no figurino para continuar o espetáculo, evocando uma atmosfera de “bastidores”.

Figura 31 – Cena “A Coisa”, segundo fragmento: o abuso.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

No terceiro fragmento, volto parcialmente para a atmosfera ficcional, pois mantenho no texto o registro de fala do narrador (o Artista). Entretanto, enquanto falo sobre o desejo a partir da ideia de um vulcão prestes a entrar em erupção, minhas ações cênicas fazem referência às religiões de matriz africana, encenando o que poderia ser um “auto-passe”. A escolha dessa movimentação tem dois motivos interligados. Primeiro, porque faço uma conexão com a cena

seguinte, cujo dispositivo é a homofobia religiosa, e segundo, por se tratar de um gesto de agradecimento a uma demonstração de afeto.

Figura 32 – Cena “A Coisa”, terceiro fragmento: o vulcão.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A cena a seguir, chamada “A Profanação”, tem como temática central a homofobia religiosa em uma perspectiva cristã. Nesta religião, a qual fui introduzido enquanto criança, a homossexualidade era entendida como um comportamento desprezível, demoníaco. Inclusive, quando *confessava* ao padre sobre meus desejos íntimos, era punido com grandes quantidades de rezas para *purificar* minha alma.

Entretanto, ainda criança também fui introduzido a outras manifestações religiosas (mesmo que em uma tentativa de encontrar outras possíveis “curas”), e uma delas foi a Umbanda. Lembro de um episódio em que estava bastante deprimido, e fui a uma “consulta” (uma espécie de conversa com a entidade, através da pessoa que estava incorporada). Naquela ocasião, com muito medo do que ouviria, relatei sobre meus desejos para a entidade. Porém, ao contrário da recepção do padre, fui surpreendido por uma mensagem de muito afeto e acolhimento, na qual a entidade pediu com muito carinho que me aceitasse como era, porque assim como os demais, também era digno de amor.

Esse encontro me marcou profundamente, e quando estava em processo de criação a partir da relação com esses documentos-memória sobre a minha religiosidade, entendi ser fundamental homenageá-lo de alguma forma. Entretanto, em respeito a essa memória e a própria religião, fui em um terreiro em São Paulo pedir autorização para prestar minha homenagem àquela conversa, àquele encontro, àquela entidade. Então, em nova “consulta”, recebi minha autorização espiritual para tratar desse momento no espetáculo. Assim, decidi por

criar uma pequena partitura corporal neste terceiro fragmento, que justamente fala sobre o desejo como uma força da natureza, fazendo referência ao que minha memória havia guardado sobre a movimentação das entidades.

Por fim, no quarto fragmento, damos origem ao nosso corpo-bicho, que ao despertar, toma conta do espaço, caminhando por entre o público em busca de sua presa. O texto, neste momento, apresenta algumas camadas, como o descontrole e a compulsão por sexo, alguns fetiches e tabus, e algumas referências aos aplicativos (que serão abordados no terceiro capítulo da peça). Ao final, esse bicho-felino encontra sua presa em um pedaço de pão (outra conexão simbólica com a próxima cena), estraçalhando-o em frente ao público. Porém, depois de desfrutar dessa saborosa refeição, é tomado por uma imensa sensação de culpa ao som da última entrada das vozes indiscerníveis, retornando, por fim, à figura humana – Leti.

Agora, vou problematizar essa animalização de um corpo produzida pelo desejo extremo. Em primeira instância, podemos pensar nesse bicho apenas como uma forma poética de abordar a força e a potência do desejo. E também o é, mas não somente. Há uma outra perspectiva que está mais de acordo com os dispositivos autobiográficos, e que está relacionada a desumanização de um corpo. O que quero dizer com isso?

Figura 33 – Cena “A Coisa”, a culpa.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A partir do momento que nos é negada a vivência de uma das nossas características mais fundamentais, que é a nossa sexualidade, passamos a ter dificuldade de nos entendermos enquanto seres humanos “normais”. Somos vistos como esses seres “outros”, seres abjetos. E

somos criados e educados para repudiar essa pulsão de vida extremamente poderosa tão cara à maioria de nós. Dessa forma, ao optar por transformar Leti em um felino quando percebe a sua *fome*, estamos não só poetizando o desejo enquanto uma força poderosa, mas também, em algum nível, problematizando a desumanização desse corpo, que não pode viver a sua libido no momento em que ela começa a brotar em seu corpo. Tanto que, ao final da experiência, quando esse Leti-onça finalmente consegue seu objetivo, uma súbita culpa toma conta de si, fazendo-o retornar a figura humana.

A iluminação da cena foi criada em estreito diálogo com a dramaturgia. No primeiro fragmento, um pino de luz bastante fechado no ator, de forma a potencializar a atmosfera interior. No segundo fragmento, como retornamos ao *real*, Thatiana propôs uma segunda variação da “luz de serviço falsa”. No terceiro, o foco de luz já era um pouco mais aberto, aumentando o brilho do palco, para, no quarto fragmento, junto com uma sutil trilha sonora onde Renato retoma o vento, escurecermos o palco, e assim, aumentarmos a tensão e o suspense da caçada.

3.1.8 Cena 5 - A Profanação

A criação desta cena surge como uma resposta aos inúmeros episódios em que, ao procurar amparo religioso para o conflito interno que vivia, eu era constantemente *condenado* a pagar penitências pelo *terrível pecado* de simplesmente existir.

O que deu início ao processo de criação da experiência foi o questionamento sobre a existência (ou não) de homofobia dentro de determinadas religiões. Como cresci dentro de uma família cristã e passei pelos rituais iniciais, como batizado e primeira comunhão, tive diversas vivências de homofobia religiosa que eram manifestadas através da cultura oral, em que padres e religiosos condenavam homossexuais, associando-os a práticas pecaminosas e demoníacas.

Como primeiro passo no processo de criação, comecei uma investigação em busca de algum documento, algum registro nos *escritos sagrados*, que pudesse comprovar, de alguma forma, essa vivência. Não sabia se a homofobia religiosa estava documentada ou se tratava apenas de cultura oral dentro das próprias igrejas. Logo, nessa busca, encontrei uma passagem no principal documento da Igreja Católica, a Bíblia. No Antigo Testamento (em Levítico, capítulo 20, versículo 13), consta que “se um homem se deita com outro homem, como se deita com uma mulher, os dois fizeram um *to'evah* (abominação); devem ser mortos. A culpa do

sangue está sobre eles”. Assim, havia um documento histórico que comprovava a existência do pensamento homofóbico dentro da Igreja Católica.

Do encontro que tive com Janaina Leite em um *workshop* realizado pela artista, vim a conhecer o que ela chamou de “pedagogia do assombro”, pelo qual fiquei bastante interessado pela potência performativa do conceito. A pedagogia do assombro consiste em gerar uma reflexão ética sobre o documento a partir de uma poética oposta ao objeto de reflexão²⁵. Por exemplo: se quero criar uma cena/experiência para refletir eticamente sobre um estupro de vulnerável, uma de minhas possibilidades seria colocar esse personagem vulnerável falando sobre seu trauma, em um contexto de protagonismo. Na pedagogia do assombro, colocaríamos a perspectiva do estuprador contando todas as *delícias* de suas perversidades, subvertendo a relação entre protagonismo e crítica ética. Dessa forma, colocamos em evidência o ato de opressão a partir da perspectiva do opressor.

Partindo desse conceito, me pareceu bastante interessante abordar o tema da homofobia religiosa a partir dessa perspectiva. Logo, a pergunta que deu sequência a essa investigação foi: de que forma esse homofóbico religioso me enxerga? E ao refletir sobre essa pergunta, todas as possíveis respostas esbarravam na ideia de um ser demoníaco e promíscuo. Sempre nos associam a ideia de demônios com descontrole moral a favor do sexo, como “corpos em eterno pecado”. Foi então que juntei todas as peças: criei um novo Deus, um Deus-demônio, e chamei-o de To’evah (em homenagem à palavra hebraica “abominação” que consta na passagem bíblica), que quando invocado e corporificado, realiza uma cerimônia-suruba para seu público. Assim sendo, em certa medida, materializo em experiência cênica a perspectiva homofóbica do opressor.

Logo, o primeiro passo foi a pesquisa e criação desse ritual para invocar To’evah. A referência biográfica está na transposição dos episódios onde pedia amparo para à igreja, em busca de acolhimento por minha crise identitária. Assim sendo, subverto esses episódios com Leti solicitando esse *auxílio* ao To’evah (a personificação da abominação).

Para criar o nosso ritual, investigo diversos outros, como rituais pagãos, rituais de bruxaria, rituais satânicos, assim como divindades de diversas mitologias relacionadas ao sexo, ao prazer e ao profano, como a deusa grega Hedonê e a deusa huasteca Tlazoltéotl, para, a partir desses elementos, selecionar materiais que pudesse testar em sala de ensaio. Dessa busca, surgiram alguns signos e materialidades, como o pentagrama (uma estrela de cinco pontas dentro de um círculo), as velas e o sal. Assim como, a partir das informações sobre as

²⁵ Informação fornecida pela artista Janaina Fontes Leite no *workshop* “Dramaturgias Híbridas e Performativas”, em março de 2020.

divindades, criei um pequeno texto, que a partir da improvisação, acabou se tornando uma espécie de *chamado de invocação* para esse deus: *Ó Hedonê, filha de Eros e Psiquê, nos abençoe com a sua graça e traga To'evah! Ó Eroles, filhos de Afrodite, Eros, Himeros e Anteros, nos abençoem com as suas graças e tragam To'evah! Ó Tlazoltéotl, deusa huasteca, senhora da carnalidade e das transgressões morais, nos abençoe com a sua graça e traga To'evah! Ó Druantia dos Druidas, Inanna dos Sumérios, Ísis dos Egípcios e Flidais dos Celtas, nos abençoem com as suas graças e tragam To'evah! Ó grande To'evah, senhor supremo da abominação, aceite essa humilde oferenda e, mais uma vez, nos conceda a graça de sua presença e sabedoria! Venha To'evah!!!*²⁶

Figura 34 – Referências visuais para ritual.



Fonte: Compilação de imagens realizada pelo autor a partir de pesquisa no Google Imagens, 2021.

Além destes elementos, retomei a ideia de trabalhar com a máscara (o mascarado que havia surgido nas improvisações da cena “O Sonho”). Como desejava realizar a invocação desse novo deus profano, faria uso da máscara para dar vida a essa figura. Logo, o ritual estava quase todo planejado para começar os testes na sala de ensaio. Havia materiais para criar a cerimônia, havia um texto para ser “o chamado” e havia a máscara para representar To'evah. Porém, faltava o elemento do sacrifício: a oferenda. Afinal, nos rituais de invocação, sempre há a presença do sacrifício oferecido à divindade em troca da graça pretendida. No meu caso, a graça desejada era a presença de To'evah, mas o que poderia lhe oferecer?

²⁶ Trecho da dramaturgia de LETI, disponível integralmente no primeiro capítulo desta tese.

Naquele momento inicial, inebriado pela ideia dos documentos-afeto, havia guardado em casa uma grande taça de madeira que minha família usava para fazer alguns drinks em ocasiões especiais. Decidi utilizá-la, pois entendi que poderia ser um objeto bastante importante, já que, além de ser um objeto carregado de afeto, poderia ser o objeto utilizado para produzir a oferenda, pois pelo seu formato de taça, lembrava muito os cálices utilizados nos rituais da Eucaristia cristã.

Foi então que surgiu a ideia de fazer algumas sobreposições (de camadas de informação) entre esses rituais: a fé cristã entrelaçada com a fé pagã. Logo, para o momento da invocação, decidi testar uma estrutura de ações inspirada na Eucaristia enquanto preparava a oferenda. Paralelamente, comecei a estudar versões musicais das orações Ave Maria e Pai Nosso em latim (*Ave Maria* e *Pater Noster*). Ainda não sabia se utilizaria esse canto na cena, porém, minha intuição criativa me direcionou para esse estudo e assim o fiz.

Nesse momento, eu tinha a taça, mas o que colocaria dentro? Nas primeiras improvisações, a ideia da oferenda era produzir um líquido que pudesse beber, para que, com essa espécie de “poção”, pudesse me transformar no tal deus profano. Assim, selecionei alguns alimentos, como banana, ovos e leite condensado, para que, na improvisação, sua ingestão fosse viável. Desta forma, o ritual de invocação estava planejado para seus primeiros testes.

A improvisação iniciava-se comigo vestindo uma máscara neutra, de forma a retirar momentaneamente a figura de Leti da cena. Em seguida, posicionava as máscaras coloridas pelo espaço, de forma a materializar os *súditos*. Depois, desenhava o pentagrama no chão com sal. Em seguida, acendia as velas e colocava-as nas pontas da estrela do pentagrama. Por fim, encarando a máscara do deus profano (que estava disposta em um tripé), entrava com a bandeja da oferenda. Apresentava cada elemento ao deus profano (com um gestual que lembrava o padre ao erguer a hóstia) e colocava-os dentro do cálice-caldeirão. Depois, macerava todos os ingredientes, para, por fim, oferecer a taça ao deus profano e ingerir seu conteúdo. Nesse momento, tirava a máscara neutra da cor branca e vestia a máscara neutra da cor preta (pintei a máscara de preto para estabelecer uma diferenciação entre o deus e seu súdito).

Após o esboço do ritual, ainda precisava criar a incorporação (o momento em que vestia a máscara preta e me tornava o deus profano) e a profanação propriamente dita, ou seja, a suruba. Porém, havia um impasse. Como poderia criar cenicamente uma orgia em um monólogo? Então, decidi por testar em sala de ensaio ações com as máscaras coloridas, para que pudessem representar as pessoas dessa suposta suruba. E nesse momento tive bastante dificuldade. Me deparei com limitações de exposição que não sabia que tinha, e uma dificuldade

significativa em encontrar e acessar o obscuro em meu corpo (discorrerei sobre isso no próximo capítulo). Logo, o processo de criação sofreu uma significativa transformação.

Figura 35 – Cena “A Profanação”, o ritual.

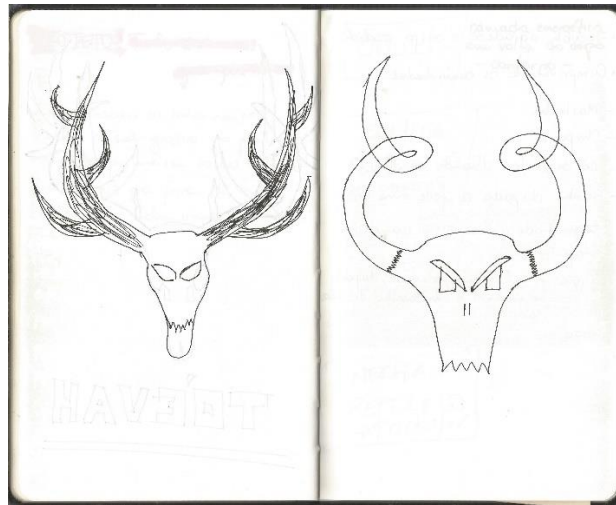


Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Embora eu apresente aqui as cenas na ordem em que aparecem no espetáculo, elas não foram necessariamente criadas respeitando essa mesma ordem. Inclusive, a cena “A Profanação” foi uma das primeiras criações do processo (e ironicamente a última a ser finalizada). Os primeiros materiais cênicos que a originaram surgiram na improvisação dos elementos da natureza, na relação com o fogo. E foi esta cena que, inclusive, oportunizou meu encontro com Roxa (esse processo também é abordado no próximo capítulo). Com a ajuda da Roxa, diversos laboratórios foram realizados para criar ações que pudessem trazer essa atmosfera erótica, tanto nesse *despertar* do deus profano quanto na minha própria relação com as máscaras-súditos. Assim, criamos uma partitura de ações para cada momento.

Foi nesse ponto que a materialidade de To’evah se transformou. Nas diversas pesquisas que realizei sobre os rituais profanos, um elemento bastante recorrente era a presença de ossadas. Patrícia, em suas provocações, se incomodava com a ideia de a máscara desse deus ser a já tão gasta “máscara neutra”. Assim, surgiu o desejo de que a máscara desse deus profano fosse construída a partir de um crânio. Alguns rascunhos foram feitos e imagens foram pesquisadas.

Figura 36 – A máscara de To'evah, rascunhos.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Foi nesse momento que Artur Ramos entrou para a equipe por ser um especialista na confecção de máscaras teatrais. Em conversa com Artur, contei sobre a vontade de criar uma máscara que fosse uma réplica de um crânio de um veado. No entanto, ele salientou a dificuldade de produzir os chifres de modo que não prejudicassem minha movimentação em cena, visto que, pelo tamanho pretendido, teriam um peso considerável comprometendo a estabilidade da máscara durante a movimentação.

Figura 37 – A máscara de To'evah, referência.



Fonte: Attitude Studio, [202-?]

Logo, fizemos o molde em gesso da minha face, para que Artur pudesse confeccionar a estrutura acoplada em meu rosto de modo artesanal, como tradicionalmente são fabricadas essas máscaras. Quanto aos chifres, Artur propôs que trabalhássemos com tecnologia de impressão 3D, pois assim eles teriam um peso reduzido, contribuindo para a estabilidade da máscara. Por fim, conseguimos um resultado extremamente satisfatório, alinhando estética e funcionalidade.

Com a evolução da cena, novas referências católicas entraram para esse ritual profano. As cinco máscaras coloridas foram substituídas por quatro máscaras douradas, para, com elas, realizar a suruba. Optei pelo dourado como referência ao ouro tão caro à estética das igrejas. Substituí a mistura dos alimentos pelo vinho e introduzi o canto da Ave Maria (que foi a oração escolhida) para o momento da preparação do ritual. Assim, nossa sequência de ações ficou: canto da Ave Maria enquanto preparo o ritual com os objetos; ao final do canto, bebo o vinho e me desloco dentro do pentagrama clamando o auxílio dos deuses profanos; e, por fim, visto a máscara de To'evah, incorporando-o, para finalmente transar com as máscaras douradas.

Bom, para o ensaio geral tínhamos uma primeira versão da cena “A Profanação”. Entretanto, em algum lugar dentro de mim, sentia que esta cena não estava pronta. Faltava alguma coisa, mas não sabia exatamente o que era e nem para onde seguir. Após a realização do ensaio geral, algumas pessoas que foram convidadas para assistir fizeram apontamentos. Questionaram algumas escolhas, como a violência no sexo e os excessos, que chamaram, em outras palavras, de falocentrismo. Mas não era sobre isso. Não senti que esses apontamentos fossem a causa do sentimento de falta que tinha em relação à cena. Seguimos ensaiando por mais algumas semanas procurando encontrar o que faltava. Foi quando Roxa convidou para assistir um ensaio o diretor João de Ricardo, seu amigo e artista gaúcho, para que pudesse fazer alguma provocação em nosso material.

João fez alguns apontamentos bastante precisos, porém, teve um especificamente que tocou na minha intuição. Tratava-se da falta que ele sentia na aglutinação dos signos. Da necessidade de profanar de fato os signos. Estava tudo muito explicado, passo a passo. Havia um ritual de Eucaristia, uma oração da Ave Maria, e depois um ritual de profanação. A cena estava longa e cansativa. Poderíamos ganhar ritmo se alguns signos fossem sobrepostos. Uma questão de direção mesmo. Inclusive, João sugeriu como exemplo: “e se no meio da Ave Maria você começasse a chamar To'evah?”. Nesse ponto, João fez uma excelente contribuição.

Figura 38 – Ensaio com João de Ricardo.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Além disso, havia outro ponto da cena que me incomodava. Roxa e eu estávamos insatisfeitos com a partitura sexual realizada com as máscaras. A cena não funcionava. Era uma partitura de ações sexuais realistas, porém, realizadas com máscaras. Precisávamos profanar esse material também. Foi quando decidi transformar essas ações em uma dança. Assim, retornamos para a sala de ensaio para testar esses ajustes.

Por fim, a cena mudou bastante em relação ao seu esboço inicial. Ela começa com o Leti tomado de culpa após o ataque ao pão, e que cria esse ritual de penitência em busca da própria purificação.

Figura 39 – Cena “A Profanação”, o ritual.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Após a organização do espaço, Leti canta em suplício a oração da Ave Maria e, ao longo desse canto, convoca a ajuda dos deuses profanos.

Figura 40 – Cena “A Profanação”, o ritual.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Ao final do canto, Leti transforma-se em To’evah. Ao som dos tambores trazidos por Renato, To’evah transa com o altar e com a Eucaristia, profanando-a em liberdade, ou, como possivelmente diria, “fodendo com a homofobia”. Essa dança foi construída com base na partitura de movimentos da primeira versão da cena, em que o objetivo era criar uma espécie de poética da orgia. Assim, por meio da relação de To’evah com os objetos e com o espaço, revela-se, na sutileza dos movimentos, a beleza dessa sexualidade plena em si mesma.

Por fim, o sexo intensifica-se a ponto de que o *sangue* dentro do cálice, em um gesto culminante, transforma-se no gozo de To’evah. A cena acaba em um *blackout*.

3.1.9 Capítulo 3 – O Colapso

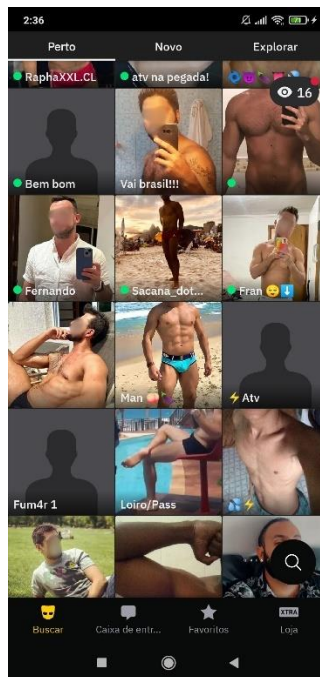
Ao final da cena anterior, apagam-se as luzes e entra uma projeção que abre o último capítulo da peça. Aqui, neste capítulo final, me inspirei na obra de Kundera (2017) para a citação que encerra a saga de Leti: “Vertigem não é o medo de cair. É a vontade de pular. É o desejo da queda. É aquela vontade de morrer depois do gozo”. A vertigem é repulsa e atração em um eterno ciclo. É movimento de ida e vinda, medo e coragem, dependência e desestabilização. E assim se dá o fechamento (ou não) dessa história.

Neste último capítulo problematizo as alternativas da contemporaneidade para o desejo – como os aplicativos de relacionamento e de sexo, e a liquidez (Bauman, 2004) do algoritmo, que nos torna cada vez mais distantes dos afetos – e retomo as cicatrizes e a solidão provocadas pela homofobia. O colapso de Leti está dividido em três cenas: “Cena 6 – O Aplicativo”, “Cena 7 – A Voz” e “Cena 8 – A Vertigem”.

3.1.10 Cena 6 - O Aplicativo

O dispositivo de criação desta cena partiu de uma reflexão acerca dos aplicativos de relacionamento na comunidade gay, suas contribuições para o esvaziamento de afeto dos usuários e sua possível aproximação com o universo da pornografia. *Tinder*, *Happn*, *Hornet* e *Grindr* são alguns dos mais populares, e são ferramentas da contemporaneidade para pessoas se conhecerem e desenvolverem relações afetivas e sexuais. Os aplicativos funcionam a partir da localização do aparelho celular de cada usuário, conectando as pessoas por aproximação. Na tela principal, encontramos os perfis dos usuários em uma grade de fotos de apresentação. Ao se interessar por algum dos perfis, o usuário clica na foto, e o aplicativo abre a descrição (e mais fotos) daquela pessoa.

Figura 41 – Tela de navegação do aplicativo *Grindr*.



Fonte: Captura de tela do aplicativo, 2022.

Após um período de experimentação desses aplicativos, percebi que mais do que oferecer possibilidades de relações afetivas, eles acabavam por se reduzir a uma plataforma “facilitadora para encontros sexuais”, especialmente o *Hornet* e o *Grindr*. Sim, sexo também é afeto, entretanto, o comportamento dos usuários desses aplicativos parecia estar mais calcado na impessoalidade e objetividade de encontrar um parceiro para sexo casual do que no desenvolvimento de relações em si. Essa percepção dialoga com Andrade Neto (2019), quando aponta que

O foco de Simkhai [criador da plataforma *Grindr*] não era o de unir indivíduos com a maior probabilidade de se relacionarem, [...] mas mostrar um grande número de opções dentre as quais o usuário poderia rapidamente escolher com quem interagir (Andrade Neto, 2019, p. 58).

De fato, são ferramentas muito eficientes para saciar desejos sexuais de forma rápida, tal qual, em alguma medida, a pornografia. Os aplicativos entregam o que prometem, entretanto, sem expor as consequências de seu uso contínuo (tal qual os materiais pornográficos), e que após minhas experiências pessoais, sugiro que estejam atrelados a essa diminuição do interesse relacional afetivo, inversamente proporcional ao interesse de realização sexual.

Quando comecei a utilizar o aplicativo, não conhecia esse padrão de comportamento dos usuários. Desbravei um novo universo tecnológico, mesmo que ainda com uma certa resistência. Quando do surgimento dessa tecnologia, achava um tanto estranho conhecer pessoas por um aplicativo de celular. Porém, acabei por ceder à ferramenta, de forma a tentar me conectar com outras pessoas e me permitir viver outras experiências.

Com o passar do tempo, fui percebendo que as pessoas que utilizavam essas plataformas pareciam pouco interessadas em conhecer pessoas de fato, mas sim em apenas encontrar parceiros para sexo casual. Perfis sem foto, sem nome e sem descrição são abundantes. Diversas vezes, conversas que poderiam começar com uma simples saudação, como “Olá, tudo bem?”, iniciavam com uma foto das partes íntimas seguida da pergunta “Curte o quê?”. Logo, a frieza e a objetividade recheada de tesão nas relações dos usuários desse tipo de interface não só evidenciou sua liquidez e fugacidade (Bauman, 2004), como me trouxe a ideia do que chamei de *pornograficalização* das relações e dos afetos. Assim, a partir da minha experiência com esses aplicativos, decidi criar uma cena que pudesse trazer um pouco dessa experiência para o público.

Foi então que comecei uma pesquisa de campo de forma a coletar material para a criação. Esta pesquisa, que teve um formato baseado na ideia de “programa performativo” de

Fabião (2013), gerou material tanto para a dramaturgia do texto como para a experiência visual da cena. Meu desejo inicial era trazer o virtual para a experiência, mas ainda não sabia muito bem como fazê-lo. Assim, parti para a coleta de material a partir do aplicativo *Grindr*.

Figura 42 – Cena “O Aplicativo”, o cardápio.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A primeira parte dessa pesquisa de campo foi realizada com meu perfil pessoal no aplicativo, no qual buscava identificar padrões de comportamento desses usuários. Através das diversas conversas que tinha, percebia que os diálogos de três perguntas eram os mais recorrentes: “Oi, tudo bem? Fala de onde? Curte o quê?”. O que indicava o caráter impessoal e direto dos rapazes. As conversas eram extremamente objetivas e imediatistas: “Onde você está?”, para se considerar o tempo de deslocamento, e “o que você curte?”, para saber, desde já, se um atenderá às expectativas sexuais do outro. Essa última pergunta está atrelada às preferências sexuais mais procuradas: se ativo, passivo, versátil ou *gouine* (pessoas que transam sem penetração). À medida que aprofundava as investigações, acabei por atualizar meu nome no perfil do aplicativo, que antes era apenas “anônimo” para “Leti”, assumindo então essa persona nas conversas que desenvolvia.

Com o aprofundamento da pesquisa de padrões de comportamento a partir das conversas, senti necessidade de mapear o perfil dos usuários a partir de suas informações de apresentação, como fotos, descrições e preferências sexuais cadastradas, e novamente padrões foram sendo identificados.

Logo, organizei essa coleta de material a partir das preferências sexuais mais recorrentes: ativo, passivo e versátil. Nas relações sexuais homoafetivas masculinas, um “ativo” é geralmente quem penetra, “passivo” quem é penetrado, e “versátil” quem alterna entre essas duas posições. Assim, coletei através de capturas de tela, fotos de apresentação e autodescrição de diversos usuários dentro desses três perfis, totalizando mais de 200 arquivos. Ao analisar esse material, deparei-me com uma reflexão acerca da performance sexual e de gênero desses usuários.

A nossa cultura ainda é muito impregnada pela ideia de uma performatividade de gênero masculina machista, onde a figura do “homem machão”, que transborda virilidade, orgulhoso de sua condição masculina, está atrelada à performance sexual do ativo (quem penetra) e, por sua vez, a figura do “homem afeminado”, com comportamentos considerados do universo do “feminino”, está atrelada a figura do passivo (quem é penetrado).

Assim, durante a pesquisa de coleta de dados no aplicativo, pude constatar que os usuários operam predominantemente nessa lógica machista de comportamento. Logo, decidi agudizar isso em cena, investigando possibilidades de representação desse “homem machão”.

Figura 43 – Cena “O Aplicativo”, o machão.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Desse ponto em diante, meu diálogo com Roxa, Leandro e Renato se tornou fundamental para o desenvolvimento desta cena. A partir dos materiais coletados, começamos uma investigação sobre como poderíamos fazer um aplicativo em cena. Pela sua experiência com a técnica da animação no audiovisual, e após o estudo da mecânica da plataforma, Leandro

viabilizou a criação de um vídeo que pudesse trazer a experiência de uso do aplicativo para o público.

A partir dessa possibilidade, decido, então, criar um *feed* (tela de navegação do aplicativo que mostra uma grade com os perfis dos usuários) com os materiais coletados na pesquisa de campo. Assim, após diversos testes, organizei os materiais em dois grupos de categorias de imagens: rostos e partes do corpo. As imagens com partes do corpo são de pessoas reais, coletadas na pesquisa de campo realizada dentro do aplicativo *Grindr*. Importante salientar que todas as identidades desses anônimos foram preservadas. Excluí da seleção quaisquer fotos que pudessem expor seus rostos ou marcas específicas em seus corpos, como, por exemplo, tatuagens. Já os rostos que aparecem em nosso *feed* foram coletados a partir de uma pesquisa sobre os atores mais relevantes da indústria pornográfica na época. Assim, muito sutilmente, incluo na conversa desta cena o tema da pornografia, friccionando esses universos. Outra forma pela qual fazemos isso, é quando na trilha sonora da experiência, Renato insere fragmentos de áudios originais (documentos) retirados de filmes adultos homoafetivos masculinos. Decidi propor essa mistura, pois ao longo da pesquisa de campo me ocorreu o seguinte questionamento: estariam os aplicativos oferecendo para a geração atual uma vivência real de pornografia?

Ao mesmo tempo em que esse material de vídeo foi sendo desenvolvido, em sala de ensaio investigava formas de me relacionar corporal e espacialmente com ele. A partir da análise das imagens de perfil coletadas, com a ajuda da Roxa criamos uma partitura de movimento que transitasse entre diferentes formas clichês desse “corpo-machão” (em estreita relação com a primeira cena, que também aborda esse tema). A ideia central era criar uma espécie de corpo-cardápio, no qual, a partir de uma partitura coreográfica, eu pudesse alternar entre diferentes corpos e identidades sexuais, simultaneamente à projeção do vídeo.

Figura 44 – Referência para cena “O Aplicativo”, a seleção do lutador.



Fonte: Mortal Kombat Fandom, [202-?].

A referência visual para esta dinâmica foi os jogos de luta nos videogames, nos quais, na tela de seleção do lutador, apareciam fotos em um grande menu, e ao selecionar uma delas, visualizava-se o corpo do personagem inteiro. Assim, decidi misturar essa referência com o aplicativo, no qual, teríamos as fotos da pesquisa no *feed* e, em cena, eu representaria os usuários quando selecionados.

Durante a pesquisa de movimento para encontrar esses “possíveis corpos”, deparei-me novamente com o desafio já vivenciado na cena “A Profanação”, que era o de acessar o obscuro em meu corpo. Porém, neste caso, como estávamos discutindo sobre estereótipos de comportamento masculino, decidimos direcionar a pesquisa para os clichês, pois conceitualmente faria sentido dentro da proposta da cena.

Figura 45 – Ensaio com Roxa, pesquisando corpos.



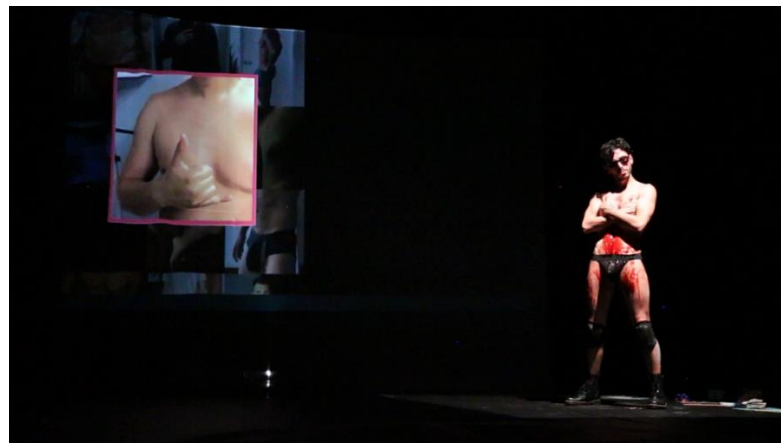
Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Ao passo que o vídeo de navegação foi sendo desenvolvido paralelamente com a pesquisa de movimento, trouxemos para a cena a experiência de navegação no aplicativo, de forma a trazer o caráter de *voyeurismo* dessas plataformas, nos quais o usuário acessa determinado perfil para ter mais informações sobre alguma pessoa, e depois retorna à tela de navegação em grade, para continuar sua busca.

Assim, a partir da pesquisa de perfis (imagens e textos com as autodescrições dos usuários) criei cinco personas que seriam selecionadas (clicadas) ao longo da cena, sendo elas: “Ativo para real, 32 anos”, “Versátil, 25 anos”, “Brotheragem, 24 anos”, “Cuceta gulosa” e “Fetichista 22cm, 34 anos”. Esses nomes também foram coletados de perfis reais na plataforma.

A dinâmica era bastante simples. O palco foi dividido em duas metades. Na metade da esquerda estava sendo projetado o vídeo, e na da direita estava o ator realizando a movimentação do “corpo-cardápio”, alternando entre diversas posições. Na projeção, cuja animação sugeria a manipulação do aplicativo, ao se interessar por uma determinada foto, esta adquiria uma borda verde, e era ampliada na tela. Simultaneamente, eu interrompia a partitura dos “corpos-cardápio” e assumia uma das identidades, correspondente à foto selecionada. Neste momento, ouve-se no áudio a autodescrição dessa figura, que na experiência real do aplicativo, é um texto descritivo. Ao final do áudio, o vídeo retoma a navegação, enquanto eu retomo a movimentação do cardápio. E assim se segue pelos cinco perfis.

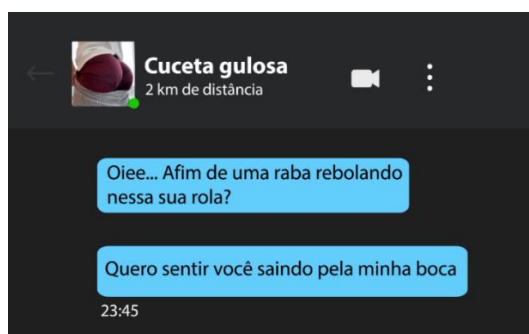
Figura 46 – Cena “O Aplicativo”, seleção.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Nesta sequência, após o público ouvir as apresentações em áudio dos últimos três perfis selecionados, antes de o vídeo retornar à navegação do *feed*, cada um dos perfis convida nosso usuário para uma conversa a partir de uma mensagem recebida na tela de *chat*. Essas mensagens também foram criadas a partir de conversas reais desenvolvidas durante a pesquisa de campo.

Figura 47 – Ensaio com Leandro, sincronizando corpos.



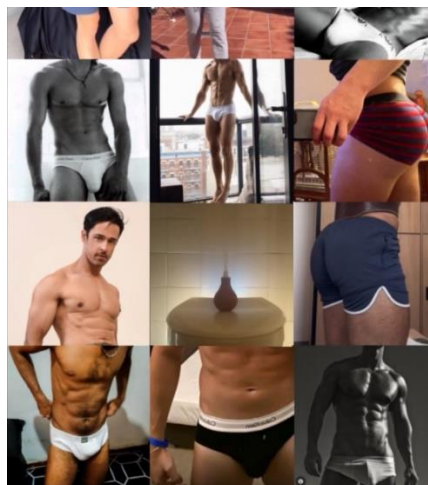
Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

À medida que Leandro mandava vídeos provisórios desta cena, eu e Roxa trabalhávamos a coreografia, de forma a sincronizá-la com o vídeo. Simultaneamente, Renato compunha a música da cena, que partiu de três referências sonoras: áudios reais de vídeos pornográficos, minha voz em *off* (com a descrição dos usuários) e músicas que trouxessem uma atmosfera sensual para a experiência.

Logo, foi imprescindível que nós quatro estivéssemos muito alinhados para a criação desta cena, visto que o trabalho de um interferia diretamente no trabalho do outro. A criação do vídeo orientava a coreografia que, por sua vez era guiada por sinais sonoros estrategicamente incluídos na trilha, e que, por vezes, demandava ajustes no vídeo e no áudio, e assim por diante.

Após a exibição do último perfil selecionado, retornamos para uma última navegação no *feed* que, por sua vez, apresenta um terceiro elemento (que será a transição para a próxima cena): a imagem de uma ducha higiênica. Neste momento, a iluminação do ator se apaga.

Figura 48 – *Feed* final.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Seguindo a lógica de animação do aplicativo, a foto da ducha higiênica é ampliada, porém, na tela inteira.

3.1.11 Cena 7 - A Voz

A motivação para a criação desta cena foi a reflexão que fiz a respeito do que seriam as consequências da homofobia estrutural na subjetividade de um sujeito e, por consequência, em sua identidade.

O dispositivo utilizado foi a improvisação oral a partir de uma prática em que, em frente ao espelho, me pus em uma espécie de autoenfrentamento, em que deveria movimentar a pergunta “Quem é você, Leti?” ao criar novas indagações sobre mim. Assim sendo, durante esse procedimento comecei a vomitar as mais diversas perguntas, que rapidamente foram sendo atravessadas e entrecortadas por diversas afirmações.

Neste processo, percebi uma necessidade muito grande de abordar o que chamei de crise da subjetividade. Uma distorção da minha autoimagem constantemente retroalimentada pelos meus fantasmas, ou seja, por essas vozes castrativas que não se calavam dentro de minha cabeça, fortemente dedicadas a produzir autossabotagem. Vozes essas, frutos da homofobia estrutural à qual fui submetido ao longo de minha vida. Assim, a cena foi rebatizada durante o seu processo de criação. Inicialmente, chamou-se “O Espelho”, em referência ao procedimento de criação do texto que deu origem à experiência. Depois, foi chamada de “As Vozes”, em menção aos diversos questionamentos de meus agressores, para, enfim, “A Voz”, por se tratar dessa voz interna, produto desse processo homofóbico.

Figura 49 – Cena “A Voz”.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A crise da subjetividade (ou da autoimagem) a que me refiro se dá em diversos níveis. Suponho que ela começa ainda em berço familiar. A partir de uma criação em que minha identidade sexual era entendida como uma doença, como um erro, toda a construção de minha identidade se tornou frágil, fraturada. Ao ouvir constantemente frases como “Anda direito!”, “Fala direito!” ou “Está imitando quem?” em cada momento em que pequenos traços de minha identidade emergiam, construíram em mim uma eterna busca por ser um outro. Isso me trouxe

uma constante necessidade de me mover, me deslocar, quase como se eu pudesse fugir de mim mesmo. É como se, aos olhos dos meus agressores, sendo esse *outro* eu não estivesse *imitando* ninguém. Então, construiu-se uma autonegação e, ao mesmo tempo, uma desumanização dessa autoimagem. Para caber nas expectativas do outro, nego minha existência e, ao fazê-lo, desumanizo minha identidade. A existência, então, passou a ter uma qualidade de “quase”. Sou quase interessante, quase bonito, quase sexy, quase masculino, quase feminino, quase. Nunca se tem uma sensação de completude. Afinal, ao ser você mesmo, você está imitando um outro. Isso não é você. Não pertence a você.

Assim, decido por trazer essa crise da subjetividade para uma experiência em que coloco essas vozes opressivas, criadas a partir dos textos oriundos das improvisações orais, dentro de minha cabeça, utilizando uma gravação de minha própria voz em *off*. Escolhi sobrepô-las a uma ação banal, cotidiana, para trazer essa sensação de pensamentos intrusivos, comum a todos. Renato, então, sugeriu que essa ação fosse uma escovação de dentes, e Patrícia, que eu dilatasse essa experiência, trazendo, assim, esse estado de “arte da performance” que nos conecta em nosso passado. Não à toa, a escolha da cena se passar em um banheiro se dá pelo fato de ser um espaço de intimidade, lugar onde realizamos nossa higiene pessoal. Mas não somente por isso.

Figura 50 – Ensaio Geral, cena “A Voz”.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Tenho uma lembrança muito forte de, quando criança, me sentir sujo quando pensava sobre as coisas que sentia, incluindo, quando me masturbava imaginando rapazes. Assim, essa memória traz uma camada extra de significado para esta se passar em um banheiro.

Figura 51 – Cena “A Voz”, a higiene.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Outra camada dramaturgica que se soma à cena é quando trago a ideia de higiene para o sexo, em óbvia conexão com o contexto do espetáculo. Inicialmente, gostaria de realizar uma higiene no reto em cena (popularmente conhecida por “chuca”). Entretanto, deparei-me com uma limitação de exposição de que não consegui dar conta naquele momento. Por conta disso, encontrei na concepção estética do capítulo (o virtual) a alternativa para incluir essa “chuca” na experiência: projetá-la nas paredes deste banheiro.

Figura 52 – Cena “A Voz”, a chuca.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A última provocação que a cena faz na dramaturgia ocorre quando utilizo a “água da chuca” para enxaguar minha boca após essa longa escovação. Esse gesto propõe o entrelaçamento das ações de higiene, como se a escovação fosse uma forma de higiene do reto e vice-versa. Mas, para além disso, encanta-me a possível leitura de empoderamento que essa ação evoca. É como se todas as agressões estivessem condensadas nessa *água suja* e de que, de

alguma forma, eu me apropriasse delas (ao colocar na boca), as processasse (ao bochechar) e descartasse (ao cuspi-las).

Por fim, acredito que essa sobreposição de camadas consegue, em algum nível, expor as consequências da homofobia estrutural na subjetividade de um sujeito por meio dessa experiência cênica.

3.1.12 Cena 8 - A Vertigem

Esta cena “A Vertigem” traz esse nome em referência à citação de abertura do capítulo que, de alguma forma, associa essa “vontade de morrer depois do gozo” com essa trajetória de culpa colapsante que o processo de criação trouxe à tona.

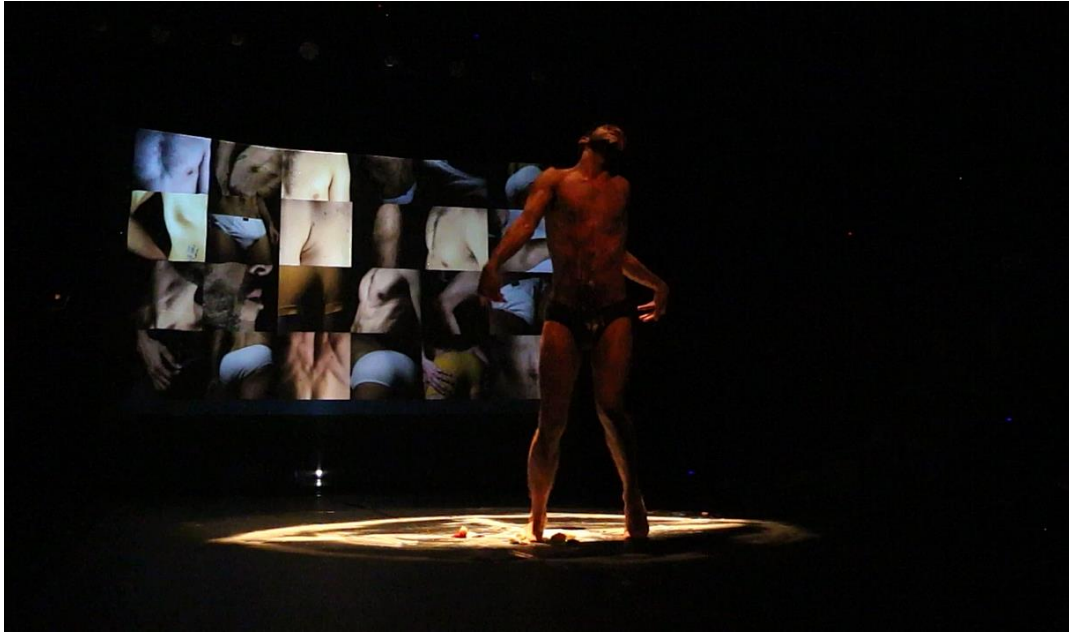
A vertigem é uma sensação que combina atração e repulsa. A pessoa que a sente possui um medo paralisante de altura, por exemplo, ao mesmo tempo em que é tomada por um desejo intenso de pular. Assim me senti nesse processo. Ao remexer minhas feridas e “abrir minha cripta”, tive essa sensação ambígua, de querer continuar essa busca por respostas e transformá-las em uma espécie de manifesto artístico, mas, ao mesmo tempo, tinha medo e vontade de parar a todo instante, porque, afinal de contas, foi um processo muito profundo e doloroso.

Para criar esta cena, minha vontade era, de alguma forma, materializar esse colapso, tridimensionalizá-lo, transformá-lo em uma experiência concreta para o público. E queria que acontecesse em todos os níveis. Queria ver o teatro inteiro colapsando. Logo, isso envolveria o discurso e, obviamente, a forma pela qual iria colocá-lo em cena.

Assim, como já tinha a ideia de manter a projeção do vídeo durante todo o capítulo, retomei a estética do *feed* do aplicativo de celular, porém, transformando-a em uma multitela (como aquela das redações dos telejornais), que tomaria a tela toda, preenchendo todo o palco de informações. Seria como se a experiência sonora da cena “A Voz”, que trazia uma enxurrada de pensamentos em áudio, agora os trouxesse em imagem.

Logo, se analisarmos apenas o vídeo ao longo do desenvolvimento do capítulo, veremos que começa com a cena “O Aplicativo”, utilizando metade da tela para trazer a experiência do celular. Segue para a cena “A Voz” ao clicar na foto do banheiro que, por sua vez, é ampliada na tela inteira, estabelecendo esse outro local. Por fim, na cena “A Vertigem”, a imagem retorna ao *feed* do celular e começa a se multiplicar, ocupando toda a tela, transformando a projeção em uma grande multitela, em uma representação visual desse colapso mental.

Figura 53 – Cena “A Vertigem”, o colapso do corpo.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Quando a cena começa, em uma transição propositalmente fluida e conectada com a anterior, o vídeo retorna ao *feed* do celular. Porém, as fotos que antes eram dos rapazes do aplicativo, agora são partes do meu próprio corpo, sugerindo diferentes perspectivas da minha própria imagem, e são essas imagens que se multiplicam, formando a grande multitela.

Figura 54 – Cena “A Vertigem”, o colapso do corpo e da mente.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Com a evolução da cena, as fotos do meu corpo vão sendo gradativamente substituídas por outras imagens, que fazem referência aos diversos documentos do espetáculo, como uma representação visual dos pedaços dessa identidade fraturada. Aos poucos, o ritmo de troca dessas imagens vai crescendo até o ponto de ser impossível acompanhar a sua leitura. Isso se dá em referência ao fluxo intenso dos pensamentos desse corpo em processo de colapso. Por fim, durante esse turbilhão de informações, as imagens gradualmente começam a piscar e apagar, para, finalmente, a tela inteira ficar escura.

Simultaneamente, os outros recursos estéticos da cena também colapsam, seguindo a mesma lógica: acumular – gerar caos – colapsar. A trilha sonora, no início da cena, está soturna, criando uma atmosfera de tensão e expectativa. Em seguida, estabelece um ritmo moderado, causando uma certa ansiedade no andamento da música. Evolui para um frenesi, em que novas sonoridades se acumulam na cena para, por fim, estabelecer um colapso sonoro.

Figura 55 – Cena “A Vertigem”, o colapso total.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A iluminação também colapsou, entretanto, com menos recursos, em decorrência das limitações causadas pela projeção. Manteve-se um foco de luz central, de tamanho bastante reduzido, em que se iniciou a partitura de movimentos. Em seguida, este foco aumentou de tamanho, ampliando o espaço das ações. Ao final, enquanto ocorria o colapso sonoro e audiovisual, Thatiana reproduziu manualmente um efeito de estroboscópio, para trazer a sensação desse grande choque final no palco.

A dramaturgia do movimento foi construída também a partir da ideia do colapso. A movimentação, desenvolvida por mim e por Roxa, partiu da ideia de que esse corpo estava

colapsando os traços da sua personalidade por meio de choques. Era como se, de alguma maneira, cada choque evocasse uma das diferentes figuras criadas no espetáculo (Leti-marionete, Leti-onça, To'evah). Assim, Roxa propôs que trabalhássemos o isolamento dos movimentos. Inicialmente, a tarefa era pesquisar movimentos como se cada membro do corpo tivesse vida própria e quisesse abandoná-lo.

Figura 56 – Ensaio com Roxa, isolando movimentos.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Desta forma, diversos “choques” foram experimentados em todas as partes do corpo: mãos, punhos, antebraços, braços, ombros, cabeça, coxas, canelas, pés, tronco e quadril. Assim, começamos a explorar os mais diversos níveis (alto, médio e baixo) e direções (frente, lado, cima, baixo, diagonais e atrás). Neste ponto, outra dificuldade se fez presente: lidar com a exaustão. Com o ritmo crescente da música somado a toda trajetória do espetáculo até aqui, um elemento muito importante com o qual tivemos que lidar foi a fadiga do corpo, visto que ela poderia comprometer o desenho e a limpeza de cada movimento. Logo, foram necessários diversos ensaios para criar o repertório desses “choques”.

Figura 57 – Ensaio com Roxa, criando repertório de movimento.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Desta forma, a partitura de movimentos inicia com alguns choques pontuais em partes isoladas do corpo. Em seguida, esses choques, ainda pontuais, tomam conta do corpo inteiro. Na sequência, esse corpo começa a rotacionar no próprio eixo, como se estivesse se contorcendo pelos choques, aumentando gradualmente a frequência com que ocorrem. Desse ponto em diante, em alternância com os impulsos de movimentos aleatórios, começam a aparecer as imagens das figuras criadas em outras cenas, como se esse corpo se transformasse em uma massa disforme que alterna involuntariamente entre essas diferentes identidades. A ideia era causar o colapso dessa identidade fraturada, trazendo essas diferentes personas em angústia, como se quisessem se libertar.

Figura 58 – Ensaio com Roxa, o choque das identidades.



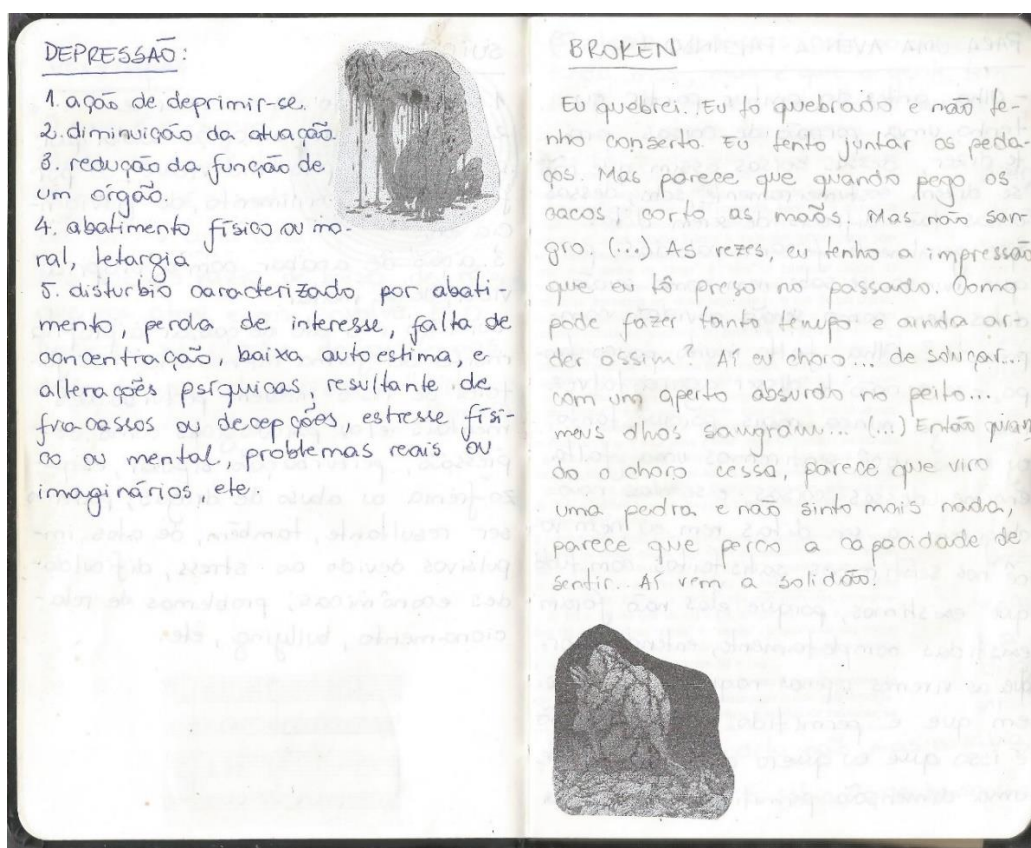
Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

A movimentação vai adquirindo um ritmo cada vez mais frenético até atingir seu ápice, quando ocorre o choque final. A iluminação e a projeção piscam um branco intenso e todas as luzes se apagam. No *blackout*, ouve-se apenas a minha respiração ofegante.

3.1.13 Epílogo

Desde o princípio, meu desejo era que LETI fosse uma experiência que começasse a partir do real, mergulhasse na ficção, e ao final de tudo, retornasse para a realidade (mesmo que de uma maneira diferente). O início da trajetória de criação deste trabalho foi marcado por momentos muito difíceis, de profunda tristeza. Escrevi diversos textos-desabafo, nos quais tentava expressar os sentimentos que tinha. Houve um, particularmente, que me acompanhou durante todo o processo e que, ao longo da criação da peça, tive dificuldade de elaborar uma cena-experiência que dele desse conta (mesmo que merecesse). Ainda assim, mantive aquelas frases guardadas, pois estavam impregnadas de muita verdade. Era um rascunho, um rabisco de algo que, eventualmente, poderia se transformar em alguma outra coisa. À medida que o espetáculo foi tomando forma e eu voltava naquelas frases, percebia que elas tinham um poder de síntese muito grande do trabalho como um todo, mesmo que de maneira fragmentada e sutil, embora ainda demandassem elaboração.

Figura 59 – Rascunhos para Epílogo.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

“Eu quebrei. Eu tô quebrado e não tenho conserto”. Era exatamente assim que me sentia. Parecia que eu conseguia enxergar essas cicatrizes muito profundas. Tinha uma sensação concreta como se o ar não desse conta de preencher os meus pulmões. Como se fossem obstáculos que atrapalhavam a minha existência plena.

“(…) meus olhos sangram... Então, quando o choro cessa, parece que viro uma pedra e não sinto mais nada. Parece que perco a capacidade de sentir. Aí, vem a solidão.”

Ao mesmo tempo em que havia uma dor profunda, havia também uma espécie de endurecimento afetivo. A perda dessa capacidade de sentir (afeto) se colocava inversamente proporcional ao desejo e à vontade de consumá-lo. Fato que, em alguma medida, foi representado no espetáculo a partir da cena “O Aplicativo”.

Figura 60 – Cena “Epílogo”.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Ao criar esse epílogo, decidi devolver o público ao seu mundo real por meio do meu. Assim, parti do fragmento de texto intitulado *Broken*²⁷ em busca de uma escrita-síntese, que pudesse, de alguma forma, concluir essa história. Porém, percebi haver algo de interessante sobre essa tentativa de concluir. Mesmo após a estreia do espetáculo, sinto que essa cena ainda está inacabada (e que talvez nunca se acabe de fato). Em diversos momentos, ainda me vejo pensando outras coisas que gostaria de dizer nesse fechamento. Muito provavelmente, a próxima apresentação que houver terá um epílogo diferente deste que está aqui.

Ao refletir sobre o caráter autobiográfico da obra e, considerando que estamos em constante e diária transformação, talvez esta cena seja uma janela pela qual, a cada novo dia, estarei olhando de maneiras diferentes. E como hoje sou diferente de quem fui ontem, e amanhã,

²⁷ “Quebrado”, em livre tradução.

com certeza, serei outro também, ela sempre será atualizada. É nesses outros “eus” que estão essas novas formas, novas conclusões. Então talvez essa peça nunca se conclua de fato. Sempre haverá um novo Cassiano, um novo Leti, com novas percepções e novos entendimentos sobre esses documentos e, assim, poderá sempre haver novos epílogos para essa história.

Figura 61 – Cena “Epílogo”, final.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

3.2 PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO

A seguir, compartilharei os principais procedimentos utilizados durante a criação de LETI. Essas práticas não foram pesquisadas e pré-selecionadas em materiais previamente estabelecidos. Não há autores de referência dos quais parti ou nos quais me baseei. O que se deu, de fato, foi o instinto criativo em lidar com os materiais autobiográficos partindo, obviamente, de minhas experiências artísticas. Tanto que a organização que você lerá a seguir, só foi possível realizá-la após a vivência do processo. Por sua vez, os pesquisadores mais atentos, ao se depararem com esses procedimentos, possivelmente poderão identificar autores ou pesquisadores que tenham participado da elaboração desses materiais e que podem, inclusive, ter inspirado os mestres que tive em minha trajetória, de onde minhas experiências se nutriram. Porém, como meu objetivo nesta pesquisa foi encontrar uma forma de poetizar os meus discursos por meio da vivência de um processo criativo, não me ative a uma busca criteriosa sobre as origens dessas práticas, mas sim, organizá-las de forma que você possa compreendê-las.

Outro ponto importante que precisamos considerar é que esses procedimentos foram utilizados em um contexto de criação de um trabalho solo, no qual o ator é, também, o diretor e o dramaturgo. Você irá perceber que alguns dos procedimentos se tornaram fundamentais para que o trabalho pudesse ocorrer nesse contexto.

3.2.1 Os Documentos

O primeiro e mais fundamental procedimento deste processo baseia-se na noção de *documento*. Ao longo do capítulo anterior, quando apresentei o percurso criativo de cada cena, diversas vezes trouxe a ideia de *documento* como disparador dos processos, em diferentes perspectivas.

Quando pensamos em “documento”, imediatamente imaginamos um documento de identidade ou um contrato assinado entre duas partes para formalizar algo, ou seja, papéis (materialidades) que comprovem algo. Essa noção de documento está muito atrelada à ideia de registro, de comprovação. Porém, durante o processo que se seguiu, essa noção acabou ganhando outros contornos, adquirindo novos significados. Assim como Soler (2010, p. 27), também...

[desconstruo] a ideia de documento, seja de ordem imagética, escrita ou outra, como [apenas] discurso objetivo da realidade. [...] Um esforço deve ser feito para decifrar as informações contidas nele, [...] na realidade em que ele foi produzido e, sobretudo, nos interesses de sua construção. [...] O documento, entre outros tantos, é um objeto que alimenta nossa memória sobre o mundo em que vivemos, não correspondendo a apenas uma simples prova material sobre a autenticidade de um fato, de uma pessoa ou época.

A seguir, discorro sobre as quatro dimensões do documento no contexto da criação do espetáculo LETI: documento-afeto, documento-memória, documento vivo e documento registro.

Documento-afeto

Nas investigações autobiográficas que empreendi, em diversos momentos trabalhei com uma série de objetos em ensaio (e alguns, inclusive, tornaram-se adereços cênicos na peça), materiais esses que fizeram parte da minha história. Há algo de documental enquanto registro nesses objetos, pois são objetos reais que comprovam fatos ou momentos vividos por mim em diferentes fases da minha vida. Durante a cena “A Cripta”, por exemplo, abro uma caixa e entrego alguns desses objetos para o público manipular enquanto a cena ocorre. Dentre essas

materialidades, há uma placa comemorativa que recebi de minha escola no momento da formatura, por ter sido integrante da equipe de esportes do colégio. Essa placa tem aproximadamente 25 anos. Não se trata de uma reprodução. É a original. É um documento que faz parte da minha história. Então, a primeira noção de documento que me atravessou foi sobre a importância de trabalhar com esses objetos originais, e sobre como eles poderiam repercutir no trabalho.

Salles (2011, p. 63) cita os “estímulos de escritório” de Leminski, “que são trazidos para o espaço de criação como propiciadores de sensações: fotos, objetos ou qualquer coisa que interesse o artista”. Observei que, na relação com esses documentos, a minha inspiração criativa dava passos em direções diferentes e mais potentes do que quando não os tinha. Foi então que percebi que, além de esses materiais terem um enorme potencial criativo para tratar de determinadas questões pessoais, eles tinham algo a mais.

Aqui, essa ideia de uma mera “documentação” passa a adquirir uma nova conotação no processo, de “documentos-afeto”. Pois esses objetos reais, que marcaram importantes momentos dessa minha história de vida, carregam em si diversos significados, para além de apenas um período de tempo. No caso dessa placa, por exemplo, ela representa (junto com as medalhas que também utilizo na encenação) um período de tempo, que vai de 1995 ao final dos anos 2000, período no qual praticava vôlei e atletismo na escola. Porém, para além disso, representa todo um estilo de vida. Representa a disciplina que tive para conciliar os treinos com a agenda de aulas do ensino médio. Representa os sacrifícios que fiz para participar de todas as competições. Representa as infundáveis dores musculares, lesões e exaustões pós-treinos. Representa as alegrias das vitórias e a tristeza das derrotas de cada jogo ou competição. Porém, carrega consigo também todo o *bullying* sofrido durante o colégio, inclusive pelos meus próprios parceiros de equipe e treinadores. Carrega também todo o sofrimento que meu eu jovem passou calado e que não tinha a quem recorrer. E por marcar esse período de tempo específico, traz consigo as memórias do que vivi nesse mesmo período. Portanto, aqui esses documentos ultrapassam a ideia de uma mera documentação, de registro, e adquirem o caráter de amuletos de proteção da minha história. Carregam em si toda uma subjetividade para além do que aquele objeto representa em termos concretos, e isso, por sua vez, afetou toda a minha relação criativa enquanto artista em processo.

Documento-memória

Um segundo olhar para o que chamo de documento ocorre quando me questiono sobre minhas memórias. Seriam elas uma espécie de documento de algo vivido? Mesmo considerando a perspectiva freudiana que aponta as memórias não como uma reprodução exata e fiel do passado, mas sim, como uma reelaboração do presente sobre o fato (Freud, 2019), e que, portanto, passam pelos filtros interpretativos das vivências “pós-memórias”, assumi que sim, pois optei por diferenciar os materiais que tinham caráter totalmente ficcional dos que tinham alguma conexão com algo vivido. Inclusive, um dos procedimentos que mais utilizei ao longo da criação foi o que chamei de “improvisação oral” (discorrerei a seguir), para que pudesse resgatar memórias ou mesmo criar novos materiais a partir delas. No caso das cenas “A Cripta” e “A Memória”, por exemplo, as gravações tiveram a intenção de reproduzir o mais fielmente possível aquelas determinadas memórias, para depois, em cena, tornarem-se textos oralizados e/ou partituras de movimento. Já na cena “O Aplicativo”, novas memórias foram criadas a partir de uma pesquisa de campo, que depois foram reorganizadas com as memórias vividas para, a partir dessa junção, criar a experiência da cena. Por fim, há também o caso da cena “A Profanação”, que parte de memórias de homofobia religiosa somadas a um documento real (a passagem bíblica projetada na abertura do capítulo 2), porém, não aparecem de fato na cena, pois foram totalmente diluídas e ficcionalizadas a partir das investigações e aprofundamentos do processo.

Documento vivo

Outra noção de documento que começou a me perseguir durante o processo de criação de LETI partiu da seguinte pergunta: poderia eu considerar-me um documento vivo desta pesquisa, visto que, em se tratando de uma peça autobiográfica, a biografia em questão é a minha própria?

Para além dos diversos documentos-afeto e documentos-memória que foram trabalhados, havia uma outra questão que precisava considerar: as minhas vivências artísticas. Elas também eram importantes “documentos” para a criação da peça. Como tive uma formação bastante plural, desenvolvendo habilidades em diversas linguagens, como o teatro, a música, a dança e a arte da performance, percebi que esse repertório que me constituía, em alguma medida, era um fator determinante na criação da obra. Havia uma busca incessante de encontrar

a melhor forma para dar conta de cada experiência. E essas formas estavam na relação desses diversos materiais e as experiências artísticas vivenciadas por mim.

Logo, por se tratar de uma obra autorreferenciada e autodirigida, cuja seleção e decisão “do que fica” e “do que sai” sempre estiveram nas mãos desse *documento vivo*, e por este ter um entendimento profundo sobre todos os documentos selecionados e sobre o discurso que se pretendia evocar, essa terceira noção de documento como uma espécie de “documento-síntese” foi fundamental para a criação dessa experiência e, também, contribuiu para o que chamarei mais a diante de “estética do documento”.

Documento registro

Para além dos materiais biográficos entendidos até aqui como documentos, há uma última dimensão que foi indispensável para o andamento deste processo: os registros realizados, sem os quais não havia como essa autodireção ocorrer. Tanto o caderno de criação como as gravações em áudio e vídeo dos ensaios foram instrumentos utilizados para esse processo. Realizava essas gravações por dois motivos centrais: para que pudesse dirigir e para que a provocadora cênica pudesse também colaborar com o processo. Logo, as gravações foram a forma encontrada de registrar as minhas criações enquanto ator para que, em um segundo momento, pudesse, a partir delas, complementar o meu trabalho de dramaturgo e diretor. Além disso, para que Patrícia, que reside fora do país, pudesse acessar os materiais e fazer suas preciosas provocações cênicas. Inclusive, sugiro a leitura do “Apêndice C – As Conversas com a Gana Coletiva”, no qual falamos um pouco sobre esse processo.

3.2.2 A Improvisação Oral

A improvisação, em linhas gerais, comumente é definida como uma “técnica do ator que interpreta algo imprevisível, não preparado antecipadamente e ‘inventado’ no calor da ação” (Pavis, 2008, p. 205). O que aqui chamo de “improvisação oral” é um procedimento que consiste basicamente em realizar uma improvisação a partir da oralidade, ou seja, da voz, gerando um registro através de um gravador (de voz ou vídeo). Essa gravação, por sua vez, era transcrita, produzindo um material de texto, que depois era trabalhado dramaturgicamente para, por fim, retornar ao ator em ensaio. Ou seja, basicamente é um exercício para gerar material de trabalho. Lembrando que esta prática foi empreendida especialmente pelo fato de além de eu

ser o ator, ser também o diretor e o dramaturgo do espetáculo. Logo, havia uma demanda de registro de material, para que eu pudesse trabalhá-lo posteriormente.

Na criação de LETI, a improvisação oral nunca foi utilizada em uma perspectiva de criação totalmente livre ou aleatória. Sempre havia algum direcionamento, estando atrelada a tentativa de responder alguma pergunta ou se relacionar com algum documento ou sensação. Isso ocorria porque, concordo com Salles (2011, p. 60), quando relata que “as sensações associadas à criação de uma obra específica, também, aparecem em muitos relatos. Um sentimento não definido em suas feições, mas que aponta para um desejo de concepção de algo”.

Na cena “A Voz”, por exemplo, a improvisação oral foi utilizada em uma tentativa de se relacionar com a pergunta “quem é você, Leti?”, durante uma prática que desenvolvi em frente ao espelho. Esse foi o primeiro procedimento utilizado para criar essa cena. Nessa conversa cíclica e solitária que travei comigo mesmo, aos poucos foram aparecendo outras camadas que beberam da liberdade criativa que a improvisação oferece, porém, sempre na relação com esse universo recortado que estabeleci para esse momento, ou seja, relacionar-me com essas vozes-fantasmas oriundas da opressão que vivi. Logo, mesmo que aparentemente livre, a improvisação tinha suas regras.

Já na cena “A Memória”, a pergunta “qual a minha memória mais remota sobre o despertar da minha sexualidade?” foi a que deu início à sua criação. Ao lembrar de um episódio específico, e considerando a potência dramática e performativa daquela lembrança, decidi incluí-lo na peça de alguma maneira, mas ainda sem saber como fazê-lo. Dessa forma, a improvisação oral se colocou com a melhor alternativa para gerar um primeiro material e, assim, desdobrá-lo criativamente em ensaios. Portanto, este procedimento foi a maneira que encontrei de transformar importantes lembranças e memórias em algo concreto, que pudesse servir de dispositivo para o processo de criação das experiências cênicas.

3.2.3 As Conversas Reflexivas

Teatro não se faz falando, se faz fazendo. Será? Essa é uma afirmação comum entre artistas do teatro que são sedentos pela cena, por estarem em cena. Via de regra, há uma verdade nessa afirmação, afinal de contas, o ato teatral se dá a partir do acontecimento cênico e/ou performático. A cena sendo vivida em frente ao seu público. E nessa relação público-cena-

artista é que acontece o evento “teatro”. Entretanto, acredito que o processo de criação envolve diversas estratégias que os artistas empreendem objetivando a criação de suas obras.

No contexto específico da criação de LETI, um dos procedimentos que mais utilizei foi o que chamei de “conversas reflexivas”. Voltando ao início do processo, em que parti da retomada do show “LOVERDOSE – O amor é uma droga!” para refletir sobre o amor romântico, coloquei-me em um estado de pesquisador investigador. Não tinha um texto para encenar. Tinha uma vontade muito grande de trabalhar sobre questões que estavam me atravessando naquele momento, no caso, a dor de uma separação. E coloquei-me em uma jornada criativa totalmente desconhecida e solitária, mesmo com auxílio de artistas parceiros. Não conhecia o caminho que viria a percorrer. Tanto é que no meio desse percurso, o rumo que a obra tomou foi totalmente diferente do que havia sido pensado no início. Entretanto, essas rupturas de processo só foram possíveis de ocorrer porque havia, de fato, um envolvimento muito íntimo com a investigação biográfica. Uma total doação afetiva ao processo.

Como não parti de um material prévio que seria encenado, e sim, coloquei-me sensível às minhas questões de ordem filosófica-existencial buscando localizar na minha intuição quais desses materiais se tornariam experiências cênicas, ao longo deste processo, precisei elaborar e reelaborar muito sobre esses documentos, seja com a minha equipe, com amigos, com outros artistas, com pessoas diversas que assistiram a ensaios abertos, enfim, muitas *conversas* foram acontecendo ao longo do processo.

Essas conversas reflexivas aconteceram nas mais diversas ocasiões. Houve situações em que o ensaio era totalmente baseado nesse procedimento. Em outras, as conversas abriam, encerravam ou mesmo costuravam os encontros com práticas performativas. E, eventualmente, ocorriam em caráter informal, ao longo de uma reunião da equipe de produção, ou mesmo em momentos de lazer entre os artistas (conversamos muito sobre o processo nas mesas de bares paulistanos).

A temática das conversas variava de acordo com os interlocutores, e todas foram de importância estrutural para que conseguisse chegar até aqui com esse texto. Suely Master, minha orientadora, e Manuel Fabrício, meu coorientador, foram fundamentais quanto aos direcionamentos da pesquisa. A organização desse processo dentro do período de doutoramento foi um grande desafio, afinal de contas, o processo tinha “vida própria”, e eu precisava encaixá-lo nesse estreito cronograma. Além disso, ambos foram muito generosos e acolhedores na contenção das crises pessoais que atravessei nesse processo de doutoramento.

A equipe criativa foi incansável nos debates sobre todas as questões que o processo levantou e demandou. Roxa dividiu sua experiência trazendo um olhar atento para a

corporalidade de cada momento da peça, buscando o constante aprimoramento na afinação de cada detalhe. Debatíamos muito sobre nossos desejos estéticos para o trabalho, buscando sempre encontrar formas potentes que dessem conta de cada documento. Inclusive, sugiro a leitura do Apêndice C para saber mais sobre nossas reflexões. Pela relação pessoal que desenvolvemos a partir do processo, Roxa acabou também por envolver-se com o discurso, principalmente pela identificação com alguns temas. Então, as conversas em que trocávamos a respeito de nossas experiências pessoais sobre algumas das temáticas foram essenciais para o aprimoramento, inclusive, da dramaturgia.

Outras conversas reflexivas que travei ao longo do processo, e que foram fundamentais para o desenvolvimento da criação, foram com a Patrícia. Primeiro, por ser uma artista de repertório muito admirável. Seu paladar estético e seu potencial de desconstrução sempre foram grandes referências para o meu trabalho. Logo, a provocação cênica que ela realizou foi certa, e por conta de nossos afetos, cuidadosa. Como o trabalho que realizou foi inteiramente à distância (pois mora em Lisboa) a partir dos *documentos registros*, seu olhar trazia em si um posicionamento digamos, “complexo”. Porque, de um lado, por conhecer-me intimamente e termos tido diversas conversas virtuais sobre os documentos que estavam sendo investigados, estava fortemente ligada ao discurso e ao processo em si. Por outro lado, por não estar vivenciando presencialmente o processo, trazia também esse “olhar de fora” no sentido de resultado, pois sempre fazia suas contribuições a partir de vídeos que assistia, com fragmentos selecionados dos ensaios. Então, tinha essa dupla relação com o material.

A Thatiana, o Renato e o Leandro, cada um na sua área (luz, som e vídeo, respectivamente), também fizeram contribuições fundamentais para o processo. Pois, diversas vezes, ao conversarmos sobre questões técnicas, problematizavam diversas outras que, por sua vez, retroalimentavam a própria pesquisa. Quando, por exemplo, Leandro, que é um homem cisgênero e heterossexual, dizia se identificar com questões que a peça estava levantando na perspectiva da homossexualidade, ou quando Renato e Thatiana traziam sugestões sonoras ou luminosas para determinados momentos, que potencializavam os discursos de determinada cena.

Por fim, por mais que pareça óbvio existirem “conversas reflexivas” ao longo dos processos de criação em geral, no contexto desse, especificamente, no qual o ator-investigador também era o diretor e dramaturgo, foi indispensável pensar sobre esse procedimento. Sem o olhar de fora da minha equipe, não teria como – mesmo com o uso das gravações – desempenhar a contento o meu papel de diretor do espetáculo. As conversas não foram fundamentais apenas para ouvi-los e receber suas percepções, mas sim, também, para que eu pudesse expressar meus

desejos enquanto diretor e, através delas, ter alguma resposta sobre o direcionamento que estava dando ao processo.

3.2.4 A Dança Pessoal

A primeira vez que me deparei com a “dança pessoal” foi por meio do ator e diretor gaúcho Alexandre Vargas²⁸, mais precisamente durante uma vivência que ele conduzia em Porto Alegre no ano de 2008, no projeto CPTA – Centro de Pesquisa Teatral do Ator. Naquele contexto, por ainda estar em processo de formação, eu não conseguia compreender muito bem aquela prática, cuja condução nos direcionava para investigar uma espécie de movimentação que fosse própria de cada corpo. Naquele momento, tudo era muito confuso, visto que estava vindo de cursos de teatro com uma proposta mais tradicional de formação (envolvendo técnicas interpretativas, dramaturgia, criação de personagem) e, aparentemente, aquela prática não fazia muito sentido. Era uma vivência física muito intensa. Uma espécie de laboratório de criação de repertório corporal. Importante falar que neste projeto havia diversos artistas em diferentes “níveis” de formação. Pessoas começando suas primeiras vivências no teatro, como era o meu caso, e pessoas com experiências mais profundas e consistentes nessa prática e na profissão.

Ao longo dos anos, por meio de cursos de dança e experiências profissionais no teatro, essa prática foi adquirindo novos significados. No ano de 2017 revisito essa dança através do meu contato com o grupo Santa Víscera Teatro em São Paulo, porém, de uma maneira diferente. Tive a oportunidade de participar de treinamentos conduzidos pela diretora e atriz Graciane Pires e pelo ator Marco Antônio Barreto²⁹, em dois contextos: na ocasião de encontros de treinamento, de forma a manter uma prática física contínua enquanto ator, e na ocasião da montagem do espetáculo “Enquanto Você Dorme”, dirigido por Graciane e que estreou em 2018 no Rio de Janeiro. A partir desses encontros, passei a assumir a dança pessoal como uma espécie de preparação psicofísica para o meu trabalho.

²⁸ Alexandre Vargas é ator, diretor, empreendedor cultural, pesquisador e curador de artes cênicas. Graduado em Gestão de Políticas Públicas pela ULBRA (Canoas, 2020) e Letras pela PUCRS (2008), é coordenador do Programa Estadual de Formação e Qualificação na Área Cultural da Secretaria de Estado da Cultura (RS), e diretor artístico, curador e coordenador geral do Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre.

²⁹ Marco Antônio Barreto é ator gaúcho com larga experiência no teatro e no audiovisual. Fundador do Santa Víscera Teatro, atua nos espetáculos “O Primeiro Milagre”, “Teatro A La Carte” e “Enquanto Você Dorme”. No audiovisual, atuou em produções no streaming, como “O Maníaco do Parque” (Prime Video), “Todo Dia a Mesma Noite” e “Irmandade” (ambas da Netflix). Seu trabalho mais recente é a peça “A Dócil”, com direção de Alejandro Puche e Ma Zhenghong.

O procedimento que Graciane conduzia tinha algumas etapas, que começavam com um alongamento do corpo, para prepará-lo para o trabalho. Após o alongamento, deitávamos no chão, de barriga para cima e olhos fechados, com a concentração na respiração e no momento presente, com atenção especial ao corpo. Dessa sensibilização, Graciane nos conduzia para, aos poucos, ativar o corpo a partir de micromovimentos, sempre partindo das extremidades (mãos e pés) em direção ao centro do corpo (coluna). A única regra era não interromper o fluxo do movimento, como uma dança, buscando encontrar possibilidades de movimentação para aquele corpo naquele dia. Aos poucos, os movimentos ganhavam amplitude, e por consequência, o espaço. Dessa dança, que se estabelecia individualmente, partíamos para a busca da relação entre os atores e atrizes, e dessa relação, aos poucos, começavam a se desenhar pequenas situações. E assim, seguia-se a criação dentro do contexto do trabalho.

Assim sendo, adaptei esse procedimento para viabilizar o trabalho individual, e nessas danças pelo espaço, minha busca de relação se dava a partir dos meus documentos e das minhas perguntas disparadoras. A exemplo disso, em alguns dos primeiros ensaios de criação de LETI, quando o discurso ainda não estava claro, decidi testar a dança pessoal em relação aos elementos da natureza, e desta experiência, perceber para onde meu próprio corpo me direcionava, nesse estado cíclico em que uma coisa afeta a outra. Ou seja, despertava criativamente meu corpo através da dança pessoal; uma vez ativado, ele ficava suscetível e disponível para se afetar pelos materiais que estavam sendo investigados, e dessa espécie de intuição provocada pela relação, começava a direcionar a movimentação dessa dança para determinadas atmosferas e universos. Não à toa, a dança pessoal com o fogo, por exemplo, deu origem a muitas movimentações e partituras que posteriormente estariam presentes em cenas que abordam o obscuro, como “A Coisa” e “A Profanação”.

Portanto, entendo e utilizo esse procedimento como uma prática que me auxilia na ativação do meu corpo e do meu estado criativo, e seu exercício contínuo como um procedimento de criação de repertório cênico.

Considero importante registrar que a “dança pessoal” sobre a qual aqui discorro é uma elaboração e organização pessoal realizada a partir de minhas vivências práticas com a dança e o teatro. Entretanto, existem diversas pesquisas de práticas cênicas que elaboram sobre esse tema, como, por exemplo, Barba (1994), ao pensar sobre uma “dança das energias”, ou mesmo o LUME Teatro de Campinas, que, inclusive, tem a dança pessoal como um de seus pilares centrais de trabalho, sendo desenvolvido há muitos anos. Para eles,

o termo “dança pessoal” vem de *treinamento pessoal*. Ele tenta dissolver um sentido mais “mecânico”, de “exercício”, que pode estar embutido na palavra *treinamento*, e

introduzir uma dimensão mais fluídica, orgânica, viva, através da palavra *dança*. Já o termo *peçoal* tenta evocar o sentido de *não preestabelecido, não predeterminado*, portanto, algo pessoal do indivíduo, criado por ele, algo a ser encontrado. Muitas vezes uso também os termos “dança das energias” ou “dança das vibrações”. Embora se refiram a coisas muito próximas, são sutilmente diferentes, como se distintas etapas da dança pessoal. (Burnier, 2009, p. 141, grifos do autor).

Ainda que, ao considerar a aproximação entre essas pesquisas e ciente de sua importância para os estudos do teatro, pontuo neste texto que a prática a que chamei de “dança pessoal” não parte do legado desses artistas, mesmo supondo que, possivelmente, a origem seja a mesma. A definição que aqui compartilho é fruto de uma elaboração pessoal sobre minhas vivências, a qual foi organizada intuitivamente como um procedimento no contexto da criação de LETI.

3.2.5 Os Mapas de Criação

O procedimento que estou chamando de *mapas de criação* foi utilizado intuitivamente ao longo de todo o processo e foi fundamental, principalmente, para meu trabalho como diretor e dramaturgo. A dinâmica desses mapas (ou murais), que mais pareciam grandes colchas de retalhos, era criar e organizar cartões-síntese com todos os documentos, materiais, referências e experiências que estavam sendo trabalhados para, assim, ter uma visão geral dos possíveis caminhos que o processo criativo estava sugerindo. A partir dessa prática, conseguia ter uma dimensão do percurso total da obra e assim, a cada nova descoberta, testar percursos, ajustar ordens e reorganizar referências que afetavam a estrutura como um todo.

Figura 62 – Mapa de Criação: Memória.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Assim sendo, os mapas de criação têm uma forte potência criativa como imagem-síntese, visto que aglutinam diversos materiais oriundos das intuições criadoras em uma forma específica de “materialização do sensível” pois, como diz Salles,

trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras; como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento.” (Salles, 2011, p. 60)

Portanto, os mapas acabaram por se tornar uma ferramenta essencial tanto para meu trabalho como ator-pesquisador, pela capacidade de organização dos materiais, quanto para meu trabalho como diretor e dramaturgo, para que, a partir dessa noção do todo, eu pudesse visualizar e direcionar os percursos de cada experiência.

4 AS REFLEXÕES DE LETI: ENSAIOS SOBRE ATRAVESSAMENTOS DO PROCESSO

A seguir, estão alguns ensaios sobre temas, estudos e reflexões que ocorreram ao longo do processo, ora paralelos às investigações cênicas, ora decorrentes dessas. Acredito que esses textos consigam trazer outras perspectivas para o processo de modo a contextualizar este artista-pesquisador.

4.1 A DECOLONIALIDADE

Uma das primeiras ideias pelas quais fui atravessado neste processo foi sobre a ideia de “decolonialidade”, termo esse que, de alguma forma, está intimamente ligado ao porquê dessa pesquisa ter acontecido. Como já dito na introdução desta tese, conheci esse estudo por meio do Prof. Dr. Daniel Colin, e posteriormente adquiriu novas camadas durante a disciplina “Caminhos da interpretação na cena expandida: diversidade e tradições reimaginadas”, ministrada pela Profa. Dra. Lucia Romano em 2021.

Antes de discorrer sobre o que entendo por decolonialidade, farei um breve percurso de modo a auxiliar na compreensão da minha perspectiva.

O Colonialismo e as Colonialidades

Primeiramente, gostaria que a gente pensasse sobre esses termos: “colonialismo” e “colonialidade”. Qual a diferença entre esses conceitos? Na prática, “colonialismo”, no caso do Brasil, refere-se ao processo de invasão e conquista territorial que sofremos com a chegada dos portugueses à América, incluindo desde o massacre indígena até a escravização dos povos de origem africana. É a invasão como “ação concreta”. Já a “colonialidade” é a base que permite todo esse processo, ultrapassando as barreiras da territorialidade, afetando os costumes, os hábitos e os valores dos povos colonizados. Zulma Palermo, professora da Universidade Nacional de Salta, explica que:

[...] entende-se por colonialidade uma forma de organização e de gestão que regula a vida em todas as suas esferas, controlando a economia, a autoridade, o gênero e a

sexualidade, a natureza e seus recursos, as subjetividades, incluída a etnicidade, e as formas de conhecer (Spyer; Leroy; Name, 2019, p. 50).

O processo de colonização ocorreu devido a uma necessidade de manutenção de poder a partir da exploração e conquista de novos territórios. Dessa forma, emergiu a chamada *modernidade*. Assim, podemos dizer que a modernidade só se tornou possível pela existência em nossa história do processo de exploração que chamamos de colonialismo, que, por sua vez, é oriundo da colonialidade.

Sabendo disso, agora proponho olharmos mais atentamente para a questão da colonialidade e, assim, pensarmos um pouco a respeito das opressões com as quais convivemos.

Colonialidade do Poder, do Saber e do Ser

Aníbal Quijano, um dos precursores do pensamento decolonial, faz uma cuidadosa análise sobre o processo de colonização e suas consequências, apresentando os conceitos de colonialidade do poder, do saber e do ser. Para que tenhamos uma adequada compreensão acerca desses conceitos, é de fundamental importância conseguirmos olhar para este colonizador, buscando, de certa forma, compreendê-lo.

Ao nos depararmos com essa reflexão, percebemos que, quando falamos em “colonizador”, estamos estabelecendo um conjunto específico de valores e crenças e, assim, uma matriz de pensamento. Ao observarmos com atenção essa matriz, constatamos tratar-se “do combo *casal colonizador branco cis-heterossexual monogâmico cristão advindo da Europa*” (Colin, 2024, p. 5). Assim, a partir desses valores/características, conseguimos entender as razões pelas quais determinadas opressões permanecem em nosso imaginário ao longo do tempo. Se olharmos para as questões relacionadas às fobias de gênero e sexualidades, ao racismo e à misoginia, na perspectiva da colonialidade do poder, evidenciamos uma intrincada rede de valores que servem para manter esse “colonizador” no topo dessa pirâmide de privilégios. Assim, todos os valores-*outros* que diferem dessa matriz “colonizador” serão estrategicamente excluídos da sociedade.

Quijano explica que a colonialidade do poder

consiste, antes de tudo, em uma colonização do imaginário dos dominados. Ou seja, atua na interioridade desse imaginário... A repressão recaiu, sobretudo, nos modos de conhecer, de produzir conhecimento, de produzir perspectivas, imagens e sistemas de imagens, símbolos, modos de significação; sobre os recursos, padrões e instrumentos de expressão formalizada e objetivada, intelectual ou visual... Os colonizadores impuseram também uma imagem mistificada de seus próprios padrões de produção de

conhecimento e significados”³⁰ (Quijano *apud* De Almeida; Da Silva, 2015, p. 48, tradução minha).

Considerando esse panorama, podemos olhar para as nossas diferenças coloniais a partir de uma perspectiva histórica. Para que o colonizador se mantenha no poder e consiga perpetuar os seus próprios valores, necessita trabalhar para a extinção de valores diferentes dos seus. Logo, é um longo processo de exclusão. Assim, começo a compreender os conceitos de colonialidade do saber e de colonialidade do ser como um projeto de dominação.

A colonialidade do saber traduz essa imposição dos padrões de produção do conhecimento do colonizador sobre o colonizado. Com o sucesso dessa imposição ao longo do tempo, chegamos então à colonialidade do ser, na qual encontramos um corpo já colonizado, com sua subjetividade efetivamente alterada pela imposição cultural do opressor/colonizador. Darei alguns exemplos a fim de ilustrar essas ideias.

Segato (2012) analisa a *colonialidade do ser* pensando os corpos indígenas a partir de uma perspectiva feminista. Reconhecendo a matriz misógina do colonizador, a autora explica como essa cultura europeia de inferiorização da figura feminina também afetou as relações dos povos indígenas após a colonização.

Dentro das comunidades havia uma organização interna que dividia as tarefas entre as perspectivas pública e privada. Em sua maioria, a esfera privada, entendida como as questões domésticas, era controlada pelas mulheres. Elas determinavam o que deveria ser feito a respeito dessas questões. Enquanto isso, os homens indígenas cuidavam das questões públicas, como a caça e a diplomacia entre comunidades. Entretanto, a autora salienta que todas as decisões que os homens tomavam sempre deveriam estar de acordo com as mulheres. As questões eram debatidas internamente entre homens e mulheres e, somente a partir desse momento, os homens tomavam suas decisões.

Ocorre que, com o advento da colonização, a relação entre homem branco e homem indígena, a partir da perspectiva da *colonialidade do saber*, afetou gradativamente a relação entre os homens e as mulheres indígenas. A partir desse momento, ocorre uma hipervalorização da posição masculina indígena dentro da aldeia e, além disso, segundo Segato (2012, p. 120) “ocorre também a emasculação desses mesmos homens frente aos brancos, o que os submete ao estresse e lhes mostra a relatividade de sua posição masculina ao sujeitá-los ao domínio

³⁰ “consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados. Es decir, actúa en la interioridad de ese imaginario... La represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual... Los colonizadores impusieron también una imagen mistificada de sus propios patrones de producción de conocimientos y significaciones” (QUIJANO *apud* DE ALMEIDA; DA SILVA, 2015, p. 48).

soberano do colonizador”. Dessa forma, as mulheres indígenas começam a perder sua importância dentro da aldeia, o que, aos poucos, foi gerando insegurança para as suas vidas, acarretando significativo aumento dos feminicídios.

Assim, podemos ver a *colonialidade do saber* transformando-se em *colonialidade do ser* quando constatamos a imposição e a transferência dos valores misóginos do colonizador aos homens e mulheres indígenas, afetando permanentemente a cultura dessas comunidades.

Podemos analisar a questão racial sob essa mesma ótica. Segundo Quijano (2019, p. 262), a racialidade, ou seja, a ideia de existirem “raças”, foi estrategicamente imposta pelo colonizador.

Na América, a ideia de raça era uma forma de conferir legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como uma nova (id)entidade, após a América e a expansão do colonialismo europeu sobre o resto do mundo, levaram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento, e com ela, à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização daquelas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova forma de legitimar as velhas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominados e dominantes³¹ (tradução minha).

Nesse caso, como a escravização como estratégia econômica de exploração foi imposta à população negra, a ideia de “raça” surgiu para legitimar o branco como sujeito soberano e o negro como sujeito subalternizado, ou, como Quijano sustenta, “codificar e hierarquizar a humanidade em superiores/inferiores” (De Almeida; Da Silva, 2015, p. 59). Assim, ao criar a categoria “raça”, o branco institucionalizou e naturalizou a exploração da população negra, contribuindo para manter sua posição de “superior”.

Nesse processo, houve também a imposição dos valores homofóbicos do colonizador sobre as diversas manifestações de sexualidade que existiam nas Américas. Segundo os registros do trabalho de Giuseppe Campuzano,

[...] se constata a pressão exercida pelas normas e as ameaças punitivas introduzidas com o objetivo de fixar as práticas na matriz heterossexual binária do conquistador, que impõe noções de pecado estranhas ao mundo aqui encontrado e propaga seu olhar pornográfico. [...] o suposto “costume” homofóbico, assim como outros, é já colonial/moderno (Segato, 2012, p. 126).

³¹ *En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. La posterior constitución de Europa como nueva id-entidad después de América y la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo, llevaron a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos. Históricamente, eso significó una nueva manera de legitimar las ya antiguas ideas y prácticas de relaciones de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes* (QUIJANO, 2019, p. 262).

Portanto, ao reconhecermos as opressões de gênero, de raça e de sexualidade como diferenças coloniais (ou feridas coloniais), ou seja, características que diferem da matriz colonial branca, masculina, heterossexual e cristã, constatamos de perto a *colonialidade do poder* operando e produzindo as *colonialidades do saber e do ser*.

A Decolonialidade

Uma vez que a colonialidade é a origem e a consequência cultural e epistêmica do processo de colonização, sua análise é necessária para que nos situemos no espaço e no tempo e, dessa forma, possamos compreender a origem das opressões de raça, de gênero e de sexualidade que operam em nossa sociedade.

Considerando que a “colonialidade do saber” representa a imposição de valores e crenças do colonizador sobre os povos colonizados, produzindo, ao longo do tempo, esses “corpos colonizados” (*colonialidade do ser*), podemos compreender a existência das opressões estruturais, das quais são exemplos o racismo, a LGBTfobia e a misoginia.

Além disso, o colonizador europeu, localizado no Norte Global, instituiu também a ideia de hierarquia do conhecimento, colocando o seu discurso como o “discurso autorizado”, e os demais pensamentos e valores como pensamentos-outros não-autorizados. Dessa forma, emerge o pensamento decolonial, que busca desorganizar essa lógica.

De Almeida e Da Silva (2015, p. 54) fazem uma excelente síntese do que viria a ser a busca do pensamento decolonial, ao apontarem que

Grosfoguel [...] chama atenção para o fato de não se tratar de uma crítica anti-europeia fundamentalista, nem de um populismo epistêmico em que o conhecimento produzido pelos sujeitos subalternizados sejam automaticamente um conhecimento epistêmico, mas de desvelar o caráter eurocêntrico e hegemônico das ciências ocidentais, evidenciando os epistemicídeos [...], e trazer para a superfície os conhecimentos outros que são construídos no contexto da diferença colonial.

Assim sendo, a decolonialidade sugere uma espécie de retratação histórica ao processo de colonização que desvalidou o pensamento produzido no Sul Global. Torna-se imperativo, portanto, reconhecer e enaltecer nossos autores, pensadores e filósofos e, por sua vez, nossas questões, nossas lutas e nossas histórias.

Logo, em consonância com o objetivo desta pesquisa, proponho pensarmos o fazer artístico a partir da perspectiva decolonial. Faço coro a Colin (2024, p. 22), ao propor que

Considerar outros protagonismos que não aqueles perpetuados pelo teatro eurocêntrico e, mais do que isso, pensar estratégias que oportunizem espaços a tais dissidências, [...] torna-se condição primordial para que a arte mantenha seu papel na sociedade possa

continuar dialogando com todos os tipos possíveis de público e não somente com aquele a quem historicamente as artes foram oportunizadas.

Como podemos fazer desse aprendizado um material de transformação de realidades, numa tentativa de reparar esse processo de exploração, buscando, assim, garantir espaço para que todas, todes e todos os indivíduos, independentemente de suas características, possam existir socialmente? É a partir dessa pergunta que minha pesquisa se organiza.

4.2 DECOLONIZANDO BIOGRAFIAS

Durante os estudos sobre a perspectiva decolonial que ocorreram em paralelo com o início do processo de criação, realizei algumas leituras de obras de autoras pretas. Isso se deu de modo intuitivo dentro do processo, na busca por dialogar com outras referências. Neste percurso, ao me deparar com esses materiais que falavam sobre o racismo estrutural na perspectiva das mulheres pretas, de alguma forma, me vi nas opressões relatadas e nesses processos de exclusão.

Evidentemente que, com isso, não estou propondo uma equiparação ou equivalência entre nossas opressões. Não faria o menor sentido, afinal de contas, nossos lugares de fala são completamente distintos. Entendo os privilégios de minha condição de homem branco em relação à questão do racismo estrutural, ainda mais interseccionado pela questão da misoginia.

Porém, entendo que trazer essas autoras para a conversa, além de configurar uma *ação decolonial* (Colin, 2024), por reivindicar esse espaço (a Academia) que historicamente lhes foi negado, dando-lhes a devida importância como pesquisadoras, filósofas, doutoras e formadoras de opinião, talvez seja por entender também que, todos os valores divergentes da matriz colonial são necessariamente considerados como valores *outros*, nos colocando todas, todes e todos, de alguma forma, em uma mesma caixa – a caixa da *outridade*. (Kilomba, 2019).

Kilomba (2019, p. 78) define a *Outridade* como um contexto de diferenças em que os sujeitos negros personificam aquilo com que o sujeito branco não quer ser reconhecido, isto é, “[são] a personificação dos aspectos reprimidos na sociedade branca”. Ribeiro (2020, p. 37) traz essa ideia de *outro* quando diz que “Se para Simone de Beauvoir, a mulher é o *Outro* por não ter reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba a mulher negra é o *Outro do Outro*, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade”. Partindo dessa ideia de exclusão, entendo também o sujeito homossexual como esse *outro* em relação ao sujeito heterossexual hegemônico.

Pensar a decolonialidade, para mim, seria uma tentativa de reconhecer as colonialidades operantes e ainda protagonistas em nossas relações e, a partir disso, elaborar estratégias de ação para transformar as realidades desses sujeitos *outros*, historicamente oprimidos, buscando um mundo mais justo. Então, se os oprimidos são vistos como *outros*, como tirá-los dessa posição?

Em minha perspectiva, penso nas expressões artísticas como potenciais experiências provocadoras de devires, ou seja, experiências com a capacidade de ampliar a visão de mundo, despertar consciências, tocar no sensível das pessoas e, assim, proporcionar transformações estruturais em nossa sociedade.

Dessa forma, alinho-me às ideias de Grada Kilomba (Ribeiro, 2020, p. 78), que afirma ser “necessário escutar por parte de quem sempre foi autorizado a falar. A autora coloca essa dificuldade da pessoa branca em ouvir, por conta do incômodo que as vozes silenciadas trazem, do confronto que é gerado quando se rompe com a voz única”. Ribeiro ainda complementa (2020, p. 88-89) citando que as autoras “Lélia Gonzalez, Linda Alcoff, Spivak, entre outras, pensam a necessidade de romper com a epistemologia dominante e de fazer o debate sobre identidades pensando o modo pelo qual o poder instituído articula essas identidades de modo a oprimir e a retificá-las”.

Acreditando no potencial de transformação inerente às artes, ao pensarmos em *decolonizar biografias* como uma ação concreta, sugiro que duas forças ajam simultaneamente: de um lado, a possível transformação subjetiva que ocorre em quem recebe e aprecia a arte, por meio da sensibilização que a própria obra provoca e, por outro lado, em uma perspectiva do fazer artístico, estaríamos, de alguma forma, reorganizando as ditas hierarquias coloniais, abrindo espaço para que biografias de vidas-*outras* também sejam contempladas. Nesse sentido, concordo com Adichie (2019, p. 32) quando diz que

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada.

Assim sendo, pensar hoje na ideia de *decolonizar biografias* se torna, para mim, um pequeno e importante passo no sentido de romper com essa ideia de uma epistemologia dominante. Estaríamos, assim, abrindo espaço na vida das pessoas para incluir as histórias dessas vidas-*outras*, buscando uma reorganização das subjetividades, substituindo as ditas hierarquias pelo equilíbrio e harmonia.

4.3 A ESTÉTICA E A POÉTICA DO DOCUMENTO

Durante o processo de criação, percebi que esta investigação também se tratava de uma pesquisa de linguagem, e a partir desta, emergiram duas ideias: a “estética do documento” e a “poética do documento”. Ambas estão inter-relacionadas e acabam por gerar experiências estéticas e poéticas únicas, a partir da identidade desse artista que é pesquisador e objeto de pesquisa.

Neste processo, me deparei com a ideia de *documento* como um importante procedimento de criação. Como expus no capítulo 2, a ideia de documento dentro desta pesquisa foi organizada a partir de quatro grupos: *documento-afeto* (objetos reais, ressignificados ou não), *documento-memória* (lembranças de fatos ou episódios vividos pelo artista), *documento vivo* (o próprio artista como documento-síntese da obra), e *documento-registro* (procedimento de registro e documentação do processo). À exceção deste último, os três primeiros implicaram necessariamente a estética do trabalho. Ao utilizar o termo *estética*, estou me referindo à visualidade do espetáculo, à experiência visual que temos ao assisti-lo.

Os documentos-afeto e os documentos-memória são materiais que constituem este documento vivo, ou seja, compõem a sua autobiografia. Esses materiais biográficos estão situados em um determinado momento da história, deste sujeito e do mundo. Seus documentos estão inseridos e referenciados em um dado período histórico, carregando assim, as referências estéticas dessa época. Entretanto, por mais que este período histórico seja comum a muitos, neste contexto de autobiografia, os documentos se tornam únicos. A ideia de uma estética do documento como uma linguagem do indivíduo só se torna possível quando entendemos que a organização destes materiais só foi viável neste exato contexto, no qual este documento vivo (este sujeito-artista) convocou *estes* documentos para a cena. Logo, cada novo artista que se propor a abrir sua cripta, e de lá selecionar os seus próprios documentos, necessariamente, encontrará um resultado estético único, fruto de suas vivências e de seus materiais.

Para além desse olhar sobre a estética, surge também, paralela e simultaneamente, a ideia de uma “poética do documento”. Afinal, em LETI, além da biografia fonte dos documentos ser a minha, também fui o diretor e o dramaturgo, respondendo pela organização poética desses materiais. Com minha subjetividade como o filtro pelo qual se direcionou e escreveu o trabalho, os documentos também foram poeticamente organizados e (re)significados nas experiências. Alguns documentos estavam lá exatamente como eram e nas suas respectivas funções originais. Em outros casos, documentos-afeto eram transformados pelos documentos-memória, com o objetivo de atingir o resultado estético-poético que minha subjetividade como

diretor (documento vivo) entendia ser necessária para a experiência. Logo, a minha subjetividade, que em alguma medida foi criada por estes documentos, também afetava a estética destes, de modo a contribuir para a construção de uma poética que desse conta deles próprios.

Logo, se a experiência visual de LETI reflete as mais diversas referências estéticas que me compõem, como documento vivo desta obra, não haveria como, dentro desse contexto, criar uma outra estética que não fosse essa. Ela não daria conta desses materiais. Essa *estética do documento* nos remete a um imaginário específico, com toda riqueza (ou não) de detalhes e complexidades, dando contorno a uma subjetividade específica, no caso, a minha. Cada documento evoca a sua própria estética. E foi da minha relação poética com cada documento que surgiram essas estéticas.

Portanto, entendo que nessa investigação autobiográfica que empreendi, emergiu a ideia de uma “estética do documento” como algo singular, que não somente deu início, como provocou, nutriu e apontou possíveis caminhos para essa “poética do documento”, nessa relação-composição complexa e cíclica desse documento vivo e seus materiais biográficos.

4.4 DO REAL AO FANTÁSTICO

Desde o início do processo, quando comecei a pesquisar sobre autobiografia, percebi um grande encantamento pelas possibilidades que dela passaram a emergir. A ideia de partir de materiais biográficos, especificamente os meus, passou, em algum sentido, a “autorizar” muitas escolhas dentro do próprio espetáculo. Desde a inclusão de objetos da minha vida como parte da cenografia, o uso de lembranças e memórias como dispositivos de criação de cena, a criação de um figurino inspirado em uma roupa real de minha infância, até o entendimento de minhas limitações como artista-ser-humano. Neste último caso, refiro-me às discussões internas entre o “Cassiano-diretor” e o “Cassiano-ator-performer”, em que o primeiro, na concepção de determinadas cenas, demandava um certo rigor do segundo, que muitas vezes, não dava conta de suas expectativas. Porém, acredito que esse ajuste entre ambos em forma de acolhimento também fez parte desse processo todo, de decolonizar o meu corpo, o modo como ele está no mundo, e as minhas expectativas sobre a minha própria existência. É, talvez, ressignificar o que chamei antes de “limitações” em outras formas de fazer e estar.

Em suma, no decorrer deste texto, discorri sobre a importância de partir de materiais autobiográficos como uma importante possibilidade de criação. Entendo que a perspectiva

biográfica transforma o olhar do público para os fatos ali expostos, mesmo que totalmente ficcionalizados. Como diz Carreira (2011, p. 340),

Neste contexto de recepção, existiria um gozo particular em sentir-se testemunha de algo real, no pensar-se convidado a observar o que seria proibido, isto é, alguns elementos da vida íntima do performer. Para além de algum escândalo que uma cena do real possa apresentar, a oferta mais tentadora dessa cena é a verdade, ou melhor, a intimidade como matéria que reposiciona o espectador como partícipe de uma experiência. A testemunha é aquele sujeito que se apodera da experiência do outro, pois ao apresenta-la se faz responsável da mesma, estando comprometido na experiência inicialmente alheia.

Podemos constatar esse reposicionamento no exemplo dado por Soler (2010, p. 35), que aponta que

Se ouvirmos a narração de uma tortura por um ator sabendo que o texto é um produto ficcional, teremos uma relação com a obra totalmente diferente da que experimentamos quando nos é informado que o texto trabalhado pelo ator foi transcrito de depoimentos de ex-presos políticos torturados no período militar.

É na cumplicidade do público com esse “real” que se cria uma certa atmosfera de responsabilidade ao que ali está exposto. Dessa forma, aproximamos o espectador dos nossos materiais. Em LETI, além desses materiais-documentos terem fundamentado a pesquisa como um todo, decidi também criar uma experiência de transição entre real e ficção. Nessa busca por estabelecer um pacto autobiográfico (Lejeune, 2008) com o público, encontrei em um dos documentos-afeto uma pista de como fazê-lo.

Em uma singela homenagem a filmes que marcaram minha infância, como “Labirinto - A Magia do Tempo” e “Super Xuxa contra o Baixo Astral”, decidi estabelecer o meu pacto autobiográfico a partir do Prólogo e do Epílogo. Em “Labirinto...”, a protagonista Sara começa a história em sua casa (mundo real), e ao pedir ajuda ao rei dos duendes (David Bowie), é transportada para um mundo ficcional para cumprir o desafio do labirinto e salvar seu irmão bebê. Ao final da história, quando recupera o seu irmão, *acorda* deste *sonho* novamente em seu quarto. Já em “Super Xuxa...”, no qual a protagonista Xuxa está em sua casa, o vilão Baixo Astral (Guilherme Karam) rapta o seu cão levando-o para o fundo do esgoto. Xuxa então é absorvida por sua televisão (o portal para a ficção), dando início à jornada por diferentes mundos, em busca de recuperar o seu cão perdido. Ao final da história, quando finalmente consegue derrotar Baixo Astral, retorna ao mundo real fora do esgoto.

Assim, inspirado por estas estruturas narrativas, decidi por trazer essa sensação de passagem do real ao fantástico também para a experiência da peça. Logo, começamos o Prólogo a partir de uma suposta conversa real minha (o “Artista”) com as pessoas do público, sem artifícios de iluminação, sonoplastia ou figurinos. Apenas o ator recebendo o seu público enquanto sua equipe “finaliza” a organização do espaço para “começar” o espetáculo. Nesse

momento, com a desculpa do “estamos atrasados”, compartilho despretensiosamente as origens de minha trajetória criativa, os caminhos que me levaram até aquele exato momento. E com o aval da equipe, convido o público para entrarmos juntos na experiência ficcional, dando início, assim, ao Capítulo 1.

Da mesma forma, com o término do colapso ao fim da última cena do Capítulo 3, ao retornar das luzes “de serviço”, estabeleço o Epílogo a partir desse desabafo (menos descontraído que o Prólogo) em um tom de intimidade confessional, compartilhando minhas percepções sobre ter atravessado todos esses episódios relatados na experiência cênica. É como se, ao final de tudo, estivesse devolvendo o público à (dura) realidade, para que assim, pudesse processar todas as informações e sensações em uma espécie de convocação para alguma ação, mesmo que interna, sobre essas opressões.

4.5 OS LIMITES

Ao longo do processo de criação do espetáculo LETI fui intensamente atravessado por questões relacionadas à minha identidade sexual e de gênero, principalmente quando tocava em memórias do meu passado. Na introdução desta tese, citei o fato de ter vivido em estado de hipervigilância comportamental, e essa é basicamente a gênese da crise que começou na infância e atravessou os anos.

Pensemos o processo de formação de uma criança gay em contexto de homofobia estrutural. Nesse contexto, essa criança sofre uma violência sem precedentes, pois começam a arrancar dela todos os pequenos traços de identidade que vão surgindo espontaneamente. Como disse Hunty (2021), “[...] vão tirando tudo de você: não pode sentar assim, não pode falar assim, não pode gesticular assim, não pode usar isso aqui, essa cor não é para você, não pode brincar com isso. E eles vão te despindo de tudo, até que não sobre nada em você”.

Ao longo de minha infância, do imenso repertório castrativo ao qual fui submetido, as frases mais recorrentes, e que inclusive integram a dramaturgia do espetáculo, foram: “anda direito”, “fala direito”, e a famigerada pergunta “está imitando quem?”. Assim sendo, me questiono sobre quais são os impactos na formação identitária de uma criança ou pré-adolescente que passou o seu processo formativo inteiro entendendo que todas as espontaneidades dos seus processos de existir eram constantemente taxadas como “erradas”? Afinal, se preciso andar e falar direito, pela lógica da comunicação entendo que esteja andando e falando de maneira errada. Logo, deve haver um modo correto de se existir. Mas se meus

impulsos naturais me colocam na direção “errada”, o que devo fazer? Qual a referência de “certo”?

Outra questão que problematizo é sobre a constituição identitária de uma criança que cresceu ouvindo que estaria supostamente “imitando” alguém. Todos os meus impulsos de existir foram sendo lidos como uma espécie de “interpretação de um personagem”, ou seja, não só deceparam minha identidade como a deram para um “terceiro”, do qual eu estava me apropriando para supostamente imitá-lo. Afinal, se estou imitando alguém, de fato, não estou sendo eu mesmo, logo, isso me isentaria de me tornar este ser abjeto criado por essas pessoas. Na verdade, hoje entendo que esse “está imitando quem?” nada mais era do que a maneira que essas pessoas encontraram de diminuir a sua própria angústia em ver e conviver com uma criança gay. Porém, os danos causados, em algum lugar, foram irreversíveis.

Toda essa cobrança, independentemente das motivações, acabou por gerar esse estado de “hipervigilância comportamental”, em que havia uma constante necessidade de ser um outro, e permanecer neste outro. Íkaro Kadoshi, no podcast “Pod, Não Pod ou Depende”, comenta que

recentemente a ciência e a psicologia olharam para trás pra entender que homens gays, dos 35 aos 40 anos, vivem um transtorno pós-traumático como se tivessem ido à uma guerra. Por que era exatamente isso. Eu estou com essa caneca aqui. Nos meus 12, 13 anos, era assim no café da manhã: [alguém falava] você passa a caneca pra mim? Para todo mundo que estava vendo, eu estava só passando a caneca, mas na minha cabeça era ‘pega a caneca como homem, ninguém pode perceber nada. Segura a caneca como homem. Leva a caneca como homem. Coloca a caneca como homem. Volta. Ninguém percebeu, ninguém percebeu. Ufa!’ Então imagina você fazer isso tempo inteiro? O nível de cortisol que a criança produz é gigante, e muda a maneira de percepção do corpo de produzir cortisol hoje na minha idade, que é 43. (Kadoshi, 2024)

Então imaginemos o contexto: além de ter a identidade capturada e repassada a um terceiro que era constantemente “imitado” (e, por isso, podia parar de imitar a qualquer momento), ainda havia a questão da patologização da minha identidade sexual, supostamente “tratada” com terapia cognitivo-comportamental. Não por acaso, fui adquirir independência afetiva (o chamado “sair do armário”) somente aos 24 anos de idade.

Por volta de agosto de 2021 começaram os ensaios e investigações que dariam origem à cena “A Profanação”. Na época, a minha querida amiga Fefê Marques estava colaborando com o processo de criação, fazendo provocações durante alguns ensaios. Foi então que me deparei com uma questão pessoal que acabou por transbordar para o campo profissional.

A partir de um determinado momento do processo, tornou-se necessário trabalhar sobre a questão do erótico e do obsceno dentro do universo do espetáculo. Diversas foram as investigações empreendidas para que eu pudesse acessar esse estado, e desta forma, fazer emergir possíveis materiais cênicos para o trabalho. Entretanto, no decorrer de algumas dessas

investigações, Fefê percebeu algumas dificuldades que eu apresentava com o meu próprio corpo neste contexto. Então, sugeri que conhecesse Roxa, artista gaúcho com larga experiência na dança e nas artes da performance, que por ser colaboradore do Teatro da Pombagira (importante coletivo paulistano que pesquisa sobre arte homoerótica), tinha um grande potencial para provocar meu corpo neste processo. Digamos que essa foi a porta de entrada de Roxa para o trabalho.

A reflexão que proponho aqui é sobre as nossas limitações físicas e emocionais como artistas do corpo. É claro que o processo de castração identitária que um corpo gay sofre, acarreta consequências. O projeto do colonizador foi muito bem sucedido nesse sentido. O meu corpo e a minha identidade foram totalmente colonizados. Se tornou muito difícil lidar com algumas características que passei uma vida inteira sem ter acesso. O processo de captura da minha subjetividade gay e da patologização da minha libido alterou completamente a minha autopercepção sobre o meu desejo, o meu corpo, e a relação entre ambos. Se pensarmos no nosso ofício como artistas da cena, que quando estamos em atividade, manipulamos nossos repertórios afetivos, corporais e emocionais, essas cicatrizes identitárias fatalmente, em algum momento, viriam à tona. Principalmente, neste caso, em que a obra foi sendo elaborada a partir da necessidade de mexer nas próprias feridas geradoras dessas dificuldades.

A peça surge a partir de uma necessidade de desnudamento. Despir-se dos preconceitos (mesmo que trazendo alguns à tona). Despir-se também dos medos de reviver algumas memórias traumáticas. E, como estava falando também sobre desejo e libido, despir-se apresentou-se como uma opção estética para algumas das cenas/experiências. Entretanto, essa foi a primeira dificuldade que precisou ser vencida: tirar a roupa. Mas não somente tirar a roupa para ficar nu em cena (até porque já havia feito isso na ocasião de outros trabalhos), mas tirar a roupa especificamente em um contexto erótico. Como (re)encontrar esse erótico em mim, visto que ele estava totalmente amordaçado pelas forças coloniais? Logo, precisava experimentar meu corpo em um processo decolonial. Precisava me transformar.

Aos poucos, fui percebendo que o trabalho foi criando dois percursos paralelos que mutuamente foram se fortalecendo. De um lado, trabalhava concretamente movimentações com Roxa em sala de ensaio. Desde exercícios para soltar o quadril até pesquisas sobre movimentos de conotação sexual em um contexto bastante mecânico de investigação. Por outro lado, trabalhava o que chamo de autoanálise, ou seja, esse olhar para minhas feridas, de modo a tentar identificar o porquê de esses desconfortos serem tão significativos. Olhar de fato para o passado. Entender as sequelas do processo castrativo para, assim, muito lentamente, ir soltando, diluindo essas angústias. Com o desenrolar do processo, tive um grande avanço no acesso ao obsceno.

As cenas “A Profanação” e “O Aplicativo” são fruto dessas investigações nas quais, acredito, dei passos significativos para o resultado da performance.

Outra limitação de exposição que enfrentei foi na ocasião da cena “A Voz”, na qual há uma videoperformance em que faço uma higienização do reto. Porém, originalmente, essa performance era para ter acontecido ao vivo.

Como dito no texto “A Estética e Poética do Documento”, evoco a ideia de que o *documento vivo* é a síntese de todos os documentos biográficos trabalhados, e a isso inclui-se as vivências das linguagens artísticas do performer. Uma de minhas vivências que estava determinado a propor em alguma das experiências cênicas de LETI, era sobre a linguagem da performance. E quando digo performance, me refiro ao conceito de *performance art*, que segundo Pavis (2017, p. 225) é um gênero no qual “o ‘performador’ não desempenha um papel, ele não imita nada, mas realiza ações e é muitas vezes o próprio objeto de sua apresentação, verbal ou gestual”.

Assim sendo, a performance da higienização do reto seria realizada no palco. A ideia de trazer essa experiência para o momento presente traria o caráter disruptivo que, em minha concepção de criação, era necessário para esse momento do espetáculo. Entretanto, novamente as limitações se apresentaram, e não consegui lidar com tamanha exposição (pelo menos, naquele momento). E nesse processo de reinvenção constante, acabei por transformar essa experiência performática em um vídeo, e assim, inseri-la na proposta. Por fim, os ajustes vieram a calhar. No que tange à conexão dos materiais biográficos realizada dentro do audiovisual da peça, o encaixe no vídeo foi perfeito, na qual essa *performance* sai de dentro do aplicativo, da cena anterior, e retorna para o caos da mente desse indivíduo, representado pelo vídeo, na cena posterior.

4.6 AS CRISES

Durante o processo de pesquisa e escrita dessa tese-experiência, atravessei alguns duros momentos que, inclusive, quase impossibilitaram a finalização deste texto. Houve duas grandes crises que atravessaram esse processo, uma desencadeada pela outra. A primeira se deu por um contexto econômico. Importante lembrar que esse doutoramento se iniciou no ano de 2021, segundo ano da pandemia da Covid-19. Em janeiro daquele ano, começavam a ser aplicadas as primeiras doses de vacinas no Brasil, e foi também quando começaram a surgir as primeiras variantes do coronavírus. Estávamos vivendo um caos social sem precedentes, vindo de um

2020 com isolamento social, no qual toda a sociedade havia experienciado um processo extremamente traumático, seja pelas milhares de mortes que ocorreram em decorrência da pandemia, seja pelo impacto socioeconômico que o episódio gerou.

Outro fator bastante importante nesse processo foi que essa pesquisa começou no terceiro ano do governo Bolsonaro, período este em que houve um completo desmonte e sucateamento das políticas públicas tanto para a área da Cultura como para a Educação. A exemplo disso, lembro que em 2016, durante o governo Dilma, iniciei meu mestrado na mesma universidade. Naquele momento, fui contemplado com a Bolsa de Pesquisa CAPES/DS. Na época, o Programa de Pós-graduação recebeu 7 bolsas apenas para o Mestrado em Artes. Na ocasião, fiquei em 5º lugar na classificação, recebendo o benefício. Porém, quando retorno para a universidade em 2021, o PPG tinha apenas uma bolsa para o Doutorado em Artes. Logo, o cenário estava complicado em diversas esferas. Escrevo isso para que você possa compreender um pouco o contexto no qual essa pesquisa foi realizada.

Como sabemos bem, a pandemia causou enormes danos econômicos para o país, inclusive para a empresa do setor cultural à qual eu prestava serviços, fazendo com que ela encerrasse esse vínculo de trabalho. Dali em diante, não consegui me recolocar no mercado cultural. O cenário foi bastante catastrófico. Empresas do setor cultural fechando seus negócios e prestadores de serviço mudando de área para sobreviver. Aos poucos, meus recursos foram ficando cada vez mais escassos, até o momento em que tive que parar esta pesquisa para não sucumbir. Neste processo, fiquei quase dois anos trabalhando no varejo (na famigerada escala 6x1). Tornou-se inviável manter o ritmo de pesquisa que tinha, o que gerou a primeira crise da quase desistência: não vai dar tempo.

Sempre fui muito rigoroso e exigente comigo mesmo. Cobro-me oitenta, cem vezes mais do que o chefe mais exigente poderia cobrar. E constatar que a pesquisa que eu havia elaborado com tanto carinho e dedicação não poderia ser concluída por falta de tempo era o fim.

Sempre tive muita responsabilidade e sentimento de gratidão por poder realizar uma pesquisa em nível de pós-graduação paga pelos impostos da sociedade. Mesmo que não tivesse a bolsa para me manter, ainda assim, era uma oportunidade de pesquisar de forma gratuita, e de contribuir para as futuras gerações de artistas de alguma forma. Somente isso já é um privilégio. E saber que não entregaria o que havia planejado me dava uma crescente angústia e sensação de incapacidade. Isso gerou a segunda crise: a síndrome do impostor.

Meus orientadores sempre foram muito generosos no sentido de pontuar o tanto de coisas que estava fazendo ao mesmo tempo. Mas, ainda assim, ansiava por entregar mais. Havia

tanto mais que gostaria de ter aprofundado, documentado e compartilhado. Mas enfim, a vida segue seu curso. E agora, neste momento pós-crises, me sinto, de alguma forma, vitorioso por ter conseguido chegar ao fim (mesmo que adaptado). Mas o que é a vida senão uma sucessão de improvisos, não é?!

4.7 OS ENSAIOS ABERTOS

Ao longo do processo de criação, realizamos três aberturas de processo em três contextos diferentes, porém, com o mesmo intuito: compartilhar os materiais criados com um determinado grupo de pessoas e ouvir suas impressões sobre o material.

Figura 64 – Abertura de processo “Capítulo 1: O Quarto”, arte de divulgação.



Fonte: Fraga, 2022.

O primeiro deles, intitulado “Capítulo 1: O Quarto”, ocorreu em 30 de junho de 2022 na Oficina Cultural Oswald de Andrade. Neste compartilhamento, apresentei as cenas: o Prólogo, as três cenas do “Capítulo 1: O Quarto” e a cena “A Coisa” (primeira do capítulo 2). Após a apresentação, me reuni com o público para um breve bate-papo, no qual conversamos sobre as impressões que tiveram durante a experiência.

Figura 65 – Abertura de processo “Capítulo 1: O Quarto”.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

No princípio, como o público era composto em sua maioria por artistas de teatro, as impressões ficaram muito pautadas em questões relativas à encenação, como os motivos da escolha dos objetos, os posicionamentos de cena, a relação com os materiais, etc. Entretanto, alguns pontos interessantes também foram levantados, como a presença de *rastros* na encenação, ou seja, objetos manipulados em uma cena que ficam no espaço mesmo após seu término e que provocam no público uma sensação de resgate daquela figura que os manipulou. Em uma cena do Capítulo 2, por exemplo, ao perceberem uma bala de goma perdida no palco, as pessoas são reconectadas àquela criança do Capítulo 1, produzindo uma constante fricção dessas várias camadas do Leti ao longo da experiência.

Outro ponto que foi levantado e que, de alguma forma, deu indícios de que a proposta do pacto autobiográfico tinha surtido efeito, foi quando um dos espectadores relatou não saber se após o prólogo ainda era o Cassiano falando ou se era um “personagem”, não conseguindo diferenciar o que era real do que era ficcional.

Figura 66 – Bate-papo após abertura de processo “Capítulo 1: O Quarto”



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Como era uma abertura de processo na qual eu compartilhei apenas um fragmento do espetáculo, muitas dúvidas ficaram pairando sobre o imaginário do público daquela noite. Entretanto, não sei se os outros capítulos seriam capazes de responder. Mas, para mim, a mensagem havia sido passada. Em nenhum momento desejei que LETI trouxesse respostas, mas sim, que fizesse com que seu público saísse de lá com perguntas.

Figura 67 – Abertura de processo “LETI - Capítulo 2: A Fome”, arte de divulgação.



Fonte: Fraga, 2022.

O segundo ensaio aberto, já trazendo o nome do espetáculo, chamou-se “LETI – Capítulo 2: A Fome” e ocorreu em 27 de setembro de 2022 no Kasulo Espaço de Arte (SP), dentro do projeto Terça Aberta da Fragmento Cia de Dança. O Terça Aberta é um projeto que nasceu em 2016 viabilizado pelo Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, e se coloca como um espaço de troca, debate e difusão de trabalhos e processos em dança, teatro e performance. Integramos a programação da 44ª edição, na qual dividimos o palco com os trabalhos “Qualé m(eu) selfie”, de Lucas Guilherme e, “Bailarina Fulêra”, de Thais Ponzoni.

Neste compartilhamento, começo fazendo um breve resumo do Capítulo 1. Canto a música “Sonho” e em seguida faço a cena “O Sonho”, última do primeiro capítulo. Sigo para o Capítulo 2 na íntegra, finalizando a apresentação.

A dinâmica da noite seguiu primeiro com as apresentações artísticas e, depois, com o bate-papo mediado por Janaina Leite e Vanessa Macedo. As mediadoras convidaram os artistas para falarem rapidamente sobre seus trabalhos. Após nossas falas, as mediadoras abriram para as impressões do público, finalizando com suas próprias contribuições.

Figura 68 – Abertura de processo “LETI - Capítulo 2: A Fome”.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Janaina Leite, como sempre, foi certa em dois pontos. Primeiro, quando fala sobre a solenidade ritualística do capítulo e a confusão dos códigos entre o “performático” e o “ficcional”:

O que eu sinto, sem ter visto as outras duas partes (talvez isso se quebre completamente com as outras duas partes) é que esse miolo fica solene, porque a figura não tem contraste. Justamente porque a gente está no campo do performativo... A personagem é

que faz a gente relaxar. Se alguém sofrer na minha frente, e tiver um personagem, ufa! Agora se a pessoa sofre, e tem algum tipo de intensidade “muito intensa” e eu não tenho a proteção da personagem, é o risco do teatro biográfico. Onde eu vejo muita intensidade ali, eu fico em um lugar de “como que eu me comporto diante desse lugar?”. Então, eu acho que não tem um pacto de personagem claro e está mais no campo da performance (informação verbal).³²

E segundo, quando sugere que a profanação dos códigos da religião pode ser uma forma a quebrar com essa solenidade.

A religião em cena é sempre complicada porque fica algo de “teatral”. Ou eu sei que você tem um embate real com essa liturgia, ou ela fica um pouco nesse lugar da culpa, de uma quase piedade por ser gay. Então, eu acho que tem que encontrar uma brincadeira com a religião. Uma profanação da própria coisa, sabe? (informação verbal)³³

Figura 69 – Abertura de processo “LETI - Capítulo 2: A Fome”, bate-papo.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Mesmo tendo tido a experiência fracionada, ou seja, sem ter a contextualização da peça como um todo, os olhares externos já apontavam uma dificuldade que somente se resolveria (ou não) entre o último ensaio aberto e a estreia do espetáculo: a organização dos materiais na cena “A Profanação”.

A última abertura de processo se chamou “LETI – Capítulo Final”, e ocorreu no Teatro Reynúncio Lima do Instituto de Artes da UNESP. Neste compartilhamento, conseguimos apresentar a peça na íntegra. Essa abertura não teve divulgação pois, diferente das anteriores,

³² Comentário da atriz e diretora Janaina Leite durante o bate-papo realizado após a abertura de processo.

³³ Ibid.

não foi aberta ao público. Assim sendo, o público que assistiu a essa demonstração de trabalho foi composto por pessoas convidadas pela equipe.

Após a apresentação, não fizemos um debate formal, como nas aberturas anteriores. Entretanto, por estarmos entre amigos, fomos para um bar confraternizar, e nesse contexto, algumas opiniões naturalmente foram compartilhadas. Foi nesse momento que tive dois grandes *insights*. O primeiro deles sobre a minha recepção às críticas e os filtros que utilizava ao recebê-las, e o segundo, sobre uma questão cênica que ainda me incomodava no trabalho.

Ao longo dessas aberturas de trabalho, fui recebendo diversas “críticas” de várias pessoas em contextos distintos. Em um primeiro momento, colocava todas elas no mesmo pote, e muitas vezes, me sentia incomodado com algumas coisas que ouvia. O que eventualmente me provocava a refletir sobre a causa desse desconforto. Foi então que o primeiro *insight* veio à tona. Precisava filtrar essas opiniões, mesmo que ditas por pessoas de afeto. Houve uma situação em que uma pessoa muito próxima, uma mulher cisgênero homossexual, disse de modo depreciativo que a peça é “falocêntrica”. A partir de minha reflexão sobre essa colocação, percebi que essa “crítica” fala muito mais sobre a própria mulher do que sobre a peça em si. Claro, pois considerando o lugar de fala dela, obviamente haveria um hiato entre nossas pautas. Portanto, foi muito importante, ao ouvir as diversas opiniões, distanciar-me da obra para perceber o que estavam falando de fato.

A segunda crítica que recebi, também de uma mulher cisgênero homossexual, foi incomodamente certa. Sobre a cena “A Profanação”, apenas disse: “A cena envelhece”. Tal comentário bateu fundo no ego do artista que recém havia saído do compartilhamento integral de sua primeira direção e dramaturgia, porém, extremamente coerente com a sensação de incômodo que a cena me trazia e, em estreito diálogo com as impressões de Janaina no ensaio aberto anterior.

Logo, essas aberturas de processo foram extremamente importantes para o processo de montagem de LETI, visto que não se tratava de acolher os diversos pontos de vista de modo a *satisfazer* o público, mas sim perceber nesse filtro de opiniões de que modo meus discursos estavam sendo percebidos, e também dar a eles a oportunidade de serem (re)elaborados.

4.8 O PROJETO “VOZES DISSIDENTES”

O “Vozes Dissidentes” foi um projeto de mesas de conversas online que ocorreu durante a fase de isolamento da pandemia da Covid-19, entre os meses de junho e agosto de 2021, em

uma parceria entre o Coletivo Refluxos e o Grupo de Pesquisa Processos, Poéticas e Técnica Vocal para o Ator da UNESP. O projeto surgiu a partir da necessidade de me aprofundar em temas estruturais para o desenvolvimento dessa pesquisa de doutorado e consistiu na realização de três mesas de conversa com artistas convidados, de forma que cada mesa trabalhou uma importante temática para esta pesquisa. A primeira mesa, “Decolonizando Biografias: o material biográfico/autobiográfico e as feridas coloniais como dispositivo de criação”, teve a participação dos artistas Janaína Leite e Daniel Colin. Essa mesa foi criada a partir da ideia que deu origem, inclusive, a esse doutoramento: a possibilidade de partir de minha ferida colonial, ou seja, minhas vivências com a homofobia estrutural, como o material (autobiográfico) disparador da criação de um espetáculo. Assim, convidei esses artistas, pois ambos têm uma consistente produção artística e acadêmica em cada área correlacionada. Janaína Leite possui uma consolidada trajetória na pesquisa das autobiografias e das dramaturgias do real, enquanto Daniel Colin, por sua vez, apresenta uma sólida trajetória na pesquisa sobre a perspectiva decolonial nas artes cênicas. Assim, convidei-os para esta mesa para que trouxessem as suas experiências e compartilhassem suas trajetórias conosco.

Figura 70 – “Vozes Dissidentes – Mesa 1: Decolonizando Biografias”, arte de divulgação.



Fonte: Fraga, 2021.

Daniel compartilhou conosco suas vivências enquanto artista e suas pesquisas no âmbito acadêmico, e em sua fala, nos ajudou a compreender um pouco sobre a questão da decolonialidade e das feridas coloniais no contexto das artes cênicas, elementos que intersecciono com as autobiografias nesta pesquisa.

Janaina, por sua vez, em sua fala sobre suas experiências com as autobiografias e suas autoescrituras performativas, trouxe uma importante contribuição para a conversa. Ela afirma que, para si, um dos pontos fortes sobre as investigações com materiais autobiográficos está no contexto do que não se sabe sobre si. Não se trataria de mergulhar em seu passado para selecionar as melhores partes e a partir delas construir algo, mas sim buscar se conectar com as crises, com as dificuldades, perguntar para sua autobiografia o que ainda não se sabe, para nesse movimento, tentar encontrar algo ainda desconhecido, escondido, e desse encontro, permitir que esse “novo” emergja.

Aqui, permito-me de alguma forma conectar a pesquisa dos dois artistas, pois me vejo em ambas. Me vi mergulhando em minha autobiografia a partir de uma intuição quase masoquista sobre a necessidade de tocar em minhas dores. Fui em direção à minha ferida colonial, que consistia em tudo que havia no entorno de minhas experiências com a minha identidade sexual, em busca de encontrar esse desconhecido, esse intocado. E nessa trajetória, nesse “enfrentar os fantasmas”, não só pude tornar-me um outro Cassiano, um outro Leti, como também, nesse novo, me fortaleci enquanto indivíduo e artista, transformando essa trajetória em obra.

A segunda mesa, “Práticas e Procedimentos de Criação: Dirigindo Solos”, trouxe os artistas Malú Bazán e Rafael Bicudo para compartilharem um pouco das suas trajetórias enquanto diretores de solos. Rafael Bicudo realizou a direção do solo “Persistência da Memória”, da atriz Sheila Alencastro, que surgiu de uma pesquisa realizada por ela durante dois anos sobre a doença de Alzheimer, na qual conviveu com pacientes e cuidadores. E, a atriz e diretora Malú Bazán coordena um projeto intitulado “Da ideia à cena”, no qual orienta diversos artistas na construção de seus trabalhos solos. Assim, a mesa teve por objetivo trazer um pouco do olhar desses diretores sobre os artesanatos cênicos na elaboração dessas experiências-depoimento.

Malú apresenta em sua fala os seus pilares de criação. Primeiro, pensa sobre suas dramaturgias, ou, como ela mesmo disse, “sua necessidade autoral”. Neste sentido, salienta que a narrativa não necessariamente será sobre si, porém, necessariamente, deverá passar por si. Em outras palavras, seria o mesmo que dizer que todas as experiências produzidas no trabalho partem de uma conexão íntima de discurso com o pesquisador, como no caso do LETI, por exemplo, a cena “A Profanação”. Não sou To’evah. Aquilo não é um dado biográfico real. Entretanto, a reflexão que deu origem àquela cena passou por mim. Partiu da minha vivência com a homofobia religiosa, e a partir disso, se transformou em uma outra coisa, em uma outra experiência.

Seu segundo pilar vem da ideia da concretude, ou seja, sobre a necessidade de dar volume, contorno, de tridimensionalizar as ideias. Enquanto procedimento, em flerte com as artes visuais, gosta de materiais. Pensar objetos, cores, coisas que possam relacionar-se às ideias e que possam ter volume concreto, para movimentar o trabalho.

Seu terceiro pilar se constitui no “entre”, no encontro. Somente nos encontros, ou seja, no processo, é que o trabalho de fato poderá acontecer.

Uma de suas falas, das quais tive grande identificação e que também conversa com o pensamento de Janaina Leite, foi a que trata da potência do erro, do não saber, do desconhecido. Quando olhamos para esse lugar no qual o processo trava, em que as perguntas aparentemente ficam sem respostas, é que a mágica do processo acontece, e somente nesse campo é que poderemos encontrar o novo.

Por fim, complementa dizendo seu último pilar: comoção. Mas não no sentido da emoção, como no choro, por exemplo, mas sim no sentido de gerar movimento, de mover. O trabalho precisa gerar deslocamento e transformar.

Minha identificação com sua fala foi imediata. De alguma forma, vi-me representado nos seus procedimentos e na sua (des)organização criativa. Inclusive, aprecio quando utiliza o termo “minhas dramaturgias” para referir-se não somente à biografia enquanto um documento, um registro do acontecido, mas como esse corpo que viveu e processou todos esses fatos e acontecimentos – talvez essa seja uma maneira interessante de pensar o *documento vivo* – e, a partir dessas experiências, constitui-se esse corpo de subjetividades, essa dramaturgia própria.

Rafael compartilha o processo de criação do espetáculo “Persistência da Memória”, no qual o diretor e a atriz mergulharam em uma pesquisa profunda sobre a doença de Alzheimer (conduzida por Sheila). A partir de muitas leituras e contato com diversas referências sobre a doença, decidem por encaminhar o processo de criação para um contato mais íntimo com a história oral, de forma a trazer os materiais para perto, buscando essa aproximação com a temática. Assim, participam de diversos encontros de grupos de apoio para cuidadores e pessoas vivendo com Alzheimer, e realizam diversas entrevistas, cujas transcrições, posteriormente, viriam a servir de material de pesquisa para as criações em sala de ensaio. O processo seguiu por muitos meses, sempre banhado pela ideia do biográfico. Inclusive, Rafael compartilha a utilização de diversos “arquivos líricos” na encenação, ou seja, objetos que podem ser comuns a todos, porém, se tornam únicos quando carregam uma memória, uma história particular, tornando-se, assim, singulares (correlaciono com os nossos *documentos-afeto*). Entretanto, o que mais chamou a atenção é que, durante muito tempo, o diretor sentia falta de algo que não conseguia nominar. Realizaram uma consistente pesquisa sobre a doença, entretanto, Rafael

desconhecia a real motivação da atriz para realizá-la. Então decide entrevistá-la e, nesta ocasião, vem a saber que o que a motivou a mergulhar neste universo foi o medo que tinha de se esquecer de si. Aqui o trabalho ganhou a consistência que faltava. A conexão real da dramaturgia do espetáculo com “as dramaturgias” da atriz.

Figura 71 – “Vozes Dissidentes – Mesa 2: Práticas e Procedimentos de Criação”, arte de divulgação.



Fonte: Fraga, 2021.

Por fim, a terceira e última mesa do projeto, “Os Caminhos do Invisível de Carolina Bianchi Y Cara de Cavallo”, convidou Carolina Bianchi, José Artur Campos e Joana Ferraz para compartilharem um pouco das suas trajetórias na criação dos espetáculos do coletivo. A mesa foi criada pois eu estava muito interessado em conhecer um pouco mais sobre as entranhas dos processos de criação coordenados por Carolina Bianchi, visto que seu trabalho, o espetáculo “Lobo”, se tornou uma forte referência em meu processo. Assisti “Lobo” em dezembro de 2019, no Galpão do Folias em São Paulo, e fui fortemente impactado e atraído pela potência performativa do espetáculo. As experiências que cada cena carregava me hipnotizaram. Além disso, como estava muito implicado na construção de uma obra que tem um forte caráter militante, me senti também bastante conectado com esse aspecto na obra de Carolina.

Figura 72 – “Vozes Dissidentes – Mesa 3: Os Caminhos do Invisível de Carolina Bianchi Y Cara de Cavallo”, arte de divulgação.



Fonte: Fraga, 2021.

Refletindo sobre seus processos, Carolina comenta que um dos seus pilares centrais, dentro do trabalho do coletivo, é o entendimento de agrupamento e de dramaturgia. “Não há trabalho sem agrupamento”³⁴. E é do entendimento “dessa dramaturgia que irão surgir as práticas”³⁵, e delas, as cenas. Então, os materiais acabam por afetar-se mutuamente. Há uma “confabulação dessa dramaturgia pelas pessoas que estão envolvidas no projeto. E, de uma certa forma, todos vão tocando nessa dramaturgia. Tocando com as mãos mesmo. Fazer as práticas é tocar em uma proposta dramaturgica”³⁶. E, nesse processo, encontrar *as perguntas que surgem* no encontro com as práticas.

Ao pensar sobre a implicação autobiográfica que os materiais têm nos processos criativos, identifico algumas semelhanças com o trabalho do grupo. Jo Ferraz, por exemplo, enaltece a importância do que chama de “conversa infinita” que há entre o grupo, dentro e fora dos ensaios. E ainda questiona “o que é o processo de criação senão a nossa própria vida?”³⁷ Assim como Carolina, quando diz que “os trabalhos têm um sistema biográfico que está muito implicado ali. Eu estou absolutamente implicada ali, mesmo quando eu estou confabulando e conversando com fantasmas do século XVIII, com fantasmas desse século”³⁸. Desta forma, me

³⁴ Informação verbal recebida de Carolina Bianchi durante a Mesa #3 do Projeto Vozes Dissidentes, realizada em modo virtual em 11/08/2022.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Informação verbal recebida de Jo Ferraz durante a Mesa #3 do Projeto Vozes Dissidentes, realizada em modo virtual em 11/08/2022.

³⁸ Informação verbal recebida de Carolina Bianchi durante a Mesa #3 do Projeto Vozes Dissidentes, realizada em modo virtual em 11/08/2022.

conecto fortemente com as artistas, visto que entendo esses processos de criação como momentos fundamentais para um artista refletir sobre a vida em si.

Eu me identifico também na fala de José Artur, quando diz que “refiz um tipo de pensamento sobre criação artística, quando conheci Carolina, o grupo, e comecei a me envolver com esse material dramaturgico, coreográfico e afetivo, acima de tudo”³⁹. Da mesma forma me senti com relação à pesquisa desenvolvida na criação de LETI. Havia uma liberdade imensa em poder direcionar o material para onde bem entendesse. E foi dessa relação afetiva com os documentos que o direcionamento simplesmente acontecia.

Outro ponto bastante interessante é quando o grupo chama seus procedimentos de criação de “compêndio de práticas”, sugerindo que cada trabalho desenvolve o seu próprio compêndio. Na minha perspectiva, faz total sentido, visto que o LETI surgiu de um material específico (meus documentos), e foi da minha relação com esse material que surgiram as práticas utilizadas no processo.

4.9 A GANA COLETIVA

Acredito que seja importante registrar aqui o impacto que a criação desse espetáculo teve em minha vida para além da obra em si. Foi a partir desse trabalho que teve origem a Gana Coletiva, coletivo de artes performativas que criei em parceria com a artista e amiga Patrícia Soso.

Figura 73 – Gana Coletiva, logo.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

³⁹ Informação verbal recebida de José Arthur Campos durante a Mesa #3 do Projeto Vozes Dissidentes, realizada em modo virtual em 11/08/2022.

A artista Patrícia Soso é natural de Guaporé, município do Rio Grande do Sul. Tive o prazer de conhecê-la em 2008, na ocasião de um trabalho em que atuávamos juntos. Deste encontro, nasceu uma amizade e uma parceria de trabalho que dura até os dias atuais. Nesses anos todos, participamos de vários trabalhos juntos, como teatro adulto, infantil, musical, performance. Além disso, sempre tivemos uma sintonia muito afinada sobre perspectivas e visões de mundo. Temos um alinhamento ético sobre o humano, sobre arte e sobre a vida em geral. Não à toa, tivemos uma produtora cultural (a Foco Produtora, em São Paulo), e ao longo dos anos, criamos alguns coletivos artísticos, como o Grupo Goela e o Grupo do Play em Porto Alegre, e o Coletivo Refluxos, já em modalidade virtual internacional (pois Patrícia reside em Lisboa há mais de 10 anos). Nosso encontro enquanto artistas sempre demanda novos encontros. Uma parceria duradoura, rica em trocas e compartilhamentos de conhecimento e afeto e que, mais tarde, viria a dar origem à nossa Gana Coletiva.

Mesmo que, como escrevi brevemente na introdução desta tese, o LETI tenha entrado neste doutoramento após o seu início, foi a partir do início de seu processo de criação que surgiu a própria pesquisa de doutorado, uma vez que já intuía a necessidade de dar continuidade a essa pesquisa de linguagem, de estética, de procedimentos de criação, enfim, essa pesquisa de um artista criador em atividade.

Partindo da experiência de estar criando o LETI, desenhei o projeto de pesquisa para que, neste doutoramento, realizasse um outro processo criativo, que tivesse como ponto de partida os procedimentos que estava pesquisando, desenvolvendo e organizando. Porém, como o processo de criar o LETI estava levando mais tempo do que o previsto, e junto com meus orientadores, ao analisarmos a viabilidade de conduzir os dois processos simultaneamente, acabamos decidindo por substituir um pelo outro; assim, o LETI passa a ser o objeto de estudo desta pesquisa.

Entretanto, na medida em que a peça tomava forma, a necessidade de dar sequência a essa pesquisa de linguagem somente crescia. Certo dia, ao refletir sobre o processo de criação do LETI e sobre minhas motivações pessoais em ser artista, o nome veio certo: Gana! É isso! O que me faz ser artista e estar construindo esse espetáculo é a *gana* que tenho (e meus parceiros de criação também) em querer fazer da arte uma poderosa ferramenta para ajudar, de alguma forma, a melhorar o mundo. Gana é força. Gana é vontade. Gana é determinação. É isso!

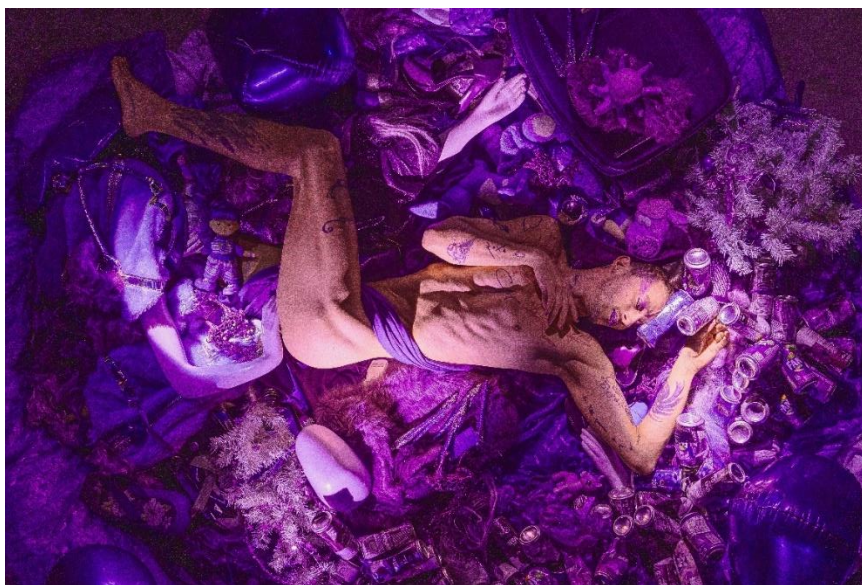
Imediatamente ligo para Patrícia, que já estava fazendo a provocação cênica do LETI, e disparo o convite: “estou decidido a criar um novo coletivo e não enxergo ninguém melhor do que tu para fazer isso comigo, pela nossa história, pela nossa trajetória. Já tenho o nome: Gana Coletiva. Sim, coletiva com “a” no final, porque a gana tem que ser coletiva pra dar certo.

Então, vamos criar juntos a Gana Coletiva?” Na mesma velocidade em que a pergunta foi disparada, a resposta foi proferida: “Estou dentro!”

Como escrito antes, a vontade de continuar desenvolvendo a pesquisa originada em LETI era muito intensa. Houve uma espécie de “virada de chave” interna, que precisava dar sequência a isso tudo. Não somente com a criação da Gana, mas de modo prático.

Assim, minha intuição criativa começou a me questionar sobre como seria conduzir um processo bastante similar ao do LETI, porém sendo a partir de uma outra biografia. Logo, no segundo semestre de 2022, durante a criação do terceiro e último capítulo de LETI, iniciei com o Andrew um processo de pesquisa a partir dos materiais biográficos dele, trabalho que merece uma tese específica para si, tamanha riqueza de material e percurso, o qual, por sua vez, culminou no segundo trabalho da Gana Coletiva: “ROXA”.

Figura 74 – Espetáculo “ROXA”.



Fonte: Chico Castro, 2024. Foto não publicada.

O espetáculo ROXA foi contemplado pelo edital PROAC nº 03/2023, e teve sua estreia no Teatro Mars, em São Paulo, em agosto de 2024, seguindo temporada em circulação pelos espaços: Teatro Décio de Almeida Prado (Centro Cultural da Diversidade), Teatro Alfredo Mesquita e Teatro Arthur Azevedo (Sala Multiuso). A seguir, trago algumas informações sobre o espetáculo.

Figura 75 - Espetáculo “ROXA”, cena “O Pai”.



Fonte: Chico Castro, 2024. Foto não publicada.

ROXA: Sinopse

Andrew Tassinari, mais conhecido como Roxa Caótica, convida o público para conhecerem ROXA. Partindo de sua autobiografia, traz à tona questões elementares da sua história e do universo *queer*. Através de uma estética própria, Roxa nos provoca a olharmos para a identidade de gênero não-binária, para a condição das pessoas que vivem com HIV e, a partir dessa experiência, convoca a todes para, em resistência ao ódio e à intolerância, celebrarmos nossas corpos, nossas identidades e nossas vidas.

Figura 76 - Espetáculo “ROXA”, cena “A Cripta”.



Fonte: Chico Castro, 2024. Foto não publicada.

ROXA: Ficha Técnica

Direção e dramaturgia de Cassiano Fraga, concepção e atuação de Andrew Tassinari Roxa, música original e desenho de som de Renato Navarro, cenografia de Denise Fujimoto, figurinos de Guma Joana, desenho de luz de Nara Zocher, operação de luz de Afonso Costa, provocação cênica de Marcelo D'Ávilla, preparação corporal de Valéria Mattos e Paula Firetti, fotografia de Chico Castro, audiovisual de Hugo Faz, suporte audiovisual de Leandro Azevedo, design gráfico de Paco Vasconcelos, gestão de redes sociais de Patrícia Soso, cenotecnia de Flávia Ferreyra Ninha Monstro, direção de produção de Cassiano Fraga, assistência de produção de Thatiana Moraes, produção de campo de Mateus Rodrigues, e assessoria de imprensa de Canal Aberto e Márcia Marques.

Figura 77 - Espetáculo “ROXA”, cena “O Corpo”.



Fonte: Chico Castro, 2024. Foto não publicada.

A trajetória da Gana Coletiva inclui as seguintes atividades: a temporada do espetáculo ROXA, apresentado no Teatro MARS, Teatro Décio de Almeida Prado (Centro Cultural da Diversidade), Teatro Alfredo Mesquita e Teatro Arthur Azevedo entre os meses de agosto e setembro de 2024; as mesas de debate “MODA & GÊNERO: Estéticas Contemporâneas” com Dudu Bertholini, Vicenta Perrota e Fabio Kawallys e, “HIV & AIDS: Um olhar para o agora” com Dr. Vini Lacerda, Lucas Raniel e Ronaldo Serruya, realizadas no Cabaret da Cecília (SP), em julho de 2024; a oficina “A performatividade das materialidades” ministrada por Andrew Tassinari Roxa, no Estúdio NU, em julho de 2024; a apresentação do espetáculo LETI na 1ª

Mostra Estadual de Teatro LGBTQIAPN+ no Teatro do Kaos, em Cubatão (SP), em junho de 2024; a abertura de processo “ROXA: Sucata”, realizada no Kasulo Espaço de Arte (Projeto Terça Aberta, Cia Fragmento de Dança), em abril de 2024; a estreia oficial do espetáculo LETI, na Sala Paissandu do Centro Cultural Olido, em agosto de 2023; as oficinas “A escrita autoficcional performativa como manifesto artístico”, realizada no Centro Cultural Olido em maio de 2023 e, “GRITO LGBTQIAPN+: A escrita autoficcional performativa como manifesto artístico”, realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade, entre os meses de março e abril de 2023, e ministradas por mim; e as aberturas de processo “LETI – Capítulo Final”, realizada no Teatro Reynuncio Lima (UNESP), em fevereiro de 2023, “LETI – Capítulo 2: A Fome”, realizada no Kasulo Espaço de Arte (Projeto Terça Aberta, da Cia Fragmento de Dança), em setembro de 2022, e “Capítulo 1: O Quarto”, realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em junho de 2022.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O QUE VEM DEPOIS

É muito difícil concluir sobre algo que não se encerrou. A pesquisa que aqui foi compartilhada trouxe um compilado de materiais e atravessamentos específicos deste primeiro mergulho no universo da autobiografia em criação. Entretanto, esta pesquisa-piloto apenas abriu um mar de possibilidades para futuras criações e novos desdobramentos.

Acredito que, de alguma forma, esta tese-experiência alcançou seu principal objetivo, que foi propiciar uma vivência criativa. Neste processo, consegui não somente localizar meu discurso (o que eu queria e precisava dizer), como também encontrar maneiras e formas que dessem conta de expressá-lo. Assim, o LETI se tornou a gênese de uma pesquisa plural que, além de investigar modos de fazer arte, investigou também a relação do artista com a construção e a elaboração poética de suas narrativas.

Deste processo, surgiram práticas e procedimentos próprios das minhas experiências: a minha relação com os documentos disparadores, com o meu corpo através da dança pessoal e, com a minha voz e mente, através das improvisações orais. Emergiu também a “estética e a poética do documento” como a ponta de um iceberg, um material que aqui foi rascunhado e, que pela sua potência criativa, pede novos encontros e aprofundamentos. Não à tona, criou-se a Gana Coletiva, esse corpus criativo que deu sequência às minhas investigações sobre o empoderamento de biografias dissidentes a partir do espetáculo ROXA, nosso segundo trabalho.

Ainda há muitos caminhos a percorrer. Diversas são as questões que me atravessam e que não se encerram em LETI nem em ROXA. Como fazer desses processos maneiras de (re)conexão profunda do artista com os seus afetos e discursos? Quais caminhos surgirão da minha relação com outros *documentos vivos*? Que limites serão encontrados nesse percurso? Que novas práticas e procedimentos surgirão desses outros materiais? Como se dará o diálogo entre dissidências distintas em busca de uma “estética do documento” em comum? Quais serão os desafios e descobertas dessas conversas entre biografias?

Nessa jornada-saga de volta ao passado, adentrei meu quarto, abri minha cripta, revirei meus sonhos e memórias em busca de me encontrar. Lá, eu me deparei com essa minha pequena versão, um jovem Leti, frágil, um tanto solitário, porém sedento de vida. Eu me coloquei violentamente vulnerável à minha própria fome, e nesse rasgo entre o céu e a terra, evoquei o deleite do mítico, que amalgamou o sagrado e o profano. Frente à dureza do virtual, me pus em experiência, e dela irrompeu a ironia de nossas fraquezas. Encarei com firmeza as fantasmagóricas cicatrizes da minha alma ao pular nesse abismo vertiginoso, e assim, cedi ao

inevitável colapso que me fez um outro. Um outro Leti, um outro Cassiano, que continuará buscando suas novas versões.

Portanto, tenho um desejo profundo de que, assim como esta pesquisa me proporcionou uma transformação extremamente significativa enquanto artista e ser humano, ela também possa inspirar outros artistas a investigarem seus modos e práticas criativas e, assim, empoderarem-se de suas próprias narrativas, fazendo de suas artes uma importante ferramenta de transformação social.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE NETO, F. M. **Enquanto a Interface Vira Corpo**: considerações sobre a construção do corpo gay na contemporaneidade digital. 2019. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.
- ARFUCH, L. **O espaço autobiográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea**. In: GALLE, H. et al. (Org.). *Em Primeira Pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.
- ATTITUDE STUDIO. **Buck deer skull full face mask costume accessory – copper**. [202-?]. 1 máscara. Disponível em: <https://www.wish.com/product/attitude-studio-buck-deer-skull-full-face-mask-costume-accessory--copper-5cf8fd461d8cd84ac0d60ac6>. Acesso em: 02 fev. 2026.
- BARBA, E. **A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- BAUMAN, Z. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BURNIER, L. O. **A Arte de Ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- CARREIRA, A. A Intimidade e a Busca de Encontros Reais no Teatro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 1, n. 2, 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-266022015>> Acesso em: 16/01/2025.
- COLIN, D. Protagonismo de Corporeidades Dissidentes: processos de criação para o projeto *Decolonizando Práticas Cênicas...* **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 14, n. 2, 2024. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-2660132087vs01>>. Acesso em 08/07/2025.
- DAL GALLO, F. A etnografia na pesquisa em artes cênicas. **Moringá – artes do espetáculo**, v. 3, n. 2, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/15350>>. Acesso em 17/09/2020.
- DE ALMEIDA, E. A.; DA SILVA, J. F. Abya Yala como território epistêmico: pensamento decolonial como perspectiva teórica. **INTERRITÓRIOS**, v. 1, n. 1, 2015.
- DUMAS, A. G. Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade. In: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. **Anais...**, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3228>>. Acesso em: 20/09/2020.

EVGENIY KUZNETSOV. **Triquetra**. [202-?]. 1 vetor. Disponível em: <https://pt.vecteezy.com/arte-vetorial/29462202-triquetra-dentro-circulo-trikvetr-no-forma-trindade-no-icone-preto-cor-wiccan-simbolo-para-protecao-adivinacao-simbolo-antigo-oculto-simbolos>. Acesso em: 02 fev. 2026.

FABIÃO, E. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx-Revista do LUME**, n. 4, 2013.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. (Traduzido por Marília C. G. Carneiro e Déborah Maia de Lima). **Art Research Journal**, v. 1/1, p. 1-17, 2014.

FRAGA, C. W. **Um Estudo sobre o Desenvolvimentos Vocal de Atores e Atrizes: A Voz Mista**. Orientadora: Profa. Dra. Suely Master. 2018. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

FRAGA, C. W. **Decolonizando biografias: O material biográfico/autobiográfico e as feridas coloniais como dispositivos de criação**. 30 jun. 2021. Instagram: @cassianofraga. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CQea_yDgI6b/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 21 ago. 2025.

FRAGA, C. W. **Práticas e Procedimentos de Criação: Dirigindo Solos**. 28 jul. 2021. Instagram: @cassianofraga. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CRm5LLWgpyR/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 21 ago. 2025.

FRAGA, C. W. **Os Caminhos do Invisível de Carolina Bianchi Y Cara de Cavalo**. 11 ago. 2021. Instagram: @cassianofraga. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CSNbS11AWSq/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 21 ago. 2025.

FRAGA, C. W. **Capítulo 1: O Quarto, Abertura de Processo**. 30 jun. 2022. Instagram: @cassianofraga. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CfZ7AAIOK5X/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D. Acesso em: 21 ago. 2025.

FRAGA, C. W. **LETI – Capítulo 2: A Fome, Abertura de Processo**. 27 set. 2022. Instagram: @cassianofraga. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Ci_Xtszus1y/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D. Acesso em: 21 ago. 2025.

FREUD, S. **A Interpretação dos Sonhos (1900)**. Obras Completas Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GARBARINO, M. I. O tabu da educação sexual: gênese e perpetuação dos preconceitos na infância. **cadernos pagu**, n. 63, p. e216316, 2021.

GARCIA, J. G. S. O processo de criação em artes cênicas como pesquisa: uma narrativa em dois atos. **Tessitura e Criação**, n. 1, p. 46-56, 2011. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/tessituras/article/view/5621>>. Acesso em 22/09/2020.

GRANDO, M. A. **O Gesto Vocal**: a comunicação vocal e sua gestualidade no teatro físico. São Paulo: Perspectiva: Teatro Escola Macunaíma, 2015.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

HASEMAN, B. Manifesto pela Pesquisa Performativa. (Traduzido por Marcello Amalfi). In: **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP.**, v. 3.1, 2015, p. 41-53.

HUNTY, R. V. Primeira Pessoa com Rita Von Hunty. Entrevista para GQ Portugal, publicada em 13 de agosto de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=We1RInS1T0w>>. Acesso em 24 de junho de 2025.

KADOSHI, Í. Já pode falar de afeto e sexualidade com o adolescente? Podcast Pod, Não Pod ou Depende. Episódio publicado em 21 de junho de 2024. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uDuHzCPJmMA>>. Acesso em 24 de junho de 2025.

KILOMBA, G. **Memórias de Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KUNDERA, M. **A Insustentável Leveza do Ser**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LEITE, J. F. **Autoescrituras Performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEITE, J. F. **Conversas com meu pai / Stabat Mater / Uma trajetória de Janaina Leite**. Belo Horizonte: Javali, 2020.

LEJEUNE, P. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVÍTICO. In: **BÍBLIA. A Bíblia Sagrada**: contendo o Velho e o Novo Testamentos. Utah: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015.

MIGNOLO, W. D. Aiesthesis decolonial. **Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte**, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010.

MORTAL KOMBAT FANDOM. **Mortal Kombat (1992) / Galeria**. [202-?] 1 imagem. Disponível em: [https://mortalkombat.fandom.com/pt-br/wiki/Mortal_Kombat_\(1992\)/Galeria](https://mortalkombat.fandom.com/pt-br/wiki/Mortal_Kombat_(1992)/Galeria). Acesso em: 02 fev. 2026.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, P. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. Trad. Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. **Espacio Abierto**, v. 28, n. 1, p. 255-301, 2019.

RIBEIRO, D. **Lugar de Fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

SÁ, S. de. **Sonho**. In: Super Xuxa contra o Baixo Astral. Rio de Janeiro: Som Livre, 1989. 1 LP. Faixa 5 (2 min 48 s)

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 5. Ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTOS, A. S. **A Etnocenologia e seu Método – Um olhar sobre a pesquisa contemporânea em artes cênicas no Brasil e na França**. 2009. 348 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, UFBA, Bahia, 2009.

SEGATO, R. L. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos ces**, n. 18, 2012.

SOLER, M. **Teatro documentário**: a pedagogia da não-ficção. São Paulo: Hucitec, 2010.

SPYER, T.; LEROY, H.; NAME, L. Zulma Palermo: a opção decolonial como um lugar-outro de pensamento. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 2, p. 44-56, 2019.

SULLIVAN, M.; MASSADAS, P.; PENIDO, A. **Túnel do Terror**. In: Super Xuxa contra o Baixo Astral. Rio de Janeiro: Som Livre, 1989. 1 LP. Faixa 4 (3 min 18 s).

SUPER Xuxa contra o Baixo Astral. Direção e Roteiro: Anna Penido. Rio de Janeiro: Dreamvision, 1988. VHS (86 min).

SUPER Xuxa contra o Baixo Astral. Composição: Michael Sullivan, Paulo Massadas e Anna Penido. Rio de Janeiro: Som Livre, 1989. 1 disco sonoro: 33 1/3 rpm, estéreo., 12 pol.

WELLE, D. **Há 30 anos, OMS retirava homossexualidade da lista de doenças**. Carta Capital, São Paulo, 17 de maio de 2020. Diversidade. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/diversidade/ha-30-anos-oms-retirava-homossexualidade-da-lista-de-doencas/>>. Acesso em: 24 ago. 2021.

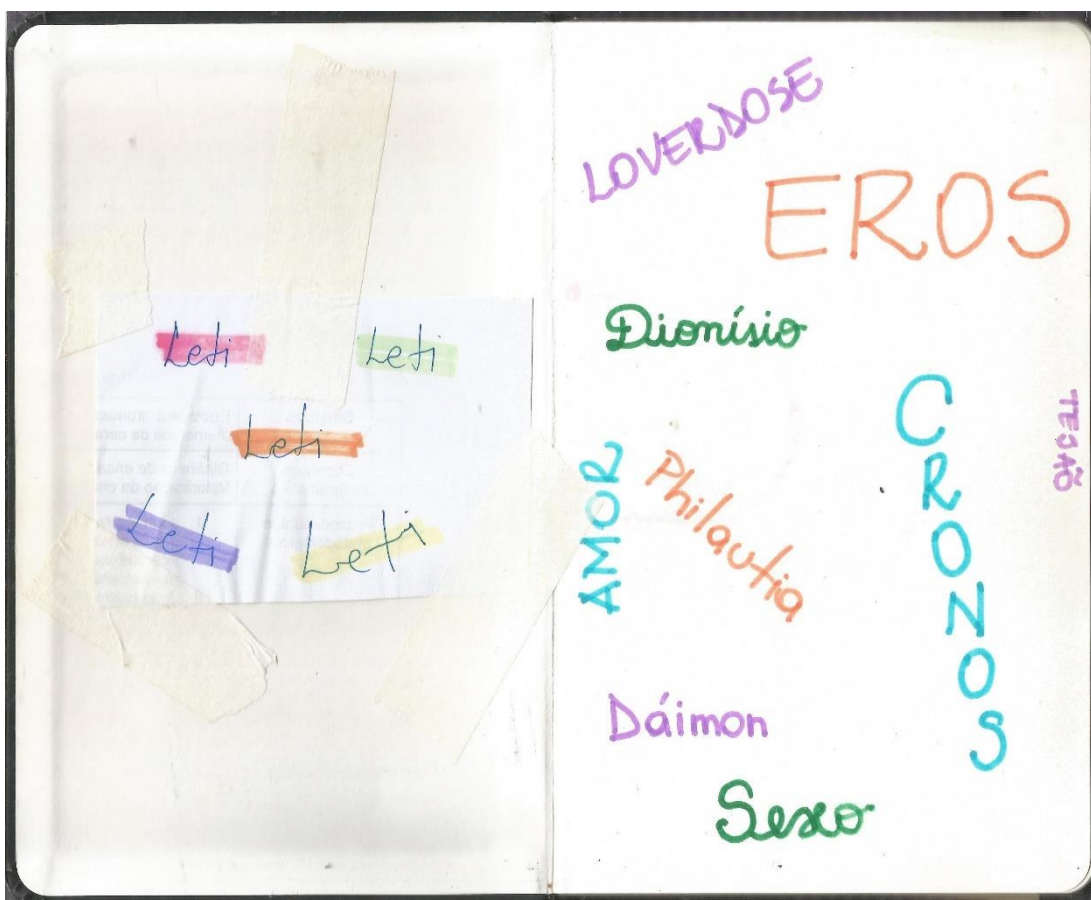
APÊNDICE

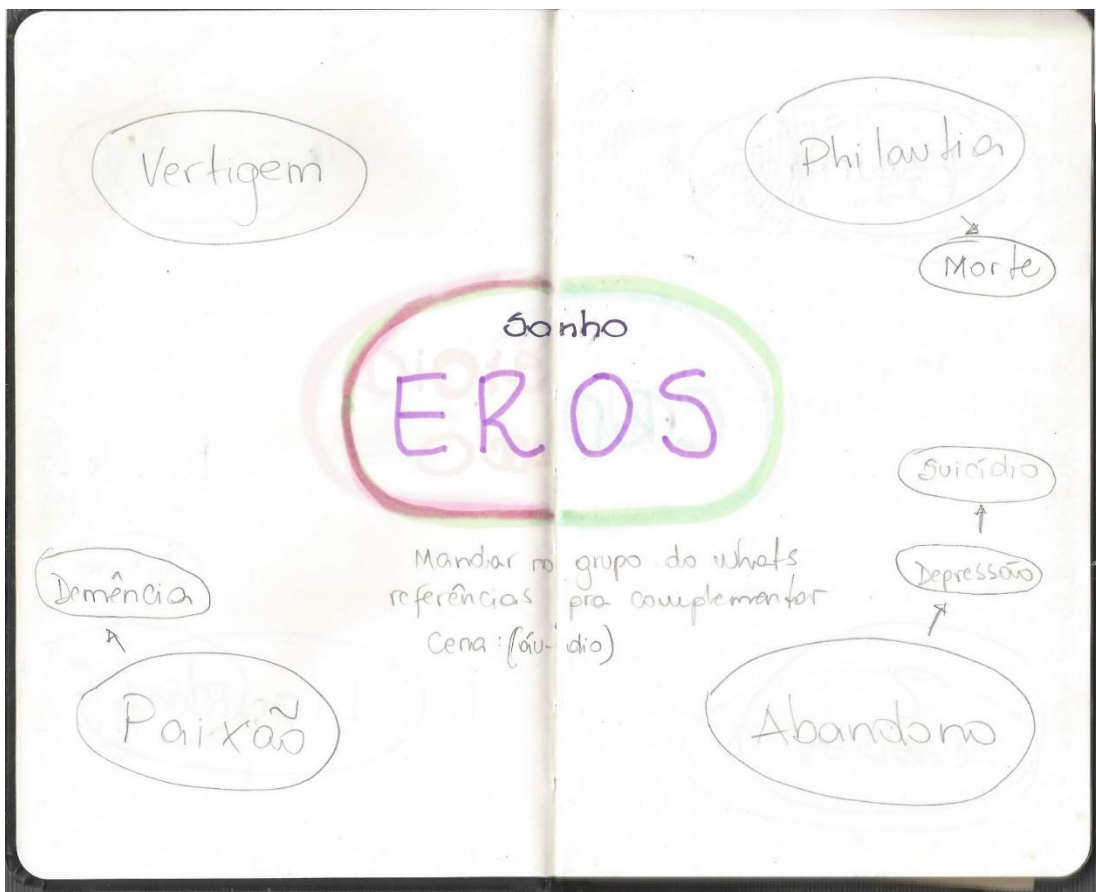
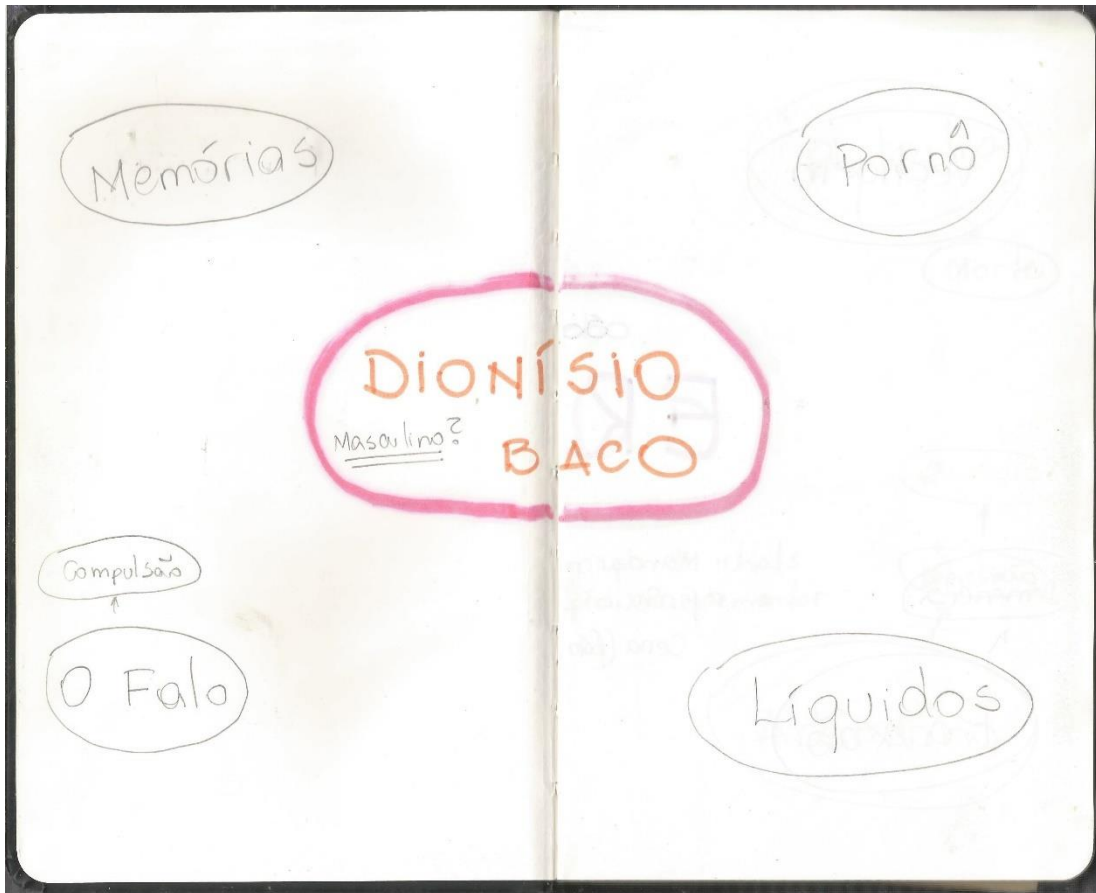
O ARQUIVO DE LETI:

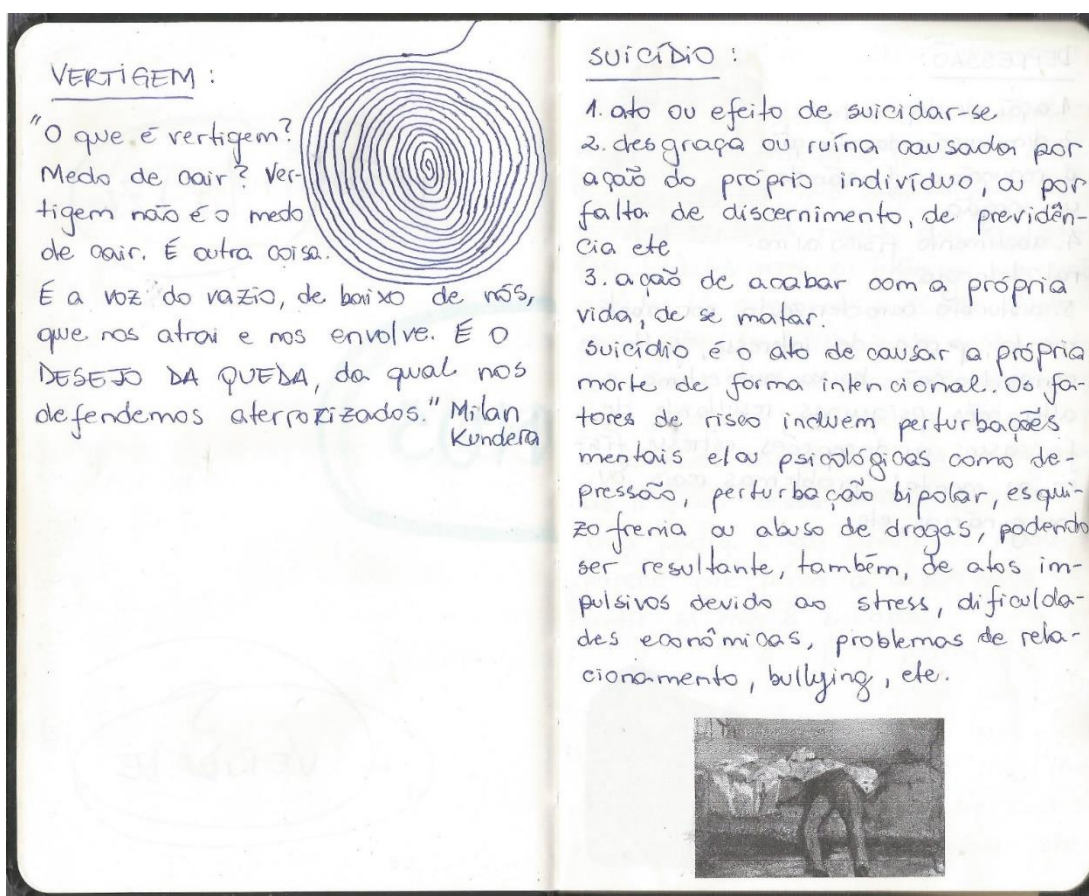
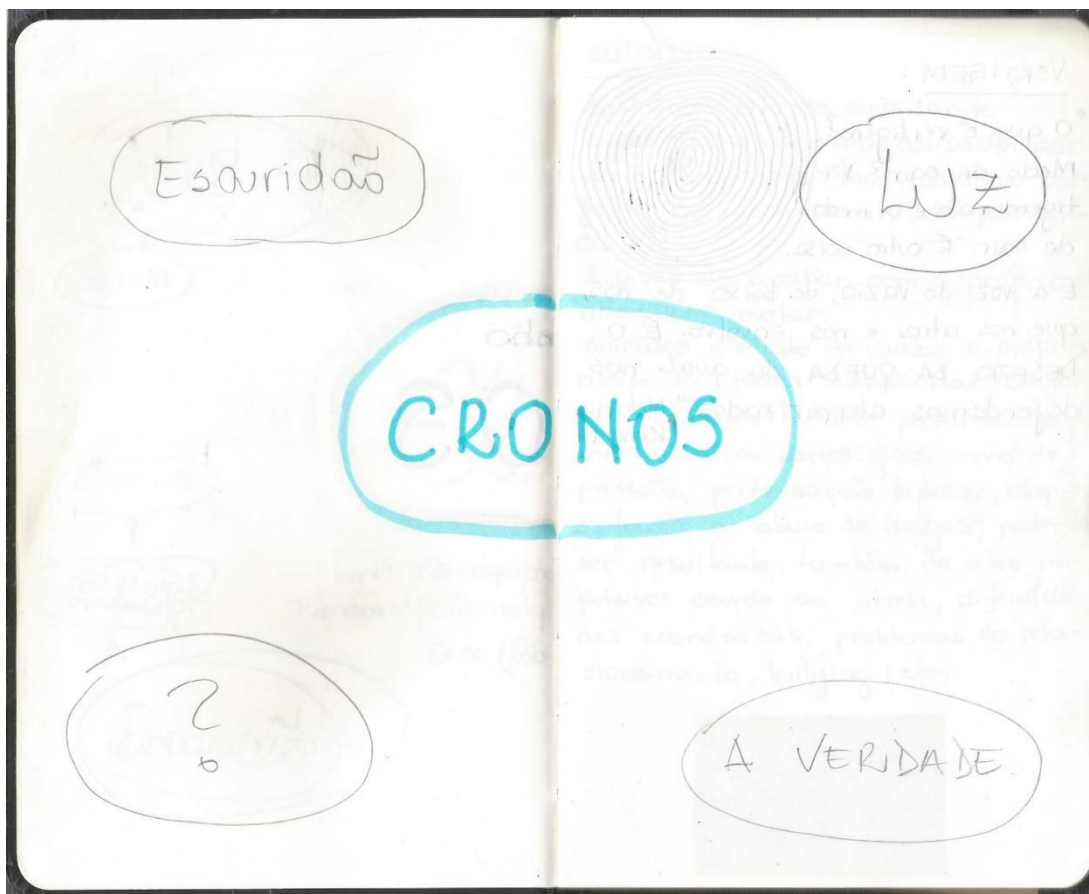
Fragmentos do Processo

APÊNDICE A - O CADERNO DE CRIAÇÃO

A seguir está o caderno de criação, um dos materiais que me acompanhou ao longo do processo criativo, onde registrei ideias, inspirações e caminhos que foram surgindo e se modificando durante a montagem do espetáculo.







outra coisa atrás e além das nossas mãos dadas, dos nossos corpos nus... mas sabe

de de m u ur vc cr qu re de e m ne te ve cr

maneiras, é o que estou fazendo, sim, esta é minha última tentativa, olha, é bom você pegar sua passagem, porque você sempre perde tudo nessa sua bolsa, não sei como é que você consegue, é bom você ficar com ela na mão para evitar qualquer atraso, sim, é bom evitar os atrasos, mas agora escuta: eu queria te dizer uma porção de coisas, de uma porção de noites, ou tardes, ou manhãs, não importa a cor, é, a cor, o tempo é só uma questão de cor não é? Por isso não importa, eu queria era te dizer dessas vezes em que eu te deixava e depois saía sozinho, pensando também nas coisas que eu não ia te dizer, porque existem coisas terríveis, eu me perguntava se você era capaz de ouvir, sim, era preciso estar disponível para ouvi-las, disponível em relação a quê? Não sei, não me interrompa agora que estou quase conseguindo, disponível só, não é uma palavra bonita? Sabe, eu me perguntava até que ponto você era aquilo que eu via em você ou apenas aquilo que eu queria ver em você, eu queria saber até que ponto você não era apenas uma projeção daquilo que eu sentia, e se era assim, até quando eu conseguiria ver em você todas essas coisas que me fascinavam e que no fundo, sempre no fundo, talvez nem fossem suas, mas minhas, e pensava que amar era só conseguir ver, e desamar era não mais conseguir ver, entender? Dolorido-colorido, estou repulindo devagar, para que você possa compreender, melhor, claro que eu dou um cigarro pra você, não, ainda não, faltam uns cinco minutos, eu sei que não devia fumar tanto, é eu sei que os meus dentes estão ficando escuros, e essa fosse intolerável, você acha mesmo a minha tosse intolerável? Eu estava dizendo, o que é mesmo que eu estava dizendo? Ah, sabe, entre duas pessoas essas coisas sempre devem ser ditas, o fato de você achar minha tosse intolerável, por exemplo, eu poderia me aprofundar nisso e concluir que você não gosta de mim o suficiente, porque se você gostasse, gostaria também da minha tosse, dos meus dentes escuros, mas não aprofundando não concluo nada, fico só querendo te dizer de como eu te esperava quando a gente marcava qualquer coisa, de como eu olhava o relógio e andava de lá pra cá sem pensar definitivamente e nada, mas não, não é isso, eu ainda queria chegar mais perto daquilo que está lá no centro e que um dia destes eu descobri existindo, porque eu nem suponho que existisse, acho que foi o fato de você partir que me fez descobrir tantas coisas, espera um pouco, eu vou te dizer de todas as coisas, é por isso que estou falando, fecha a revista, por favor, olha, se você não prestar muita atenção você não vai conseguir entender nada, sei, eu também gosto muito do Peter Fonda, mas isso agora não tem nenhuma importância, é fundamental que você escute todas as palavras, todas, e não fique tentando descobrir sentidos ocultos por trás do que estou dizendo, sim, eu reconheço que muitas vezes falei por metáforas, e que é chatíssimo falar por metáforas, pelo menos para quem ouve, e depois, você sabe, eu sempre tive essa preocupação idiota de dizer apenas coisas que não ferissem, está bem, eu espero aqui do lado da janela, é melhor mesmo você subir, continuamos conversando enquanto o ônibus não sai, espera, as maçãs ficam contigo, é muito importante, vou dizer tudo numa só frase, você vai sim, eu sei, eu vou escrever, não eu não vou escrever, mas é bom você botar um casaco, está esfriando tanto, depois, na estrada... olha, antes do ônibus partir eu quero te dizer uma porção de coisas, será que vai dar tempo? ... Escuta, não fecha a janela, ... está tudo definido aqui dentro, é só uma coisa, ... espera um pouco mais, depois você arruma as malas e as bolsas, fica tranquila, ... esse velho não vai incomodar você, ... OLHA, eu ainda não disse tudo, e a culpa é única e exclusivamente sua, ... por que você fica sempre me interrompendo e me fazendo suspirar que você não passa mesmo dum simples avencô? ... Eu preciso de muito silêncio e de muita concentração ... para dizer todas as coisas que eu tinha pra te dizer, ... olha, antes de você ir embora eu quero te dizer que.

rouca que você ia conseguir saber
alguma coisa a respeito de si própria,

A CIÊNCIA DO AMOR

O amor é fruto de alterações no funcionamento do cérebro. Geralmente se divide em algumas fases específicas. A primeira fase é a paixão, e ela é caracterizada por grande intensidade e muita duração. A paixão é regulada por fatores endócrinos, ou seja, pela ação de hormônios e neurotransmissores, que são substâncias químicas. Os dois hormônios que estão especialmente envolvidos durante a paixão são a ocitocina e a vasopressina, que atuam como neuropeptídeos, que são pequenos compostos químicos que agem localmente no cérebro. Esses dois hormônios respondem pelo apego, pela conexão formada entre o casal, e também pela preferência que a pessoa apaixonada tem por aquela pessoa específica. Há também receptores de oxitocina e vasopressina em uma circuitaria chamada de "circuitos de recompensa", que envolve principalmente dois elementos: a motivação e o prazer. A motivação é quando nosso corpo nos compele a fazer mais daquilo que nós estamos fazendo. E o prazer é a sensação subjetiva associada ao estímulo recompensador. Esse sistema vai envolver a ação de um neurotransmissor chamado de dopamina. A paixão é um estado hiperdopaminérgico, ou seja, os circuitos de dopamina (as vias mesolímbicas dopaminérgicas) estão hiperativos o que causa grande sensação de motivação e prazer. Outra substância implicada na paixão é a serotonina, porém, durante este período, seus níveis ~~durante a paixão, os níveis de serotonina~~

Como, assim como também ocorre nos casos de transtorno obsessivo compulsivo. A obsessão durante a paixão é caracterizada pelas ideias invasivas, ou seja, o tempo inteiro você é invadido por pensamentos sobre o objeto da paixão. Além disso, quando você está com a pessoa pela qual você está apaixonado, não há momento algum onde você não quer estar com ela, ou seja, você quer sempre mais e mais, e isso é uma das características da compulsão.

Outro hormônio envolvido na paixão é o cortisol, que é ~~tipicamente associado~~ ^{comumente encontrado} ~~no~~ ^{no} ~~seu~~ ^{no} ~~resposta~~ ^{no} ~~ao~~ ^{no} ~~stress~~. Durante a paixão, os níveis de cortisol se elevam. Aparecem sintomas de euforia, ansiedade e insegurança, todos relacionados ao stress. Durante a paixão, há também a inibição de estruturas

cerebrais do córtex pré-frontal, que são responsáveis por nos tornar capazes de frear nossos desejos, segurar nossos impulsos e prever as consequências de nossas ações. ~~A inibição dessas estruturas faz com que nossa tomada de decisão fique prejudicada, como se estivesse com encefalopatia~~ ^{fazendo} ~~centro~~ ^{nas demências.}

Uma das únicas certezas que temos é que a paixão acaba, tendo uma duração aproximada de 12, 18, podendo ir até, ^{no máximo} 24 meses. ^{Logo} Assim,

A gente só fica ~~perdidamente~~ ^{fatalmente} apaixonado, porque ~~uma hora a gente se encontra.~~

⊛ A paixão, do ponto de vista do cérebro, se assemelha a uma espécie de demência temporária, com características de stress, obsessão e compulsão.

"A cura não está no fechamento da questão, e sim, na abertura. É na capacidade de conviver com o trauma."

Para Robert Johnson (analista junguiano) o paradoxo do amor romântico é que "ele enquanto permanece romântico, nunca produz relacionamentos humanos", porque ficamos apaixonados por nossas próprias criações fantásticas, e não pela outra pessoa como ela realmente é.

"A principal característica da paixão é a urgência. Ela é tão invasiva e poderosa que pode fazer com que sejam ignoradas todas as obrigações habituais. (É comum se fazerem escolhas radicais e muitas vezes penosas - falta-se ao trabalho, larga-se o emprego, muda-se de cidade, abandona-se a família. (..)) A paixão subverte, perverte, te tira do aresso, te coloca fora de lei."

^{Livro do Amor, Vol. 2, p. 298.}
"As prolas, as obstáculos, as proibições são as condições da paixão. Afinal, paixão significa sofrimento."

"O desejo e o sofrimento faz com que todos se sintam vivos, proporcionando um frisson. (...) Os apaixonados não precisam da presença do outro, mas da sua ausência."

"Parece que o fim é um gerúndio"

"Nós nunca somos tão desamparadamente infelizes como quando perdemos um amor" Freud

"...essa associação de amor com desejo mais felicidade é mitológica pura, que acaba estourando em nós mesmos" Groppe

"...o amor pode ser, e frequentemente é, tão atemorizante quanto a morte. Só que ele encobre essa verdade com a comoção do desejo e do excitamento. Faz sentido pensar na diferença entre amor e morte como na que existe entre atração e repulsa. (...) a tentação de apaixonar-se é grande e poderosa, mas também o é a atração de escapar." Baumann

"Desejo é vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir, aniquilar. O desejo é contaminado desde seu nascimento, com a vontade de morrer." Baumann

"O amor é quando você entende o conceito de HARMONIA!"

PAIXÃO:

1. Sentimento, entusiasmo, predileção ou amor tão intensos que ofuscam a razão;
2. Hábito ou vício incontrolável, dominador;
3. Disposição contrária ou favorável a alguma coisa, que cega e impede a razão; fanatismo;
4. Entusiasmo transmitido por um artista em sua obra; calor, emoção;
5. Cólera incontrolável; exaltação;
6. Sofrimento intenso; martírio.



DOIS OU TRÊS ALMOÇOS, UNS SILÊNCIOS:

(Caio Fernando Abreu)

(Publicado no "O Estado de S. Paulo" em 22/04/96)

Há alguns dias, Deus - ou isso que chamamos assim, tão desavidadamente, de Deus -, enriou-me certo presente ambíguo: uma possibilidade de amor. Ou disso que chamamos, também com desvício e alguma pressa, de amor. E você sabe a que me refiro.

Antes que pudesse me assustar e, depois do susto, hesitar entre ir ou não ir, querer ou não querer - eu já estava lá dentro. E estar dentro daquilo era bom. Não me entenda mal - não aconteceu qualquer intimidade dessas que você certamente imagina. Na verdade não aconteceu quase nada. Dois ou três almoços, uns silêncios. Fragmentos disso que chamamos, com aquele mesmo desvício, de "minha vida". Outros fragmentos, daquela "outra vida". De repente, cruzadas ali, por puro mistério, sobre as

toalhas brancas e os copos de vinho ou água, entre casquinhas de pão e cinzeiros cheios que os garçons rapidamente esvaziavam para que nos sentíssemos limpos. E nos sentíamos.

Por trás do que acontecia, eu redescobria magias sem surto algum. E de repente me sentia protegido, você sabe como: a vida toda, esses pedacinhos desconexos, se armaram de outro jeito, fazendo sentido. Nada de mal me acontecia, tinha certeza, enquanto estresse dentro do campo magnético daquela outra pessoa. Os olhos da outra pessoa me olhavam e me reconheciam como outra pessoa, e suavemente faziam perguntas, investigavam terrenos: ah você não come aquadar, ah você não bebe uísque, ah você é do signo de libra. Trapando-esboços, os dois. Tateando traços difusos, vagas promessas.

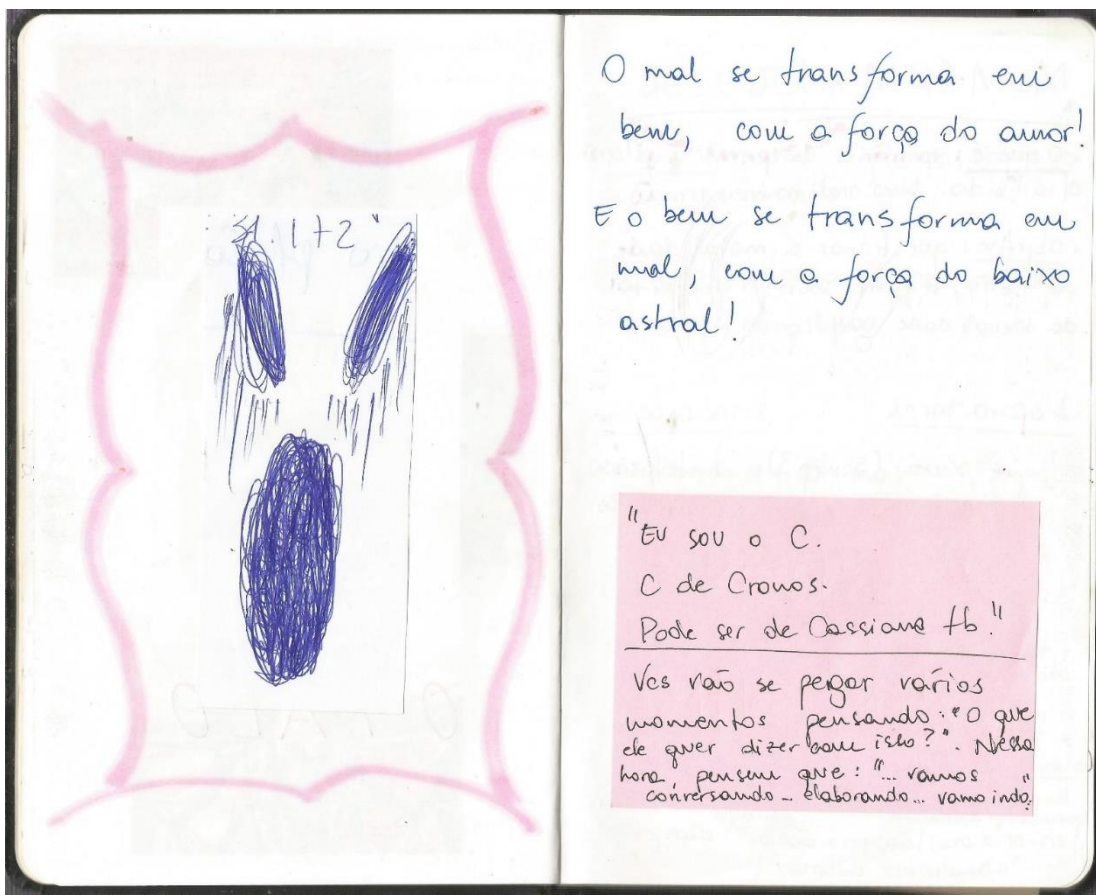
Nunca mais sair do centro daquele espaço para as duras ruas anônimas. Nunca mais sair daquele olho quente que é ter uma face para outra pessoa que também tem uma face para você, no meio da tralha desimportante e sem rosto de cada dia atravancando o coração. Mas no quarto, quinto dia, um trecho obsessivo do conto de Clarice Lispector "Tentação" na cabeça estonteada de encanto: "Mas ambos estavam comprometidos. Ele com sua natureza aprisionada. Ela, com sua infância impossível." Cito de memória, não sei se correto. Fala no encontro de uma menina ruiva, sentada num degrau às três da tarde, com um cão basset também ruivo, que passa ao rentado. Ele pára. Os dois se olham. Cintilam, prometidos. A dona o puxa. Ele se vai. E nada acontece.

De mais a mais, eu não queria. Seria preciso forjar climas, insinuar convites, servir vinhos, acender velas, fazer orações. Para talvez avir não. A não ser que soprasse tanto vento que velejasse por si. Não velejou. Além disso, sem perceber, eu estava dentro da aprendizagem solitária do não-pedir. Só compreendi dias depois, quando um amigo me falou - desavido, também - em pequenas epifanias. Miudinhas, quase pífias revelações de Deus feito jóias enovadas no dia-a-dia.

Era isso - aquela outra vida, inesperadamente misturada à minha, olhando a minha opaca vida com os mesmos olhos atentos com que eu a olhava: uma pequena epifania. Em seguida vieram o tempo, a distância, a poeira soprando. Mas eu trouxe de lá a memória de qualquer coisa macia

que tem me alimentado nestes dias seguintes de ausência e fome. Sobre tudo à noite, aos domingos. Percebi um jeito de fumar olhando para trás das janelas, vendo o que ninguém veria.

Atrás das janelas, retomo esse momento de mel e sangue que Deus colocou tão rápido, e com tanta delicadeza, frente aos meus olhos há tanto tempo incapazes de ver: uma possibilidade de amor. Curro a cabeça, agradecido. E se estendo a mão, no meio da poeira de dentro de mim, posso tocar também em outra coisa. Essa pequena epifania. Com corpo e face. que repouso devagar, traço a traço, quando estou só e tenho medo. Sorrio, então. E quase paro de sentir fome.



MEMÓRIA #1

• O que é: memória da primeira relação et a libido. Sexo oral no meu irmão.

• Objetivo: questionar a moralidade da libido; refletir sobre o despertar da sexualidade gay.

• Disparadores:

- Super Xuxa (Sonho?) e Sintetizador inocência transição
- Piculito-rola arco-iris
- Figurinhas, desenhos, tazos
- texto 'tia sônia'

DESEJO #1

• O que é: uma reflexão sobre o poder do desejo.

• Objetivo: encenar a compulsão por sexo / caralho.

• Disparadores:

- * Brincando de figurinhas
 - Texto: "tubônal figurinhas"
- * WHATSAPP: "instruções #X"
 - Texto: "Abuso #2"
- * Partitura: investigar figurinhas e organizar o espaço de caralhos (momento íntimo - szinho no quarto)
 - Projeção: "caralhos"
- * Transar com espaço (investigar baixo ventre)
 - Texto: "Desejar" → Foley: alguém chegou! (aminhada + porta-abriso)
 - Projeção: "vulvas e rupção/lava-arco-iris/caralho ejaculando"

APLICATIVOS

• O que é: uma distopia erótica

• Objetivo: refletir sobre a liquidez do sexo e das relações virtuais (tinder, grindr, happn, etc)

• Disparadores:

- pesquisa fotos/datas perfil
- criar perfil ativo e perfil passivo
- interagir (dois apps)
- texto: "apresentar a pesquisa"
 - ↳ formalidades acadêmicas: amostra, dados, quantidades
- ideia: forma de frango e fotos boys
- projetar fotos em um vídeo estética Grindr

PORNÓ

• O que é: vivência pornográfica
→ questionar impactos da pornografia hegemônica na libido.

• Objetivo: refletir sobre a moralidade da pornografia, bem como a sua normalidade. Promover uma "desorganização" nas normas de performatividade de gênero.

• Disparadores:

- Comu boy
- virtual x ao vivo (vídeo masturbando projetado - performance (strip) ao vivo)
- texto: "minhas fantasias e preferências" → etude!
- apoio/dos + espelho (ação - investigar) de Tom Boy (música)
- WHATS: anisar público - conversa somente pelo gp do whats

VERTIGEM:

O que é:

Objetivo:

Disparadores:

- Vento / anéis de saturno
- Corda de luz

PAIXÃO:

O que é:

Objetivo:

Disparadores:

- Bem-estar
- Texto "A droga do amor"
- Song of the stars (dead can dance)

ÊXTASE:

O que é:

Objetivo:

Disparadores:

- Torre de arco-íris?
- "a vontade de morrer depois do gozo"

ABANDONO:

O que é:

Objetivo:

Disparadores:

- Texto "broken"
- decomposição
- espelho

PARANÓIA:O que é:Objetivo:Disparadores:

- pedir pro público acender lanterna do Cel, e iluminar a casa.
- singing ice
- mente inquiete, criando teorias conspiratórias.

A MORTE:O que é:Objetivo:Disparadores:

- Texto: "Efeito domínio" + "Wentworth"
- O que há ♪
- suicídio + orgasmo
 - sufocamento
 - enforcamento
 - auto estrangulamento
 - afogamento

CRONOS:

O que é: a busca pela sabedoria
Cronos é o narrador. Uma espécie de inteligência artificial/robô.

Objetivo: perguntar e refletir. O amor como filosofia

Disparadores:

- Perguntar!
- Existe desejo = ração?
- Lucy (mente) | Robô (corpo) | Travelers (mensageiros) | texto
- Buscar discurso Wentworth Miller lee

WHATS: Instruções

*Instrução #X: entreguem suas figurinhas para o ator. Também é permitido jogar, atirar, colar. Faça sua escolha, e faça agora!

Mask
+
Carvão



- Tá imitando quem?
- Fala direito!
- Caminha direito!
- Quem é você?
- Quem sou eu?

"Eu tenho o maior orgulho de ser uma evolução deles."

Qual a forma (estética) que dá conta desse material (os documentos) ??

O que me interessa no autobiográfico, não é o que eu sei sobre mim, mas o que eu não sei.

Fala do VENTO pra mim.
Me conta como foi.

E o FOGO?
É tudo isso mesmo?

Me fala da ÁGUA!
Desembucha!

E a TERRA...
Me diga o que te aflinge...

suicídio

partitura do oceano

TEMPO, CRONOS, DE FLE XAÇÃO, ILUMINAÇÃO

partitura do oceano

SÔNHO

partitura do oceano

Vertigem

delírio

(encanto/fasano)

- lisição?
- infimite-se

paranóia

Joker?

desespero | tricker?

partitura do oceano

Solidão

- vazio?
- o que há?

REALIDADE

recepção

memória

desejo

apps x amor r.

pornô

AVE MARIA

Ave Maria
 Gratia plena
 Dominus tecum
 Benedicta tu in mulieribus
 Et benedictus fructus ventris tui, Iesus
 Sancta Maria
 Sancta Maria
 Maria
 Ora pro nobis ~~peccatoribus~~
 Nobis peccatoribus
 Nunc et in hora
 In hora mortis nostrae
 Amen
 Amen

PATER NOSTER

Præceptis salutaribus moniti,
 et Divina institutione formati,
 audemus dicere:
 Pater noster, qui es in Cælis,
 Sanctificetur Nomen tuum.
 Adveniat Regnum tuum.
 Fiat voluntas tua, sicut in Cælo, et in terra.
 Panem nostrum quotidianum da nobis hodie,
 et dimitte nobis debita nostra
 sicut et nos dimittimus debitoribus nostris.
 Et ne nos inducas in tentationem,
 sed libera nos a malo.

Ensaro Infância: (decupagem)VENTO:

Briga entre vertigem e oragem,
 medo e liberdade, sacro e profano.
 A descoberta de um novo espaço,
 do mesmo tempo livre e opressor.
 Tentativa de enfrentar o medo,
 de vencê-lo, uma busca, proaire,
 de uma saída. Não há. Percebe que não há.
 Em contra de ceptero e diversão visio.
 Decide puler e se entrega.

CABARET:

O púbis, o caralho, o ar, a bunda
 a origem do movimento
 como esses personagens mobilizam
 diferentes imagens e energias.
 apoio (flexão) com

rolamento. - forças - virilidade
 enfiar, mekr, solar. Bunda si-
 musia. simosidade. curvas e tor-
 ções. Bunda - ponto de sedução.
 Corralho - ponto de ataque.

Caverna: Contos da caverna
 Brenhlin. Monstro. Curvature
 da coluna. Proave. Polrino pl
 três: com medo da feto.

Gravina: Raízes
 disputa da vertigem, entre
 sacro e peito.

Mirnhoca: ~~cabeca~~ de barriga
 pl cima. Cabeço - peito - pernas,
 até beirada do precipício,
 virava de barriga pl baixo, e
 lombos puxava o movimento pl
 fora da barriga.

[Jung]

"... o aspecto inconsciente de um aconte-
 cimento nos é revelado por meio dos
 sonhos, onde se manifesta não como
 um pensamento racional, mas como
 uma imagem simbólica."

"Certas tribos acreditam que o homem
 tem várias almas"

O sonho como uma possibilidade
 de encontrar uma resposta.
 Mas, qual é a pergunta?

Conversar com mãe e pai:

- * Quem eram vocês quando eu
 nasci?
- *

SUSPIROS

A nudez revela a
 alma.
 Leia esse texto no.

Impro Paranoia:

Máscaras, várias máscaras
 na caverna. Medo, muito
 medo. Fugindo lentamente nas
 diagonais. Leade enfrentar.
 Oscilação forte entre cílio e
 gargalhada. Suspiro de ~~afre~~
 coragem. suspiro que desafia as
 máscaras. Giro de batalha.
 Giro defensivo, ^{Gritos!} fugindo dos
 ataques. No meio da defesa
 surge uma máscara no meio.
 Há uma forte tensão, um
 anel. Joga fora. Se livra.
 Volta a encerrar os fundamentos
 que sobraram. Depois de expe-
 riência de jogar a máscara
 não fora, se enarraja para

Fazer o mesmo com os outros.
 Pega uma delas, fingindo
 afeto, se relacionando.
 Veste a máscara. Tenta
 resistir, se contor-se. Tenta
 tirar a máscara, que escapa
 golpeando-o. Várias vezes.
 Escorrega pl fora de máscara.
 Reúne todas elas no centro
 da caverna. Volta-se para
 si, tentando se reconhecer
 a partir do fôlego. Vai
 crescendo até acabar com as
mãos que tapam os ouvidos.
 Lo aparecem em vários momentos.

Impro Delírio:

Ao colocar a máscara,
 ganhou permissão
 Trickster explorando as pos-
 sibilidades suas.

Movimentos com o quadril,
 como quem esfrega a rola
 no público.

Houve um momento onde simu-
 lou um boquete com a má-
 scara.

Movimentos (danças) do quadril,
 mek e dé, rola e af.

Muito rebolado.

Transando q o objeto, (Na impro
 foi a berunda) lentamente.
 Medidas longuídas. Depois foi
 crescendo (acelerando) pl várias medidas
 no chão, como numa convulsão.

Houve também o momento sentan-
 do no caralho, e aqui, criou-se
 a imagem do cara que sente,
 mostrando os seps. (Masc/Fan)

Impro Vertigem:

Acorda de susto.

Olha pro seu corpo.

Observa sua respiração. 3 vezes.

Amplia o olhar pl perto.

Aos poucos vai aumentando o
 campo de visão.

Percebe o prédio.

Percebe os limites do prédio.

Levanta-se.

Observa longe. As montanhas,
 as nuvens, o céu limpo azul. sente
 a brisa.

Gira lentamente 360° pl apreciar
 a vista.

Percebe o outro.

Tenta chama-lo. Duas vezes.

Percebe estar seu voz.

Acena. Bate palmas. Pula.

Procura algo pl jogar. Não encontra.

Olha a distância entre os prédios.
 Abaixa-se e deita-se, para se aproximar da borda.
 Olha a altura e foge do medo.
 Tanto mais uma vez, segue do medo.
 Levanta-se e começa o enfrentamento do medo.
 O peito cria coragem, porém, quando chege na borda, a lombar o lembra do medo, puxando-o para trás. Nesse vai-e-vem de aranha e reeva, sua coragem cresce, até o ponto que decide pular para o outro lado.
 Quando finalmente alcança o outro lado, em rissos de vibria, volta-se para o outro, que por sua vez, está posicionado "olhando" para baixo.
 Submete-se para entrar no campo de visão do outro.

Aproxima-se do outro, com encanto, encarando-o. Presles e beijá-lo vira-se e fica ao seu lado, olhando para o que olha. Decide então olhar através de seus olhos, e quando o faz, não gosta do que vê.
 Assim sendo, levanta-se e pega a máscara e encara-a de pé.
 Opta por mostrar ao outro o seu ponto de vista. Faz um ^{toivo} giro pelo "plano alto", mostrando as suas descobertas. Ao final, param lado a lado, e começa a fusão. Lentamente, máscara e ~~eu~~ ^{eu} vamos nos unindo. Quando percebo o movimento de união, resisto, pois tenho medo. Por fim me entrego, e a máscara se estabelece, atravessando pl o outro prédio com apenas um passo. Para, olha lentamente pl trás, para o buraco, e ao final, volta pl frente.

(Aqui, preciso criar a ação de fugir da máscara, pois nesse primeiro toivo, o receio da fusão é mais importante.)

TRICKSTER

- Mercúrio, mitologia romana
- Hermes, mitologia grega
- Exú, cosmologia iorubá
- Wakdjunga, mitologia winnebago
- Shiva, mitologia indiana

⊛ É o porteiro/zelador de "Delirium, o mundo dos prazeres"



A ADORAÇÃO → O Ritual

ABRINDO A CRIPTA → Libertando a criatura

A DIVERSÃO DE TRICKSTER → subversão de ordem

↓

pecado ← qual? ← hekonormia

A DIVERSÃO DE TRICKSTER DO MEU

Violência x Erosismo x Brandura

Castrar	Carne	Erosico
Amputar	Corpo	Corpo
Cortar	Desejo	Sexo
Arrancar	Libido	Pulverie
Despedaçar	Banane	Selogenie
		Clupas
		Lamber
		Sentar
		Comer
		Meter

Subversão

DESEJO

dentro de mim
dentro de mim para mim

27/04 - Atualização

1. recepção
decorar texto e partitizar com a ação de "preparar o quarto"
2. infância
passar, passar, pensar, e limpar!
3. #1 encontro
desenhar melhor / explorar mais a atmosfera. repassar a célula (estrutura), em busca do detalhe. (faltar algo)
4. desejo
decorar texto!
explorar a estrutura da caçada (nos animais, na sedução, buscar meus referências de caça [símbolos] mesmo q bobas)

5. ritual do delírio

investigar, procedimentos do ritual. experimental, testar e selecionar. preparar a chegada do rei. recortar passagens interessantes das investigações do profano. montar uma coreografia da profanação.

6. apps pornô

texto das apresentações e saudações. cresce a apatia e o desinteresse. uso da mídia. produzir fotos. mostrar essas fotos. isso precisa ser intenso e repetitivo.

texto que introduz a pornografia, ligando nas preferências (fazer link of necessidade de se sentir vivo). do mesmo tempo traz o conflito

moral e a relação mãe x puta. Trazer também a relação narcísica com o espelho (gym). Finalizar com Are Maria.

7. paranóia

retomar improviso com as máscaras - os olhares que julgam e as vozes que não se calam e que condenam. separar materiais e desenhar partitura. Escrever texto-síntese de experiência.

8. morte, solidão, ?

Preciso fazer as
países com quem
eu sou!

Sobre a caçada:

1. Desperta
2. Espreguiça
3. Caminha
4. Percebe superfícies
 - temperatura
 - textura
5. Deixa rastro de carinho (Amy)
6. Caminha mais rápido
7. Procura
8. Encontra
9. Observa
10. Prepara
11. Ata ca!
12. Imobiliza
13. Saca de
14. e solta.

- Conservacionismo, memórias do
- gera mecanismos de violência sutis e extremos

O app como dispositivo de pornografia

CACA:

- Coisa
- Memória
- Coisa
- Reflexão
- Coisa
- Lava
- Coisa-fome
- Descontrole
- Agougie
- Co-ger-tudo

Sou de
órgão de
igreja
↳ paroxísia

ASSISTIR:

- De olhos bem fechados
- Show
- Ninfo 1 e 2

sexy movements:
insta: jakepgreen

RITUAL :

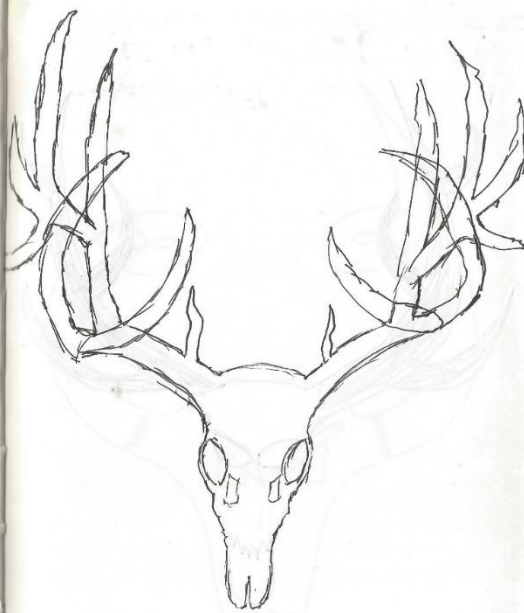
Parte 1: A invocação

- Desenhar o pentagrama.
- Pensar/criar uma reze.
 - prando/pesca pt ficas de pai duro e mulher/eres.
 - Agora pede aparecer o porque
- de invocação do Deus XXX, e fragilidade do s.d. (a)
- Posicionar o Deus XXX.
- Posicionar velas.
 - oferece velas para alguma memória. (pai, mãe, Jr, Di, Tia E.)
- Posicionar Fogo, Água, Vento, Terra e Carne.
- Posicionar Oferenda.
- Oferecer banana, ovos, gado. ^(trazer os deuses lva e bob)
- Ritual de frituração
 - Imagem de 4 oferecendo o peixe (pai)
- Tira a máscara do rosto e bebe.

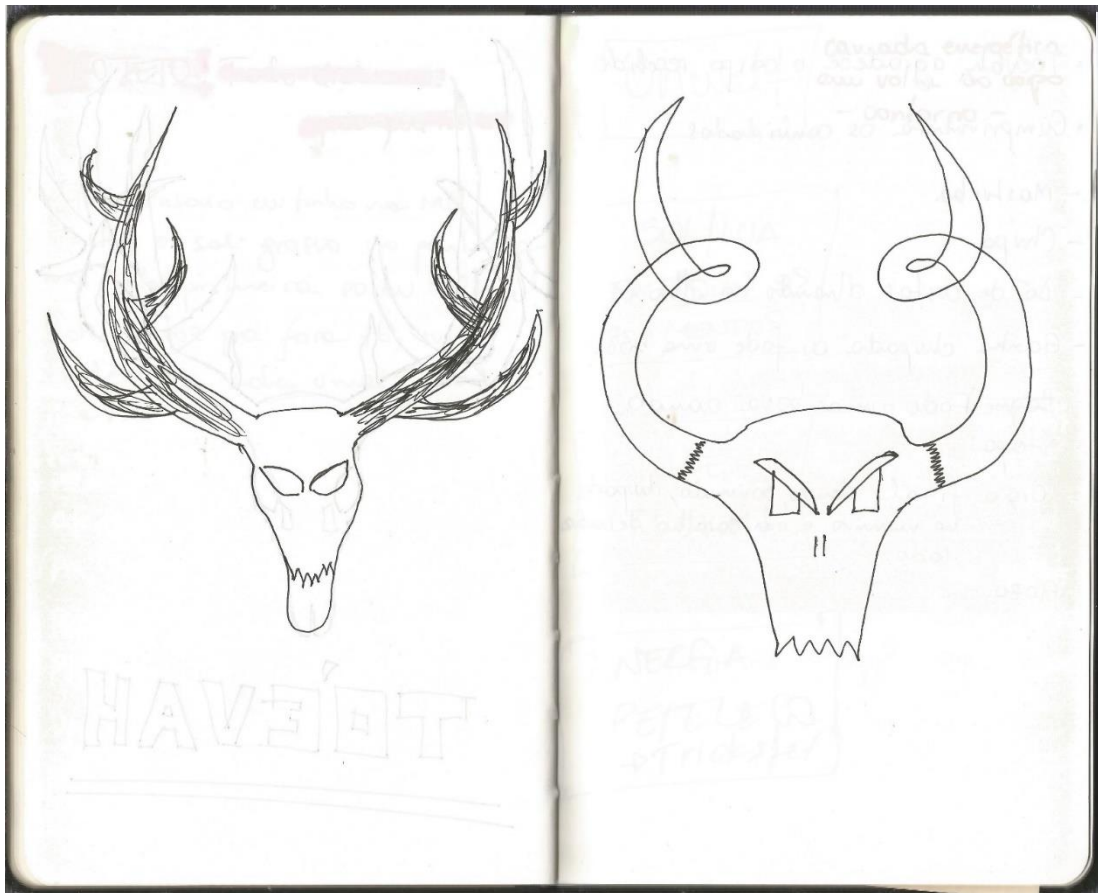
- Incorporação
 - Aqui veio a imagem do gatinho. tom golpes de pubis.
- Põe a máscara do Deus XXX.
- Espreguiça
- Reconhecimento do corpo.
- Reverência aos Deuses elementos
- Começa a caminhar em círculos com movimentos sinuosos, ref. à Deusa Lua.
- Interação do Deus fogo.
 - máscara no nariz
 - " " as
 - " " pau fento
 - melado na máscara
 - farolada na máscara

PROJETO: Todo dia um pouquinho

23/08 Ensaio w. tinho na MD.
 Testei o sal grosso no pentagrama. Na primeira rolou! Uhuu!
 Botei e me pra fora tb, num estudo livre. Roba uma energia massa.



TOEVAN



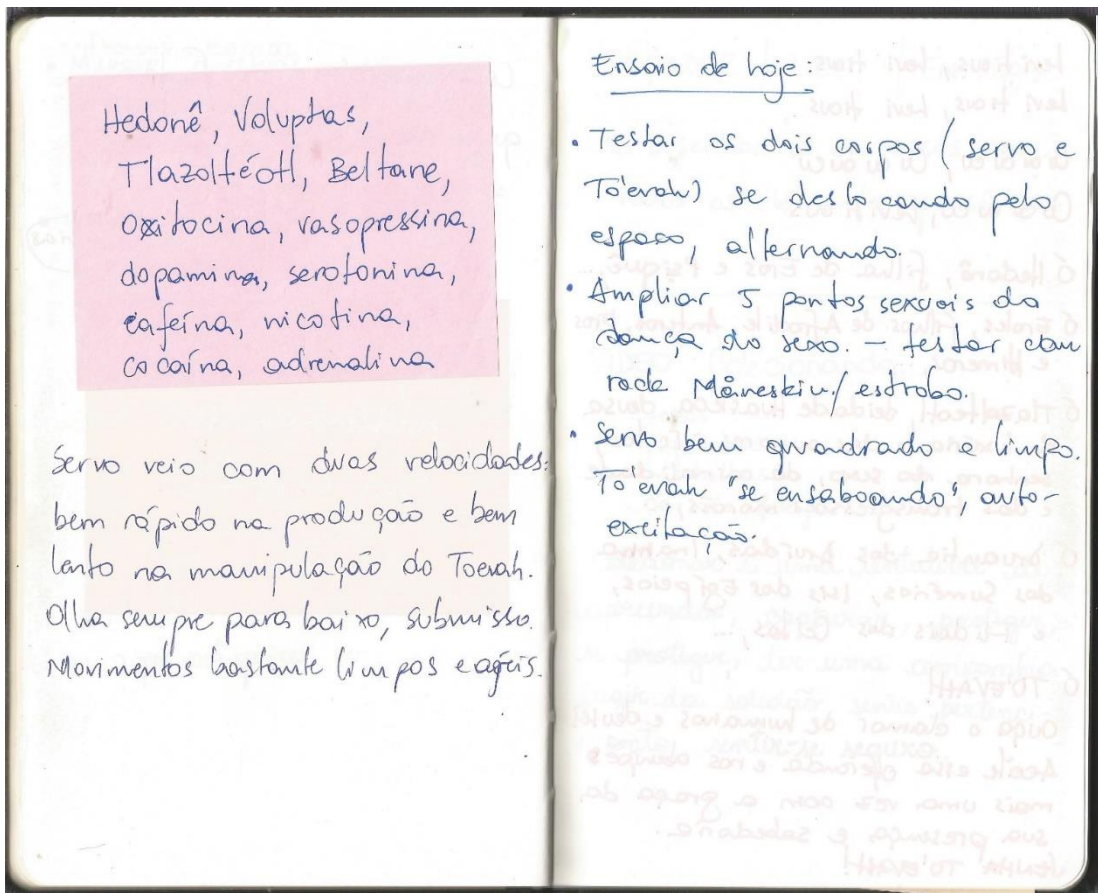
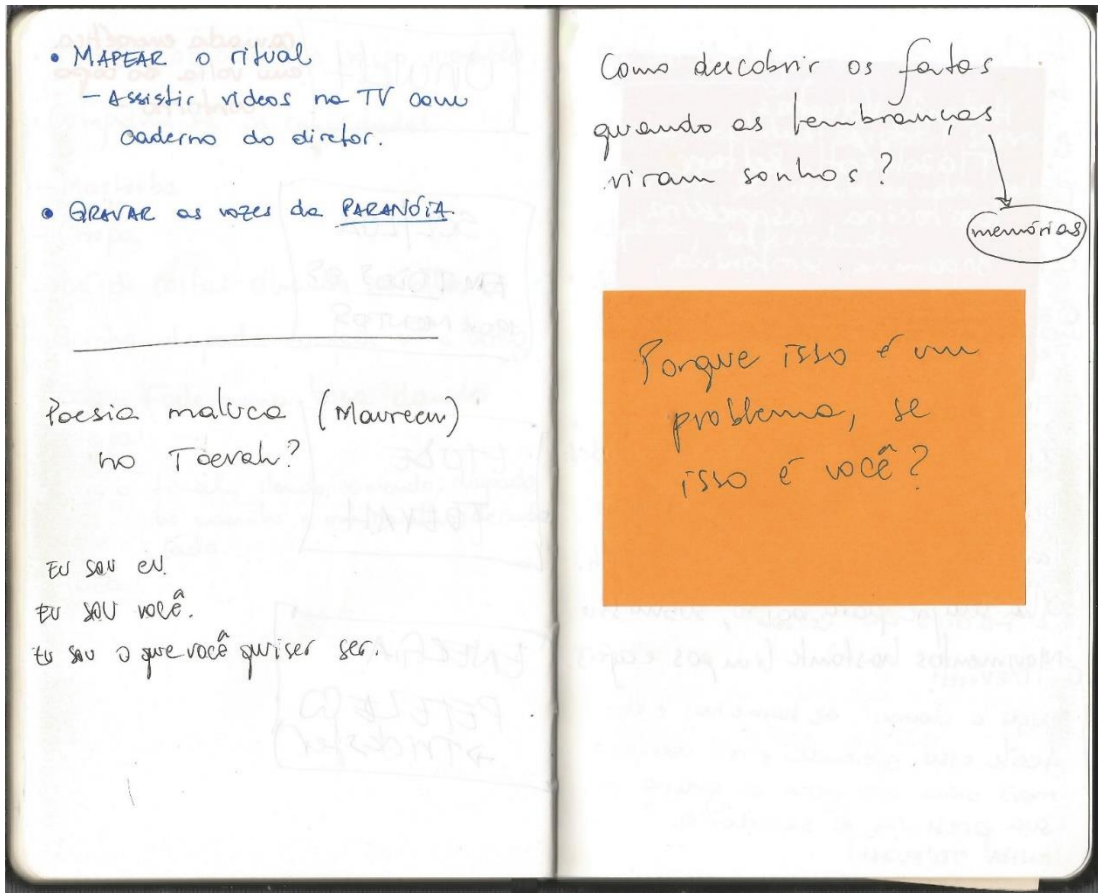
- Toevah agradece o corpo recebido.
- Cumprimenta os convidados
 - Masturba
 - Chupa
 - dá de costas d'handu no olho.
 - Ganha chupada ou fode uma boca
 - ~~Bogve~~ Fode uma boca dando tapas
 - Orgie final dando, comendo, dupade no mamilo e um caralho de cada lado.
 - Goza.

Unwelt camada energética em volta do corpo
- conforme -

SOL/LUA
 EM TODOS OS MOMENTOS

ETUDE
 TOEVAH

ENERGIA
 PETELEGO
 → Tridester



Levi ti'ous, Levi ti'ous
 Levi ti'ous, Levi ti'ous
 Ou ai ou eu; Ou ai ou eu
 Ou eu ou eu; Levi ti'ous

Ó Hedonê, filha de Eros e Psiquê,...

Ó Erotes, filhas de Afrodite, Anteros, Eros
 e Himeros, ...

Ó Itzatlteotl, deidade Huasteca, deusa
 da luxúria e dos amores ilícitos,
 senhora do sexo, da carnalidade
 e das transgressões morais, ...

Ó Druidia, dos Druidas, Inanna
 dos Sumerios, Isis dos Egípcios,
 e Flidais das Celtas, ...

Ó TO'EVATH!

Ouga o clamor de humanos e deuses
 Aceite essa oferenda e nos abençoe
 mais uma vez com a graça da
 sua presença e sabedoria.
 VENTA TO'EVATH!

CAÇADOR | LETI | ENTIDADE

Um Desenhar os universos com
 todos os elementos possíveis.

VIDEO Colecionando...

- . tazas
- . figurinhas
- . medalhas
- . cartões telefônicos

Colecionar é uma tentativa de
 apreender, capturar, proteger,
 se proteger, ter uma companhia,
 fugir da solidão, sentir pertenci-
 mento, sentir-se seguro.

Levi ti'ous, Levi ti'ous
 Ou ai ou eu; Ou ai ou eu
 Ou eu ou eu; Levi ti'ous

Ó Hedonê, filha de Eros e Psiquê,...

Ó Erotes, filhas de Afrodite, Anteros, Eros
 e Himeros, ...

Ó Itzatlteotl, deidade Huasteca, deusa
 da luxúria e dos amores ilícitos,
 senhora do sexo, da carnalidade
 e das transgressões morais, ...

Ó Druidia, dos Druidas, Inanna
 dos Sumerios, Isis dos Egípcios,
 e Flidais das Celtas, ...

Ó TO'EVATH!

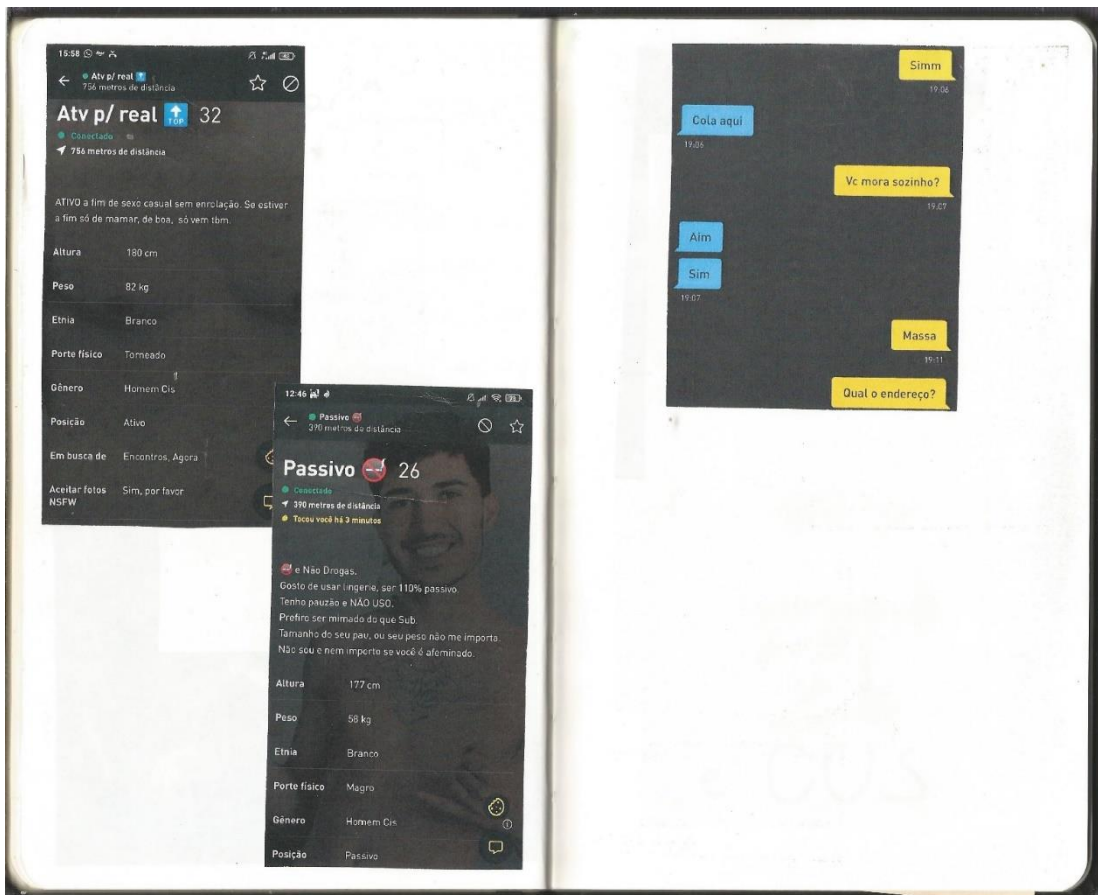
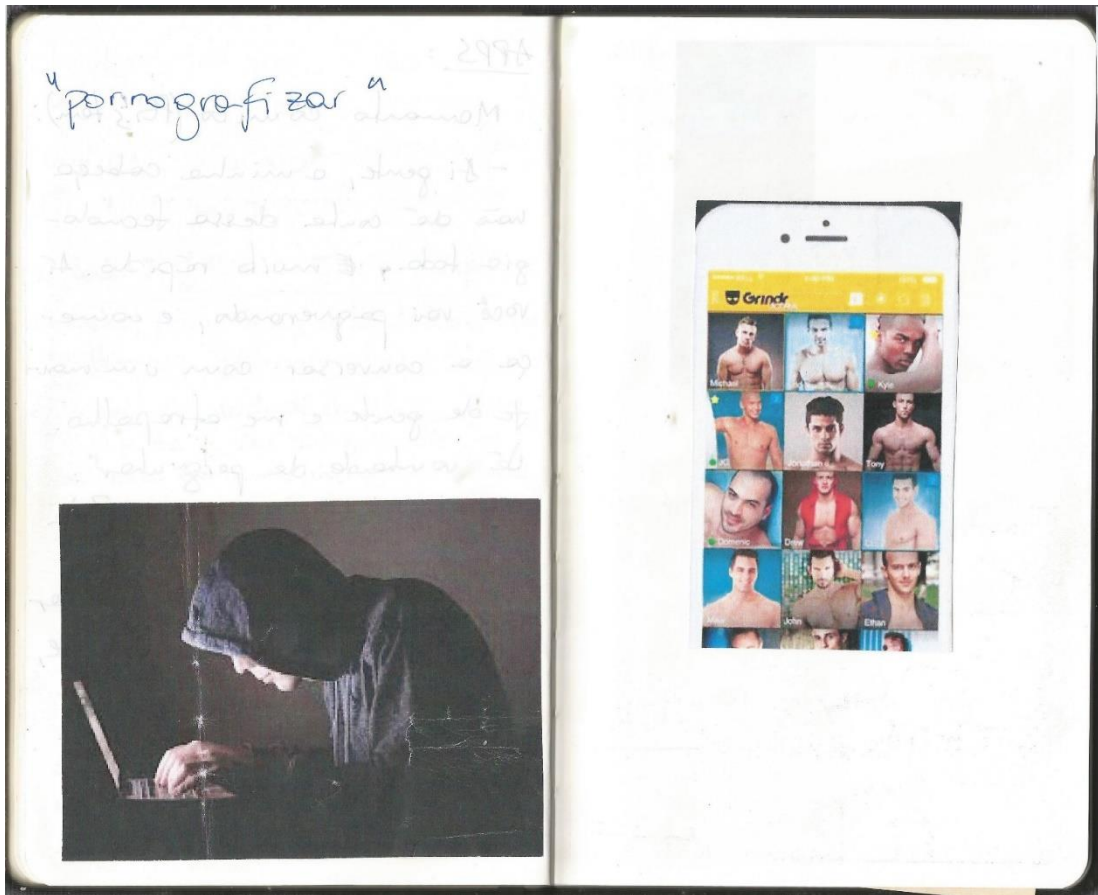
Ouga o clamor de humanos e deuses
 Aceite essa oferenda e nos abençoe
 mais uma vez com a graça da
 sua presença e sabedoria.
 VENTA TO'EVATH!

APPS:

Momento cômico (PG. 3 tem):

- Oi gente, a minha cabeça
 não dá conta desse tecnolo-
 gia toda, é muito rápido. Ai
 você vai paguendo, e come-
 ça a conversar com um moun-
 te de gente e me atrepalha.
 De vontade de perguntar:
- Oi querido, você é qual? De
 onde? Do Grindr?
- Ai gente, vou ter que começar
 a pedir ~~spis~~ de um do mude,
 a cópia do R9, pra ajudar
 a cabeça do ciobado.

Olhe, não é fácil!





Monólogos
PAUS
e CUS

Cena do pornô
no foco → transf.
em diálogos?
os peccos
Confissão → conversa

AUDIOS PORNÔ
Gemidos, gozados,
propagandas

ROU PA

CUECA

NU

5/

15A

ENSAIOS NA OSWALD!

① 04/03 - TOEVAN

- 10h - Aquecimento d música
Treino dança pessoal
→ Acionar criatividade
- 11h - Retomar partitura
- Testar Ave Maria
- 12h - Organizar novos materiais
Gravar!

O NINFO!

→ **MACRO**
ideia de aces: trocar
de roupa, do date anterior à cena, para o próximo (o final).
Dois figurinos.

↳ Entrecortada por outras
aces micro, com espelhos,
gym, poses app,

Falar d Felipe:

⊗ Ensaio aberto: 29/06?
Montagem de luz: 28/06?

- ⊗ Proce - temporada
- mesa de discussão
- 2 bate-papos pós-peça
- 1 workshop (3 dias: 3h/cada)
- Carta de audiência?

⑩ 10/06

Cena 1 - O quarto, pt marionete

- ⊗ Nas fotos do "como é que?", fazer ~~ilustr~~
mais ritmado no text.
- ⊗ No final do "corpo homem", dar uma
pausa maior antes de avançar =
perceber melhor a mala!
- ⊗ "quem é leti?" no público, sustentar
um pouco a pergunta. Aos poucos,
voltar pra mala.

Cena 2 - A memória

- ⊗ Ver os res Yoga/Seyia pt partitura.
- ⊗ Na hora da música, uma volta de
vocalises pt guardar pirulito, quando
começa letra, desmontar "corpo-homem".

(30/06)

OC
OFICINAS CULTURAIS
DE CULTURA DE SÃO PAULO

ABERTURA DE PROJETO

Sala 03

DATA: 30/06/2022	HORÁRIO: 19:00
------------------	----------------

INGRESSOS ENTRADA FRANCA	TOTAL DE PÚBLICO

ENSINO LETI 22/12

- BONZO MEMORIAL (+ preço)
- PASSADA class over
- PLANOS FIGURINOS
- PRODUÇÃO CORPUS
- COSTAS RÓDICO
- PLANX KUIÃO ALTO
- PLANO FICHAÇO
- PLANO BROWND ANA

Ensaios 01/08 → UNESP, sala 203

- ⊙ Preparando o corpo
 - Desenhar alongamento
 - Dança pessoal (para desfrutar a criatividade) Hoje: posições + espirais
 - * pensar um estímulo p/ cada dia
- ⊙ Estudos
 - Funcionamento dos apps de sexo
 - Conversando d a própria consciência
 - consigo sobre as feridas

Ensaios → UNESP, sala 203

E T U D I O S

Conversando consigo enquanto procura fotos/posições p/ criar artefatos de sex.

~~14/10~~ - Ensaios p/ Rafa

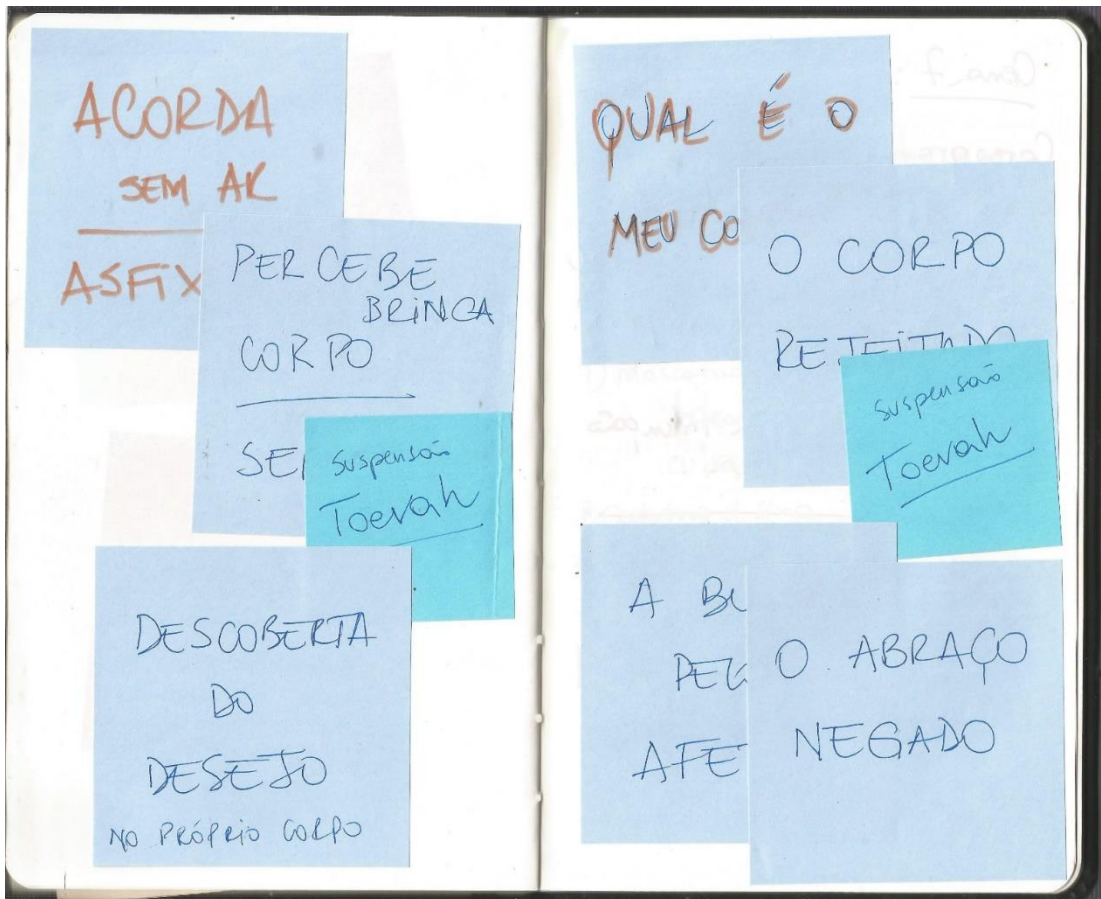
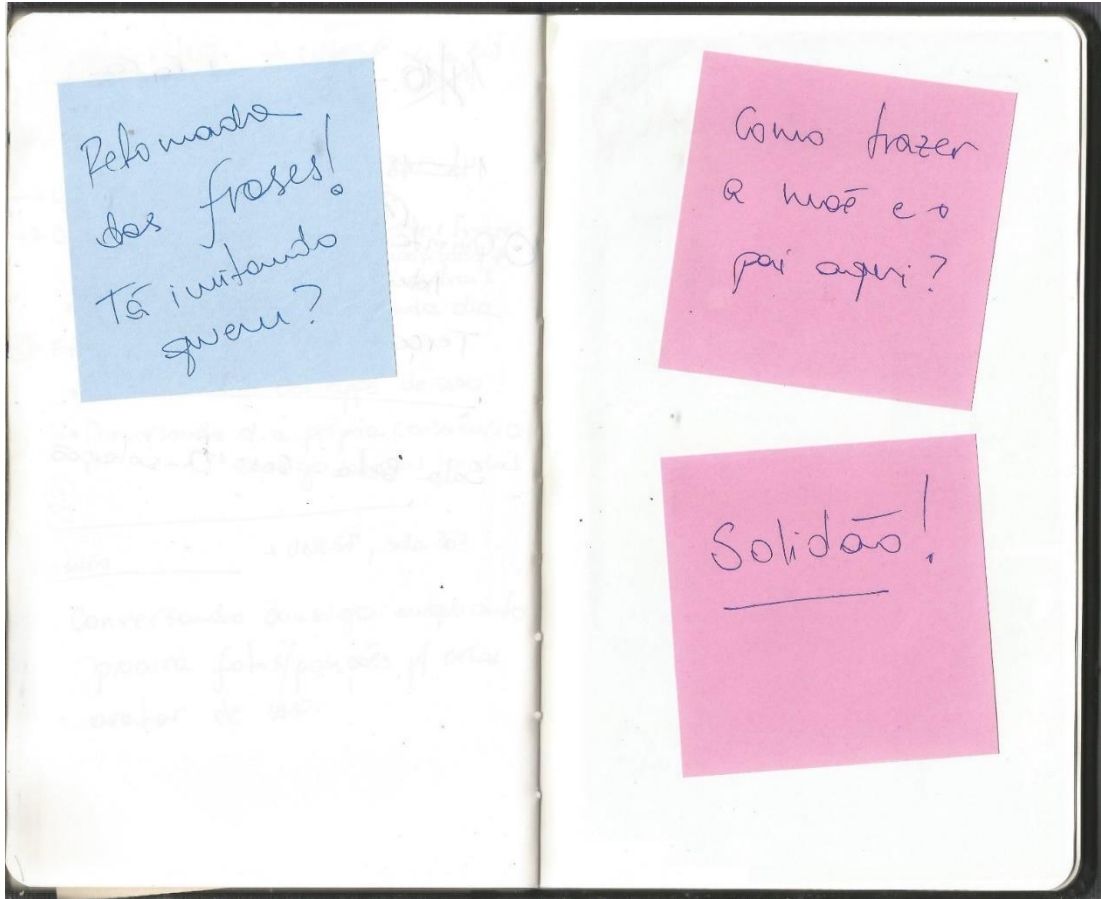
↓

14/10/18

⊙ ^{(13)!} Quinta-feira após 10/10 ideal

Terço / quarta pode ser.

Sala Beta - Sess. An-solo-gas



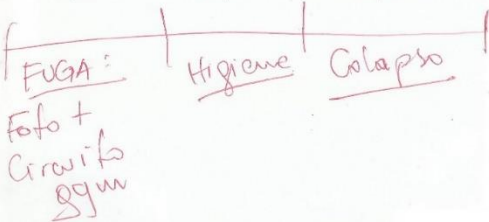
Cena 7:

Coreografar 6 poses
 no giro, aumentando
 gradativamente o grau
 de "corpo pornográfico".

↓
 um corpo com intencões
 de sexo.

Cena 8: 3/3

1/3 2/3 3/3



Looks:

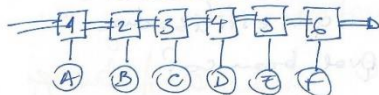
- ① Eu que entra e sai
 - ② Criança estilizada
Qual branco?
 - ③ Nudez
 - ④ mascarado
latex
uniforme
 - * Coating d sino
 - * coluna dourada
- máscaras ouro vs fotos

123745613721
 10321
 223

Ensaio 04/11

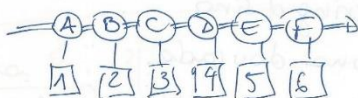
Cena 6 - Apps

- Criar RODA DOS MACHOS:



Cena 7 - A voz

- Criar partitura gym
- Criar RODA DAS PASSIVA:



1 fotos (4 tempos)

- ~~2~~ 2 ~~tato, trace~~ normal ~~stage~~
transição
- ~~3~~ 3 ~~normal~~
- 4 ~~shape shifter~~
- 5 trace - trace
- 6 gulandrinho

123745613721
 10321
 223

Conteúdo 1 1 1
 below 2 | nemafad 1 | alongt ?
 flo m ? nem aban
 S 2 3 S
 7 → 2 2 3 4
 5 9 → 2 2 3 7 5
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Comentários Pati sobre Cap 1 / Cap 2
Prólogo: Mais Cassiano! Energia te байна.
 Terminar prólogo já na posição 'plano baixo'.
Morionete: Mais fluido! Passar várias vezes.

- Atualizar galeria sobre Cap. 3 (vídeos)
 - Galhos coviv.
 - Chuva coviv. → como TV.
 - Cidroma no cenário?
 - Mancebo no cenário? } o quarto.
 - Caixa no lugar da mala.
 - Toalha no ar.
- Vídeos performance: A Chuva
- Cores Feod:
 - Ativo
 - Versatil
 - Brotherogam
 - Passivo
 - Casal
 - Fêchne

TRABALHAR no COLAPSO

- * Partindo das mãos
- * Envolvendo a água (escovar os dentes)
- * Caixa apertando - claustro fobi e paredes do quarto
- * Ponto: derrubar a base, espalhar a água no sal
- * Desequilíbrio / Vertigem

Pensar estrutura drama trágica para a quebra.

As vezes | Colapso

Espasmos CIRCUITOS (estar hahaha um grão de um grão de)	Down no corpo Colapso
---	--------------------------

am fricção d a água

PERTO | PERTO E LONGE | CHUVA DE METEOROS

FEED

- * Começa lento passando pelas 9 imagens
- * 3 velocidades p/ cada
- * trabalhar ações dos boys

AS VOZES

- * tira a máscara e segura/custoda 30 s
- * ações banheiro
 - trocar de roupa
 - pegar chuveiro
 - escova de dente
- * começa of ação realista
- * início dos espasmos
- * That trocar foco of rino lights
 - > Testar possibilidades of objetos
- * bombar espaço e colapsar
- * explosão de som e braços
- * luz no fade out, ator explode no alto e vai baixando braços lento.

* B.O.

- * fade in luz of tubo "quebrei"
- * luz banheiro/hierotério máxima
- * entre projeção e luz em fade out até final da projeção
- * ator se veste of presete e sai
- * ao final da projeção, B.O e Z e luz de serviço
- * ator volta p/ agradecer

Pensar as explosões!!

PROLOGO

CENA 2
A MEMÓRIA

CENA 1
O QUARTO

CENA 3
O SONHO

Names: Kalil, Leonardo, André M., Mathews B., Paulo C., Márcio B.D., Daniel, Ivan, Dimi

CENA 4

A FOME

CENA 5

A PROFANAÇÃO

CENA 6

O APP

CENA 7

A VOZ

CENA 8

O COLAPSO

EPI
LOGOPENSAS LETI:Prólogo - melhorar agilidade figurino/
furoManoela - criar ritmo (umito acelerado
no início)Falando dos outros - okCriar um binário - suspender/cortar
interação q pública
- estar no quarto sozinho-- manter perulito pelo espaço
a no centro (trazer pole)

Tirar "H" do Pórcos meses depois...

Tirar trilha depois da pesadela - cartela
(ou festa extremamente minimalista)Depois do pas tem que ter trace
de luz (símbola)

Na igreja, não pode ar luz azul.

Pórcos, ocorridos mais lentos,
mais gos tosinho.Pensar ^{melhora} caminhada antes de abrir o sal

APÊNDICE B – OS REGISTROS DE ENSAIOS

Inicialmente, minha intenção era realizar a transcrição de todos os ensaios que tiveram registro. Entretanto, se tornou inviável em decorrência do tempo que seria necessário para tal. Logo, a seguir estão alguns ensaios cujos registros foram transcritos na íntegra, de forma a compartilhar importantes momentos criativos do início do processo.

14 de fevereiro de 2020

Ensaio realizado por telefone.

Encontro realizado com Graciane Pires por telefone. Neste momento, estávamos investigando e conversando sobre nossas relações e perspectivas sobre o amor romântico. Através dos nossos relatos pessoais, das nossas experiências, buscamos desenhar, dar contorno, para o que entendemos ser o amor. E, a partir dessa conversa, outros temas emergiram, como questões relacionadas a libido de um casal e a questão do sexo no contexto "família".

Falamos em uma suposta cena onde as personagens Comédia e Tragédia, seriam gravadas em vídeo, representando as vozes da consciência do Herói, aparentemente o protagonista da peça. Essas vozes iriam questionar o personagem sobre questões relacionadas a profissão de artista e sobre sua relação amorosa.

Nessa conversa, tentei elaborar um procedimento para o que chamei de “ações estilizadas”, que partiriam de uma ação realista. Dessa ação realista, começaria a pensar e testar outras possibilidades de forças, velocidades, intensidades. Como seria essa ação muito mais lenta do que a realista? E muito mais pesada? E super rápida? E a partir destes testes, permitiria que a minha intuição profanasse as ações, e assim, chegar em lugares desconhecidos.

Neste momento do processo, o objeto de criação era a retomada do show “Loverdose - O amor é uma droga!” e a tentativa de transformá-lo em uma peça de teatro. Percebemos, durante a conversa, algumas investidas sobre a associação da dependência amorosa de um coração partido com a dependência química de um adicto.

Outro ponto dessa conversa que chama bastante atenção é sobre as diversas ideias de direção que já brotam do ator, mesmo sendo a direção do espetáculo, de uma outra pessoa, no caso, naquele momento, de Graciane. Algumas ideias relacionadas a iluminação em relação ao trabalho do ator já começam a emergir aqui. Pensei na possibilidade de entender a “luz” enquanto uma “atriz” da peça.

Outra referência que surge nessa conversa, é sobre a ideia de pesquisar o personagem “Coringa”, que traz em si “a luz e a escuridão”. Uma alusão, talvez, a loucura do amor e da droga.

30 de abril de 2020

Ensaio realizado em minha residência.

Neste ensaio, começo realizando um aquecimento corporal, através da ativação das articulações. Em seguida, parto para as escavações através da prática da dança pessoal, que consiste em um despertar de movimentos dançados a partir das extremidades do corpo (mãos e pés), em busca de um fluxo de movimento que ganhe o espaço. Essa prática começou comigo deitado no chão, e a partir desses micros movimentos originados nas extremidades, fui ampliando para o resto do corpo. Nessa prática, a ideia foi perceber, além da ativação desse corpo cênico, possíveis materiais que poderiam ser interessantes ao trabalho.

A dança pessoal se seguiu, onde pude investigar, entre outros elementos, algumas tensões (contrações e expansões), e nessa procura, surgiu uma partitura de movimento que intitulei de “o abraço rejeitado”. Essa célula coreográfica estava conectada com a ideia de um amor rejeitado, ainda muito presente neste momento da pesquisa. Porém, acabou não entrando na movimentação do espetáculo Leti, em função da posterior troca de argumento. Todo esse ensaio foi realizado com música instrumental.

4 de maio de 2020

Ensaio realizado em minha residência.

Neste dia, comecei uma prática de improvisação oral a partir da memória. A ideia central é definir um objetivo, e a partir deste, entrar em livre improvisação oral, buscando estar alinhado com os acontecimentos vividos, para gerar um material de texto, que posteriormente seria trabalhado. Assim, neste dia realizei dois experimentos, um que chamei de “Intro”, em que recapitulo minha trajetória de pesquisa intencionado a contar para o público, como um convite para acompanhar esta viagem. Este experimento é a base do que viria a ser o futuro “Prólogo” do espetáculo.

O outro experimento, intitulado “Suicida”, trata da junção de dois materiais: uma proposta criativa onde narrei minha trajetória afetiva com o amor, entrelaçando-a com os amores gregos: *storge* (amor familiar), *philia* (amor das amizades), *eros* (amor romântico), *philautia* (amor próprio) e *ágape* (amor pelas coisas, pelo universo). O objetivo era traçar um mapa pessoal para a crise de não-pertencimento que estava vivendo naquele momento. Porém, a partir desse experimento, houve um entendimento maior sobre meus documentos, e sobre a necessidade de aprofundar o mergulho autobiográfico para trazer à tona outras camadas ainda desconhecidas do discurso.

18 de agosto de 2020

Ensaio realizado na Mais Diferenças.

Neste encontro, realizei uma investigação a partir de um material: um longo tecido vermelho. A ideia central era buscar me relacionar performaticamente com o material, buscando relação dessas improvisações com as questões que a peça pretende trabalhar. Assim sendo, da pesquisa com o tecido emergiu algumas ações eróticas que eram transformadas em ações de auto punição, como enforcamento. Ao final, uma pequena partitura surgiu, trazendo a ideia de uma relação sexual. Podemos dizer que essa improvisação seria um embrião do que viria a ser a cena da “A Profanação”.

4 de outubro de 2020

Ensaio realizado em minha residência.

Nesse dia, o ensaio teve dois momentos. No primeiro, realizei o procedimento de improvisação oral a partir da memória, onde o objetivo era produzir um material textual que falasse do dia em que, ainda com 10 anos, contei aos meus pais me perceber diferente de meus irmãos, e que descobri fazer terapia de conversão. Dessa improvisação surgiu um rascunho de texto a partir do áudio gerado.

Depois, o ensaio se seguiu com o objetivo de criar uma atmosfera de infância. Assim, busquei me relacionar com diversos elementos documentais da minha infância, como a trilha sonora do filme “Super Xuxa contra o Baixo Astral”, figurinhas adesivas e o jogo de “bafo”,

balas de goma, e a ideia de uma criança hiperativa, condição que tive diagnosticada muito precocemente, pelo qual fiz um tratamento medicamentoso por vários anos.

Nessa improvisação, dispus os elementos no chão, soltei a trilha e busquei me relacionar com esses diversos elementos. Aos poucos, percebi que nesse experimento estava construindo o imaginário dessa criança, e que talvez, pudesse materializar cenicamente essa infância. Ainda nessa improvisação com os objetos, construí um microfone de balas de goma, e com ele, tentei reconstruir a minha memória mais antiga de descoberta sexual. Nesse momento, propus uma mudança de atmosfera. Agora falaria de um assunto sério. Antes, na cena, estava brincando ao som do filme, cantando e dançando. Agora, a música alegre se transformou em uma trilha de vento, um sombrio vendaval. O microfone de balas se transforma em um falo, e a cena, antes sugerindo acontecer em um quarto de criança, agora perde os contornos de lugar. A memória em questão trata da descoberta sexual de duas crianças, e aconteceu em um banheiro. Nessa ação, chupo o microfone de balas.

Após a ação de chupar o microfone, comecei uma improvisação buscando incorporar o texto que falasse da terapia de conversão.

Não sei dizer ao certo quantos ensaios sem registro houveram antes desse. Mas é evidente, ao revisitar este registro, que algumas das intenções da cena já haviam sido elaboradas. Mesmo que ainda desordenadamente, esse ensaio apresentou a primeira estrutura cênica e dramática da cena “A Memória”.

12 de outubro de 2020

Ensaio realizado em minha residência.

Neste ensaio, fiquei improvisando com as figurinhas adesivas. A partir da ideia da “troca de figurinhas”, surge a vontade de envolver o público na encenação.

Uma das memórias trabalhadas neste ensaio, intitulada de “Assédio nº 2”, foi sobre quando ganhava revistas de mulheres nuas de uma de minhas tias, ainda muito criança, com aproximadamente 5 anos. A provocação central desta investigação era buscar alguma ação performática que conseguisse conectar a brincadeira das figurinhas com essa memória e a descoberta da sexualidade de uma criança. A ideia surge por conta de ambas memórias terem coexistido de alguma forma. Eu, quando criança, sempre gostei muito de colecionar figurinhas, e quando passei a ser assediado constantemente com as revistas, o único destino que encontrei

para elas foi “coleccioná-las”. Então, como friccionar esses elementos todos em um único momento.

Outra provocação que trouxe para esse ensaio, veio de uma conversa com Carolina Bianchi, importante artista da cena contemporânea. A artista, em uma de suas performances, trabalhou o dispositivo de “transar com o espaço”. Aqui, busquei investigar possibilidades dessa criança “transar” com seu quarto e suas figurinhas/revistas, enquanto uma possibilidade de trazer para a cena esse despertar sexual. Ao final dos improvisos, li o texto “Desejar”, capítulo do livro “Profanações” de Giorgio Agamben (2007, p. 49), texto este que posteriormente contribuiu para a dramaturgia final do espetáculo.

29 de março de 2021

Ensaio realizado em minha residência.

Neste dia, realizei 4 exercícios de improvisação oral gravada. No primeiro áudio, a provocação foi de localizar os objetivos do trabalho “Leti”. A peça deverá tratar sobre os abusos sofridos por um corpo gay. Sobre a castração da libido desse corpo.

Em seguida, os outros três áudios tiveram por objetivo criar material para o que viria a ser o “Prólogo” do espetáculo. A ideia principal era convidar o público para assistir ao espetáculo contando a trajetória da pesquisa até aquele exato momento. Então, o relato começa falando sobre minha primeira paixão, e as cicatrizes deixadas por ela. E sobre a necessidade de investigar “esse estranho objeto chamado amor”. Desse contato, percebo um deslocamento da pesquisa no sentido do desejo, da libido. Quando começo a olhar para o desejo enquanto material a ser pesquisado, sinto necessidade de voltar para minhas memórias para localizá-lo na minha história. Nesse momento, a homofobia ganha foco.

Aqui, três importantes materiais emergiram. Primeiro, um olhar para os documentos, como no caso do filme “Super Xuxa contra o Baixo Astral”, que depois viria a integrar de diferentes formas o espetáculo. Segundo, apareceu um primeiro rascunho de texto falando sobre importantes acontecimentos do ano de 1983, ano em que nasci. Terceiro, durante a improvisação, criei uma relação entre ficção e realidade, ou como disse, “real e sonho”. E, por fim, uma grande estrutura de texto falando sobre o uma criança que cresce em “modo sobrevivência”, em estado permanente de hipervigilância de seus comportamentos.

Dos materiais improvisados, dois importantes momentos do espetáculo começaram a ganhar forma: o prólogo e a cena 1 (o quarto).

3 de abril de 2021

Ensaio realizado em minha residência.

Aqui, o procedimento utilizado foi basicamente a dança pessoal. A ideia era investigar, a partir do dispositivo imagético dos elementos naturais (água, terra, fogo e ar), possibilidades corporais para construir a ideia de sonho, de onírico. Ainda sem muita compreensão de que forma isso poderia adentrar o espetáculo. Queria criar esses sonhos. Claro que essas criações não estão isoladas. Estão completamente imbuídas das questões centrais que estão sendo trabalhadas. Mas ainda assim, para construir uma corporeidade diferenciada, propus alguns dispositivos sonoros, como os sons de vento e fogo, e elementos de percussão, que dariam um ar ritualístico para esse momento.

No momento do ar, tinha um dispositivo que gostaria de trabalhar que era a ideia da vertigem. Nessa improvisação, ela aparece de maneira mais literal, a partir da ideia de uma vertigem por altura. Nesse exercício, começa a aparecer a figura de uma máscara neutra, que representaria algumas personas. Durante a criação deste sonho, esta máscara assumia a forma de uma outra pessoa, objeto de desejo. Ao longo da improvisação, a máscara passaria a assumir a identidade do próprio ator, provocando uma espécie de crise de identidade.

Em outro momento da investigação, propus uma relação erótica a partir do uso da máscara. Ao som de percussão, realizei uma dança pessoal buscando uma movimentação que trouxesse a ideia do erótico, do sexo, do carnal, do animal. Movimentos que pudessem surgir do quadril, da pelve. Ao longo da improvisação dançada, alguns movimentos ganharam destaque, como o ato de tirar a roupa e a flexão de braços, criando a ideia de uma dança da penetração. Aqui, ainda embrionário, começa a aparecer um olhar para a questão da performance de masculinidade hegemônica.

Por fim, nos registros finais, já vemos mais máscaras nas extremidades do espaço cênico, sugerindo uma espécie de público desse ritual dançado. Em uma das improvisações, durante a dança investiguei a ideia de vozes opressoras assombrando meu corpo, o que me fez lembrar de diferentes gatilhos de homofobia da infância, como “Está imitando quem?”. Então, o corpo começou a trazer para a dança essa tensão claustrofóbica.

A máscara aqui adquiriu diversos significados acumulados, sobrepostos. Em um dado momento, ela representava meu objeto de desejo. A partir de um determinado ponto, passou a me auto representar, como uma parte minha que me observava e me julgava, me apontava, me criticava. Em outro momento, eu repelia a máscara, em ações, como um corpo tentando se livrar dessas críticas, dessa opressão. Por fim, houve um momento de “fazes as pazes” com esse eu

rejeitado, onde novamente vestia a máscara e dançava com ela. Então, nesse encontro, a máscara apareceu como uma representação de fragmentos desse eu e dessa homofobia institucionalizada, e a dança evoluiu para o que poderia ser uma dança de exorcização de pecados.

5 de abril de 2021

Ensaio realizado em minha residência.

Começo limpando o espaço, varrendo a sala. Utilizei uma seleção de músicas que trouxessem à tona uma atmosfera de sensualidade. Início preparando o corpo para o trabalho com alongamentos e exercícios de mobilidade de coluna e quadril, e pequenos aquecimentos vocais improvisando na harmonia das músicas. Após o aquecimento, troco a trilha sonora e passo a utilizar sons de percussão. Desse momento em diante, começo uma investigação de uma corporeidade que se relacione com a sonoridade dos tambores. Aos poucos, começa a aparecer a ideia de um felino de quatro patas, que se movimenta pelo quadril.

Depois, faço uma investigação de uma movimentação que parta do quadril. Coloco uma máscara no centro da sala, e caminho em volta dela com uma atmosfera ritualística. A caminhada acelera. Retomo a ideia de felino, e começo a me lambar, como um gato que está “tomando banho”. Começo um deslocamento pelo espaço em quatro apoios, encarando a máscara. Lentamente me aproximo da máscara. Pego-a, me levanto e visto-a. Começo uma dança investigando movimentos a partir desse outro corpo. Esse corpo-máscara.

Algumas improvisações orais começam enquanto caminho ao redor da máscara, que está no chão:

- Animalize-se! A fome. Estou com fome! Eu tenho uma vontade muito grande de devorar. De ingerir. De digerir. E de aniquilar. Isso é o tesão. Ele vem lá de baixo. Lá do fundinho. E começa a ferver. Quando você vê, você ultrapassa um certo limite. A sua respiração começa a ficar afetada. Você sente como se os seus membros se desprendessem do seu corpo e parassem de responder aos seus comandos. O seu único comando é a fome. Você tem fome! Você tem vontade de foder. Foder com todo mundo. Você que foder com tudo. Ser fodido. Você quer fodeer!

Paro de frente para a máscara e começo a esfregar meu genital. “E é nessa hora que você se conecta com o mais ancestral do seu corpo, da sua energia”. Bato no períneo. Baixo a bermuda e coloco o pênis para fora. Pego nele e me desloco para a máscara, como que puxado

por ele. Me agacho e bato com ele na máscara. Dou uma gargalhada enquanto visto a máscara. Visto novamente a bermuda. Me deito no chão e começo a fazer movimentos de sexo, como se estivesse penetrando alguém que está abaixo de mim. Troco de posição e agora faço movimentos como se estivesse sendo penetrado por alguém.

Me levanto e começo a me deslocar pelo espaço, alternando em minha movimentação, diferentes imagens, ora um felino caçando, ora esse corpo-máscara. Há uma atmosfera desafiadora no caminhar, como que encarando possíveis pessoas que o assistem. Algo que está entre um exibicionismo e uma afronta.

Volto aos movimentos pelo espaço, incluindo saltos e agachamentos vigorosos. Tiro a máscara e coloca-a na posição inicial, no centro do chão. Volto a caminhar ao seu redor em velocidade crescente, enquanto retomo as improvisações orais.

- O desejo pode chegar a alcançar determinados pontos, determinados estados na nossa vida, que podem beirar o delírio. O delírio é esse estado lisérgico, onde todos os maiores absurdos podem virar realidade. Quando você delira, todos os seus sonhos acontecem, como em um turbilhão, com um grande emaranhado de acontecimentos sem sentido, onde o único objetivo é o prazer. O delírio me proporciona prazer. Eu gosto de delirar. Eu deliro com um mundo de prazer, de orgias. Um mundo onde não existe o “não pode”. Um mundo onde tudo é permitido. Um mundo onde tudo está ao alcance das tuas mãos. Um mundo sem moral. Um mundo sem moral pela moral. A única moral do delírio são as sensações. A única moral do delírio é você estar com fome, e a comida aparece na sua frente como em um passe de mágica. O delírio é onde tudo pode acontecer.”

Paro de frente para a máscara e esfrego novamente minha genital. Baixo a bermuda, colocando o pênis para fora, e mexo-o, com de brincadeira. Gargalho. Me abaixo com os joelhos no chão, encarando a máscara de cima. Pego-a e bato com o pênis nela, encarando alguém na plateia imaginária. Subo a bermuda, pego a máscara e me levanto. Visto a máscara e retomo as investigações da movimentação do corpo-máscara. Pesquiso imagens de donzela, com ironia. Giro no eixo batendo no períneo. Parado, faço movimentos de coluna. Me desloco pelo espaço como que puxado pelo pênis e pelo ânus. Gargalho. Tiro a camiseta. Aperto os mamilos. Tiro a bermuda, fazendo movimentos com o quadril.

Começo a falar em voz alta:

- Não posso esquecer que o objetivo da improvisação é o humano que se transforma no trickster. O trickster (aponto para máscara) é a porta para o delírio.”

Começo nova improvisação oral.

- *Esse aqui é o trickster (apontando para a máscara). Ele é uma espécie de zelador. Ele cuida da passagem que existe entre a realidade, tal qual a gente conhece, para o mundo dos delírios. O delirium é um mundo onde não existe moral. Não existe moral pela moral. Existe só sensações. Prazeres. É onde tudo pode acontecer. E é muito curioso quando a gente começa a desenvolver traços do nosso trickster. Todo mundo tem ele dentro de si.*

Caminho lentamente até a máscara, pego-a, dou um giro no eixo encarando o público imaginário, e visto-a. Solto a trilha sensual. Começo a acariciar meu corpo lentamente. Começo uma dança circular, acariciando a região do meu quadril. Aos poucos, começo a bater nas nádegas. Paro. Tiro a música.

Coloco a trilha de percussão. Ponho a máscara no chão e recomeço. Caminho ao redor dela e apontando-a. Paro. Olho para a máscara procurando detalhes. Visto-a. Me desloco pelo espaço dançando no ritmo da música, investigando movimentos do quadril.

Me desconcentro. Paro a música. Vou ao banheiro. Retomo a música e recomeço. Caminhando pelo espaço, percebo a máscara e me desloco em relação a ela. Me ajoelho diante dela, pego a máscara e a ergo aos céus, com ar de exaltação. Giro no eixo, ainda de joelhos. Visto a máscara. Gargalho. Deito no chão e giro, em ar de brincadeira. Alterno movimentos de giro com movimentos sensuais, tudo com um ar de brincadeira. Há uma alegria quando visto a máscara. Uma espécie de libertação.

Me levanto, e novamente, volto a encarar o público imaginário com um ar desafiador enquanto caminho em círculos. Pergunto para o público imaginário: *“Quer foder comigo?”*. A caminhada começa a acelerar, e aos poucos, vira uma corrida. Dessa corrida, começa uma dança investigando diversas imagens. Deito no chão e começo a me masturbar.

6 de abril de 2021

Ensaio realizado em minha residência.

Começo fazendo meu aquecimento, que inclui mobilidade de quadril e articulações, e alongamentos. Coloco uma trilha de percussão, e começo minhas investigações corporais. Há uma intenção de investigar a atmosfera do ritual. Logo, a máscara está no sofá, e uso duas canetas como objetos. Estou agachado de frente para a máscara, reverenciando-a. Pego as canetas, uma de cada lado, e bato-as, como se fossem espadas, produzindo um ruído ritmado. Me levanto e caminho pelo espaço produzindo esse som ritmado. Paro de frente para a máscara, de cabeça baixa, oferecendo para ela as espadas. Faço movimentos de reverência. Largo as

canetas e começo uma dança pessoal no espaço. Nesse momento, o movimento foi sendo acelerado gradativamente, fazendo com que a dança proporcionasse uma ativação maior da respiração. Me ajoelho no centro do espaço e começo a me deslocar em direção a máscara em quatro apoios. Pego a máscara com a cabeça baixa, em respeito a entidade, e visto-a ao contrário, com o rosto da máscara na parte de trás da minha cabeça. Levanto e saio.

Paro a música. Tiro a máscara e coloco-a no centro, no chão. Coloco a música de percussão. Começo a tremer o corpo, parado, olhando para máscara. Me ajoelho de frente para ela e faço movimento de veneração. Me levanto de súbito e dou as costas para a máscara. Volto a venerá-la.

Estou bastante desconcentrado. Percebo que invisto pouco em cada investigação.

Pego um tripé e coloco a máscara nesse tripé, como se fosse um tótem. Ajoelhado, retomo os movimentos de veneração. Paro, olho para a máscara e digo: “Eu acho que eu encontrei o amor da minha vida”. Retomo a veneração. Me levando e fecho as mãos e digo para a máscara: “Você é o amor da minha vida”. Retomo os movimentos de veneração, transformando-os em uma dança, onde pego objetos imaginários no alto e coloco no pé do tótem, como se fosse oferendas.

Paro. Faço deslocamentos circulares em volta da máscara. A cada volta, paro em frente a máscara, encarando-a. Há espasmos de risada, como se o trickster estivesse querendo brotar desse corpo.

Neste ponto, me percebo não avançando na pesquisa. Guardo o tripé.

Coloco a máscara no chão, no centro. Paro de pé, encarando-a, com as mãos juntas, rezando. Faço o sinal da cruz e me aproximo da máscara. De joelhos, refaço o sinal da cruz e pego-a lentamente. Mostro-a para o público imaginário.

Me levanto e volto a posição de reza em pé. Faço o sinal da cruz e me aproximo da máscara, de joelhos. Rezo para ela. Viro a máscara para o público, fazendo o mesmo movimento com minha cabeça. Afinal, somos iguais.

Visto a máscara e me deito. Começo movimentos pelo quadril, gargalhando. Acaricio meu corpo, emitindo sons de surpresa ao reconhecê-lo. Como se a máscara estivesse me possuído.

Coloco a música de percussão, a máscara no centro e caminho lentamente em sua direção, com as mãos juntas. Paro diante dela e me ajoelho. Venero-a. Há uma alternância entre uma veneração ritualística e uma veneração católica. Começo a me acariciar e me lambar. Quando percebo a máscara, paro e volto a venerá-la. Visto-a. Volto a me acariciar mais intensamente. Tiro a camiseta. Olho para meu corpo. Começo a me deslocar pelo espaço com

a mão na cintura, encarando o público imaginário. Pequenos risos. Ativo o modo trickster. Bato no períneo, pego no pênis e mudo a corporeidade, caminhando como que puxado pelo púbis. Paro, e começo a fazer flexões. As flexões vão se tornando movimentos sexuais. Paro. Coloco a máscara no chão, e retomo do início dessa improvisação.

De pé, olhando para a máscara com as mãos juntas. Caminho lentamente em direção a máscara. Venero-a. Olho para meu corpo. Começo a lamber as mãos e braços. Pego a máscara e a ergo no alto. Visto-a. Vou para o chão e começo a olhar para esse corpo. Aos poucos, começo a fazer movimentos como trickster, brincando com sons e ritmos. Bato no períneo. Me desloco pelo espaço, me movimentando pelo púbis. Admiro meu corpo. Baixo a bermuda e bato na bunda. Paro. Tiro a máscara e a música.

Coloco a música, a máscara e retomo a posição deitado. Como se estivesse dormindo, acordo de subido e me sento. Olho para os braços como se estivesse reconhecendo o meu corpo. Cheiro-o. Faço um rolamento para trás e me levanto, como se estivesse celebrando esse corpo. De frente para um espelho, fico observando meu corpo, narcisisticamente. Me desloco pelo espaço, dançando pelo quadril no ritmo da percussão.

Por fim, organizei os materiais criados em uma espécie de partitura e repassei, falando em voz alta os movimentos que fiz. Começo encarando a máscara com mãos de reza. Me aproximo da máscara e ajoelho. Começo a esfregar a genital e a mão. Lambo as mãos e braços e venero a máscara, pedindo perdão. Pego a máscara e ergo-a, girando. Encara a máscara (aqui, falei no registro “encaro o Deus”). Visto a máscara e deito no chão. Acordo de súbito, sentando e olhando os braços. Bato nas pernas. Faço um rolamento para trás, e quando termina, subo os braços, celebrando.

Vou ao espelho, e observo meu corpo, parte por parte. Barriga, bunda, braços. Caminho pelo espaço com a mão na cintura, encarando o público imaginário. Nessa caminhada, há uma vontade de trazer a ambiguidade de gênero para esse corpo, ora focando o deslocamento pelo púbis ora pelos glúteos, como uma alusão à uma espécie de “masculino” e “feminino”.

11 de junho de 2021

Ensaio realizado em minha residência.

Nesse ensaio, retomo o dispositivo de pensar sobre o desfecho do trabalho, buscando provocar uma reflexão sobre o tempo. A seguir, a transcrição da improvisação oral realizada.

- Vocês devem estar pensando o que o tempo tem a ver com tudo isso que a gente acabou de ver, não é? E aí eu penso que, nesse exato momento, eu estou com 37 anos, e eu levei esse tempo todo para conseguir olhar para as minhas experiências, para essas experiências, e para conseguir elaborar a respeito delas. Não é?

- E assim como eu levei esse tempo todo, as pessoas se relacionam de maneiras distintas com tempo. Quantas pessoas será que nesse exato fragmento de tempo estão passando por experiências, estão começando experiências, estão começando a se relacionar com a sua libido. Quantas pessoas será que nesse exato fragmento de tempo estão em crise por que não estão compreendendo o que acontece com elas? Quantas pessoas será que nesse exato fragmento de tempo estão relutando, ou reagindo, de maneira das mais diversas possíveis, a todas as espécies de pré-conceitos e de crises homofóbicas sofridas? Quantas pessoas nesse exato fragmento de tempo, sem se dar conta, estão fazendo piadas infames, estão propondo reflexões de forma que acham, dentro desse pensamento colonial, que estão ajudando, e estão nesse exato momento, despedaçando a relação de alguém com a sua libido e com o seu exercício de sexualidade, que está intimamente relacionado com um prazer, um dos prazeres mais intensos que a gente pode sentir enquanto ser humano, enquanto bicho que somos.

- Então, o tempo... Nossa, o tempo, eu penso que com certeza absoluta, eu não vou dar conta de falar tudo nesse trabalho. Sobre o tempo. Acho que inclusive, muito provavelmente, eu vá me debruçar sobre isso novamente. Talvez quem sabe, um próximo trabalho de conta de falar um pouco mais sobre isso. Mas aqui, nesse trabalho, onde meu grande objetivo é pensarmos juntos sobre como que a gente se relaciona com a nossa libido, o nosso prazer, o nosso desejo. Com que a gente realiza o nosso desejo? Como que a gente concretiza, como que a gente experiencia o nosso desejo, o nosso prazer, o nosso gozo?

- Todo mundo tem o direito de gozar. Vamos cuidar disso. O mundo vai ser bem melhor se todo mundo gozar. Gozar é um ato de resistência.”

14 de agosto de 2021

Ensaio realizado na Mais Diferenças.

Neste dia, trabalhei com algumas materialidades em uma busca por criar um ritual de profanação. Um dos signos explorados neste ensaio foi o pentagrama, elemento importante de rituais de bruxaria. Assim, após o aquecimento, começo vestido a máscara neutra e desenhando um pentagrama com pequenas pedras brancas no chão. Aos poucos, percebo aparecer no ato de

desenhar algumas risadas características da investigação do corpo-máscara, o trickster. Pentagrama desenhado, coloco velas nas cinco pontas da estrela, seguindo a sequência do desenho da estrela. A cada vela posta, faço uma ação de benção para a vela. Após esta ação, em atmosfera ritualística, coloco um tripé com uma máscara preta dentro do pentagrama, representando um tótem sagrado. Depois disso, pego cinco máscaras coloridas, que representam terra, fogo, água, ar e carne, e as coloco em volta do pentagrama, nessa sequência. Corro em volta do pentagrama. E seguida, pego uma bandeja que possui uma taça de madeira com um pilão, uma banana, dois ovos crus e um pequeno copo com leite condensado, e posiciono-a em frente ao tótem. Saio, pego um isqueiro e acendo as cinco velas, também em um percurso que segue o desenho da estrela. Paro em frente ao tótem e bandeja, me ajoelho, e começo um ritual de oferenda. Apresento os itens da bandeja para a máscara preta. Um a um, coloco os itens dentro da taça de madeira, emitindo gemidos. Com o pilão, misturo os ingredientes. O pilão produz um som alto na madeira da taça, o que faz eu fazê-lo de modo ritmado. O ritmo vai crescendo até que paro. Ergo o pilão para a máscara, e coloco-o na bandeja. Tiro minha máscara neutra. Pego a taça, me levanto e bebo o líquido. Lentamente, retiro a máscara preta do tótem e a visto. Digo em voz alta:

- *Quem eu fui? Quem eu sou? O que eu sinto?*”.

Vestindo a máscara preta, dou uma volta no pentagrama, investigando uma possível corporeidade para essa entidade. Paro, retiro a máscara preta e recoloco-a no tótem.

Visto novamente a máscara neutra e ajoelhado, recomeço a mistura dos ingredientes a partir da sonoridade da taça de madeira. Enquanto produzo um ritmo crescente desse som, começo a improvisar sons ritualísticos. Paro, ofereço o pilão ao tótem, retiro a máscara neutra e repito o mantra: “Quem eu sou? Que eu fui? Vem pra nós!”. Lentamente, retiro a máscara preta do tótem e visto-a gritando: “Vem!”. Me espreguiço, como que despertando. Olho para meu corpo, como se a entidade estivesse reconhecendo o corpo em que acaba de incorporar. Aos poucos vou caminhando em volta do pentagrama, buscando uma movimentação mais lânguida. Paro e tiro lentamente a camiseta. Sigo caminhando em torno do pentagrama, e a cada máscara elemental, me aproximo dela e busco estabelecer uma relação erótica. Pego a máscara vermelha, que representa o fogo, e caminho em volta do pentagrama, batendo-a no períneo. Paro e tiro as calças. Repito o movimento, agora de cuecas. Abaixo a cueca, e com meu pênis, bato na máscara. Depois, bato forte na máscara com as mãos, buscando uma relação erótica com um pouco de violência. Paro e reorganizo o espaço para recomeçar.

No espaço, há apenas o tótem com a máscara preta em uma extremidade da sala e um pote com pedras brancas no centro. Me ajoelho em frente as pedras olhando para o tótem, e

começo a fazer um movimento como se estivesse costurando os pulsos. Ofereço os pulsos para a máscara. Esfrego um pulso no outro, ritualisticamente. Abro o pote, me levanto e desenho o pentagrama no chão com as pedras, enquanto profiro sons como um canto ritualístico. Corro em volta do pentagrama. Pego as velas e coloca-as nas pontas da estrela. A cada vela posta, chamo em volta alta os pontos cardeais: Norte, Sul, Leste, Oeste e centro. Depois, pego as máscaras elementais, e em improviso, chamo pelos “deuses dos elementos”, colocando-as em volta do pentagrama. “Ao deus fogo. À deusa água. Ao deus ar. Ao deus terra. E à carne.” Uma a uma, acendo as velas. Entro no pentagrama e faço movimentos para as pontas da estrela. Lentamente, pego o tótem com a máscara preta e coloco-o dentro do pentagrama. Depois, busco a bandeja com as oferendas, e coloco diante do tótem. Novamente, repito a ação de colocar os ingredientes dentro da taça de madeira: primeiro a banana, depois os ovos, e por fim, o leite condensado. Começo a mistura com o pilão. Me levanto, e com a ação de misturar produzindo um som agudo na madeira, me desloco pelo pentagrama em direção as máscaras elementais. Novamente me ajoelho diante do tótem, emitindo sons ritualísticos. Paro. Ofereço o pilão para a máscara preta. Retiro a máscara neutra, bebo a mistura e me posiciono de quatro apoios em frente à máscara. Aos poucos, começo movimentos de impulsos pelo corpo, como se fossem choques, dando a ideia de uma possessão. Me levanto, e lentamente visto a máscara preta. Repito a ação de olhar para o corpo, me reconhecendo. Dou gargalhadas, celebrando o corpo recebido. Começo uma dança pessoal em busca da corporeidade do corpo-máscara, desse deus profano. Há uma busca por uma movimentação bastante lânguida, podendo indicar uma possível energia do feminino. Seria esse deus uma deusa? Tiro minha roupa, ficando novamente de cuecas, e faço movimentos de sexo com a máscara vermelha. Paro, me visto e finalizo o ensaio.

31 de agosto de 2021

Ensaio realizado na Mais Diferenças.

Começo o ensaio dispendo as máscaras elementais no espaço. Coloco uma playlist de músicas sensuais e me deito no chão, começando meu aquecimento. Neste momento, enquanto executo minha sequência de aquecimento e alongamentos, aos poucos investigo movimentos que partam do quadril, intercaladamente. A inspiração para esses movimentos foram alguns shows de strippers masculinos que pesquisei na internet em um momento outro.

Em seguida, começo a testar um novo dispositivo de investigação que era transar com as máscaras. Essa movimentação é para criar ações para o deus To'evah. Então, experimento ações que dão a ideia de penetração e esfrego elas em meu corpo. Depois destes rápidos testes, paro e organizo (em voz alta) as próximas tarefas. O áudio está um pouco comprometido, pois enquanto falo, a trilha segue tocando, e bem próxima à câmera. Percebo me propor testar no espaço “esticar e encolher”. “A busca vai ser por flexibilidade: esticar e encolher. Desse esticar e encolher, eu vou começar, ainda sem as máscaras, ainda sem eles, a flutuar, leve, sempre tentando trazer um erotismo (da lua)”.

Deito no centro do espaço (com as máscaras ao redor em círculo). Começo uma sequência de movimentos de mobilidade, esticando e encolhendo para ambos os lados. Aos poucos, começo uma investigação corporal a partir de uma dança pessoal que trabalha ritmo lento e rápido, planos alto e baixo, sempre buscando uma relação com o erótico.

Percebo na investigação uma forte busca por contato com o público imaginário. Uma espécie de enfrentamento erótico. Depois de dançar um pouco, volto a buscar relação com as máscaras. A ideia de transar com essas máscaras ganha força, e a cada uma que pego para improvisar, proponho um tipo de posição sexual.

Depois de fazer alguns testes, paro, tiro a roupa ficando apenas de cueca, visto a máscara neutra branca, e retomo a investigação sobre To'evah.

Me percebo bastante confuso, começando vários testes, mas abandonando rapidamente as ideias iniciadas e buscando outras. Essa impaciência é recorrente no processo.

A busca nesse momento do ensaio era criar um corpo-movimento para esse deus. Como ele se movimenta? Em seguida, faço alguns movimentos como se estivesse reconhecendo meu próprio corpo, olhando para ele e me surpreendendo. Dou uma gargalhada como se estivesse comemorando. Intercalo com poses de estátuas gregas. Paro. Visto minha roupa e volto a deitar no centro do espaço. Fico parado por um tempo.

Baixo a luz, e deitado no centro do espaço, começo a investigar uma movimentação conduzida pelo quadril, com movimentos circulares. Desconcentrado, me levanto e organizo as máscaras no chão. De pé, no centro, retomo a movimentação da “descoberta do corpo”, aparentemente, indicando ser um possível fragmento de partitura. Faço algumas imagens como se estivesse reverenciando alguém. Me toco, esfregando as mãos pelo corpo.

Paro diante de uma máscara e começo a simular como se estivesse masturbando-a, imaginando que no lugar da máscara, há um homem de pé. Me desloco até outra máscara, me ajoelho e simulo sexo oral, em outro homem imaginário.

Retomo a movimentação da masturbação em frente a primeira máscara, e ao finalizar, experimento me deslocar a partir da dança. Vou ao centro, e me toco, esfregando as mãos pelo corpo. Escolho outra máscara e me desloco até ela, dançando. Faço movimentos de penetração na máscara. Paro. Reorganizo as máscaras e recomeço. Agora, quando vou até uma máscara, após finalizar a ação, coloca-a no centro do espaço. A ideia é trazer todas para o centro, para o que seria a cama de To'evah. Há um crescente de agressividade nas ações sexuais, da primeira máscara até a última, indicando talvez uma sequência de ações de uma transa específica.

Por fim, retomo a sequência criada. O despertar do deus ao vestir a máscara. Depois, o reconhecimento do corpo recebido. Em seguida, as ações de sexo individual, com cada máscara, trazendo-as ao centro. E, por fim, a realização de uma suruba, fazendo uma movimentação de sexo com todas ao mesmo tempo, acabando com um gozo final.

8 de setembro de 2021

Ensaio realizado na Mais Diferenças.

O registro desse ensaio começa comigo abrindo meu caderno de anotações do processo para fazer algumas anotações enquanto ouço uma música da playlist “trilhas de sexo”. Em seguida começo meu aquecimento corporal e de imaginação, que neste ensaio consistiu em uma dança pessoal. Dessa dança, aos poucos e intercaladamente, fui pesquisando a movimentação erótica para a criação do To'evah.

Em seguida, coloquei a máscara neutra branca e pesquisei movimentos robotizados e lentos. Coloquei as máscaras elementais no espaço e comecei a improvisar com elas. Peguei a primeira lentamente e dei alguns tapas “na cara” dela. Depois, me coloquei no meio do espaço (com as máscaras ao redor) e retomei a movimentação do ensaio passado, onde interagia com cada uma, a partir da ideia de “transar” com elas. O objetivo dessa investigação é criar uma poética onde essa entidade, esse deus To'evah, transasse com essas máscaras, e dessas transas, evoluísse para uma suruba. Ao final da sequência, começo a gargalhar e faço um improviso oral:

- Idiotas! Idiotas! Eu dei tudo pra vocês. Eu tirei de todos eles. Eu tirei o prazer de todas as espécies e dei só pra vocês. Seus idiotas! O que vocês estão fazendo? Seus idiotas! Estou cansado da burrice!

Parei e mudei a investigação. Agora, me ajoelhei no meio do espaço e comecei a cantar “Ave Maria”. Ao final do canto, me deitei no chão e recomecei a pesquisar uma movimentação, buscando uma relação com as máscaras.

Depois, vesti a máscara negra e passei a investigar a movimentação do To’evah. Primeiro, apareceu uma sequência de movimentos como se estivesse reconhecendo meu corpo, olhando para os braços, pernas, tronco e meu genital. Tirei a camiseta e voltei a pesquisar a relação sexual que To’evah deseja ter com as máscaras elementais. Na minha imaginação, estava buscando uma relação com corpos que ali não estavam. Utilizava a máscara como um marcador da posição desses homens no espaço. Na primeira máscara, a ação era masturbar. Na segunda, era fazer “sexo oral”. Na terceira, “deitava” em cima do homem e ele me penetrava. Na quarta e na quinta, começava a aparecer alguns requintes de violência, batendo “na cara” da máscara e “penetrando sua boca com força”, fazendo uma referência à uma pornografia hegemonicamente masculina. Depois dessa sequência “individual”, máscara a máscara, comecei a pesquisar maneiras de juntá-las em uma transa coletiva, no centro do espaço.

Parei e recomecei as ações individuais, máscara a máscara, até chegar no momento coletivo, onde pesquisei mais alternativas para essa suruba. Aparentemente, ao final desse dia, esboçou-se um rascunho de uma estrutura, buscando contemplar o objetivo dessa personagem: profanar o sexo.

7 de outubro de 2021

Ensaio realizado na Mais Diferenças.

O registro desse ensaio começa com duas máscaras colocadas no chão, uma de cada lado da sala, uma branca e outra preta. Estou parado de frente para a máscara branca, ao som de uma trilha aparentemente indígena, quando digo a última fala da onça, da cena anterior.

- A única coisa que você sabe é que você precisa se livrar dessa sua maldita fome.

Em pé, de frente para a máscara branca, danço em sua direção, abaixando-me. Pego a máscara lentamente, e retorno a posição inicial. Visto-a. Me viro para a máscara preta, To’evah. Olho para a lateral do espaço e vou até lá, onde estão alguns objetos. Pego uma garrafa de plástico com sal grosso dentro, e retorno para o espaço cênico. No centro do espaço, desenho com o sal um pentagrama. Começa com um círculo, e depois uma estrela dentro. Após finalizar o desenho, deixo a garrafa vazia na lateral e pego as quatro máscaras dos elementos. Uma a uma, posiciono-as nas extremidades do espaço. Retorno à lateral e agora pego as cinco velas.

Uma a uma, posiciono-as nas pontas da estrela do pentagrama. Por fim, pego o cálice de madeira com o pilão e lentamente, trago-o para dentro do pentagrama.

Interrompo a ação performativa. Saio do pentagrama e coloco o cálice ao lado novamente. Paro a trilha que estava tocando em uma caixa de som conectado ao meu celular. Digo em voz alta:

- Coisas que faltaram: o isqueiro, acender as velas, as oferendas.

Enquanto isso, arrumo o espaço, guardando novamente os objetos na lateral, inclusive To'evah, a máscara preta. Ali, esses objetos já começam a pedir um local de contrarregragem, de forma que a movimentação possa ser desenhada no espaço, durante esse ritual. Começo a varrer o sal para colocá-lo de volta na garrafa. Durante o ato de varrer, começo a improvisar com o movimento da vassoura, buscando uma dilatação desse movimento em dança. Novamente digo em voz alta:

- Desenrolar de coluna. Acender as velas. Relação com a coluna. Tem uma relação de sinuosidade. Torsão. Mas agora eu já estou achando que não. Agora eu tô achando que eu vou desenrolar essa coluna muito devagarinho.

Com o auxílio de um funil e uma pá, coloco o sal novamente dentro da garrafa. Ao final, coloco novamente a trilha e recomeço a cena.

- A única coisa que você sabe é que você precisa acabar com essa sua maldita fome.

Parado em frente a máscara branca, desenrolo a coluna até alcançar com as mãos, a máscara que está no chão. Coloco a máscara e faço uma saudação à um público imaginário. Pego a máscara preta na lateral, e com movimentos giratórios, apresento-a ao público. Ao final do giro, coloco-a no chão, em sua marca. Em seguida, pego na lateral as quatro máscaras dos elementos e posiciono-as nas laterais do espaço. Pego a garrafa de sal, e com ela, produzo um som de chocalho. Dou dois gritos de invocação e começo a desenhar o pentagrama no espaço. Ao final, pego as velas e posiciono-as, uma a uma, nas pontas da estrela do pentagrama. Depois, acendo-as, realizando um movimento de veneração para cada vela. Por fim, pego o cálice de madeira, ergo-o e lentamente, levo-o ao centro do pentagrama. A seguir, me ajoelho e começo a manipular três objetos imaginários (eles existem, mas esqueci de leva-los nesse ensaio), que são os objetos da oferenda: a banana, os dois ovos e o leite condensado. Um a um, coloco-os dentro do cálice de madeira. Ergo o cálice de madeira aos céus em oferenda. Coloco-o no chão e com o pilão, macero os ingredientes. Finalizo a ação performativa. Tiro a máscara branca e apago as velas. Aos poucos, guardo os objetos e reorganizo o espaço para recomeçar.

- Essa passada, então, é para limpar os movimentos do servo. Tentar se movimentar o mínimo possível. Olha para o objeto, se posiciona e vai. Segura o objeto e [vai] com bastante

respeito até o ponto onde desova o objeto, onde posiciona o objeto. Posiciona o objeto, olha para o ponto que vai, gira e vai. Beleza. Chegou lá, acendeu as velas, guardou, fez oferenda, misturou, macerou. O To'evah tem que ficar mais pra frente. Ele ficou fora do círculo e tem que ficar dentro. E... Acho que é isso. Está me dando um soninho. Bocejo. E aí tá. To'evah. Faço a oferenda. Bebo. Bebi e posiciona. Remove a identidade e desperta. Despertou, se encontra, se acha. Primeiro, se localiza. Se localizou, ainda no microuniverso, começa a brincar de erotismo. Começa a se excitar. Aí percebe o público. Aí brinca um pouco com o público. Desafia um pouco o público. E aí começam as posições. O ar: um beijo, um carinho no caralho, uma punheta. A terra: um boquetezinho pedindo segredo. Emenda na água, que é fodido por traz com carinho. Emenda... Não é na água ali, gente. Qual é aquele ali? Esquece os nomes [dos elementos]. Emenda nesta posição que é foder a boca da máscara, dando tapas e caralhadas na máscara. Por fim, vem aqui e mete na cara da máscara com força. Vai diminuindo. Não esquece de trazer a galera [as outras máscaras] para o centro. Posiciona no final na grande suruba e goza. Acho que é isso. Recapitulei tudo.

Após essa recapitulação de toda a cena, ligo a música e começo a ação.

Parado em frente à máscara branca, que representa o servo, digo em voz alta:

- A única coisa que você pensa é que você precisa se livrar dessa sua maldita fome!

Visto a máscara branca e começo a preparar o ritual. Vou ao lado, onde estão todos os objetos, e pego a máscara preta que representa o deus To'evah. Com os braços esticados e direcionando a máscara para o público, me desloco em movimentos circulares, de forma a mostrar a máscara para todo o público. Coloco-a na posição dela no chão. Retorno ao lado para pegar as máscaras elementais. Coloco-as nos cantos desse espaço. Pego o pote de sal e desenho o pentagrama no chão (primeiro o círculo e depois a estrela). Coloco To'evah dentro do círculo. Pego as velas e posiciono-as nas pontas da estrela, acendendo-as com um isqueiro, uma a uma. Por fim, deixo o isqueiro na lateral do espaço e pego o cálice, oferecendo-o à máscara preta – To'evah. Executo os movimentos da oferenda, com objetos imaginários (banana, ovos e leite condensado). Com o pilão, macero os objetos em movimentos ritmados. O pilão, ao bater na madeira do cálice, produz um som alto e estridente, que impulsiona a energia crescente da ação da oferenda. Por fim, ofereço o cálice ao To'evah e bebo seu conteúdo. Coloco a máscara preta e em um grito para o alto, me transformo em To'evah. A primeira ação, enquanto To'evah, é a de reconhecimento. Olho para meu corpo, parte por parte, como que descobrindo esse corpo. Há um ar de admiração e espanto em perceber esse corpo. Aos poucos, vou incluindo o toque nesse perceber, apalpando-me. Braços, tórax, mamilos, abdômen, coxas, pés, panturrilhas, nádegas e pênis. Aos poucos, a entidade comemora o corpo recebido. Em seguida, me desloco

em direção a primeira máscara, a máscara transparente, onde executa uma ação de masturbação. Paro diante da máscara e faço um movimento de masturbação com a mão, como se no ponto onde está a máscara elemental houvesse uma pessoa em pé, na minha frente. Ao final, pego a máscara e coloco-a dentro do pentagrama. Me desloco para a segunda máscara, a azul, onde me agacho em frente a ela, imaginado haver uma pessoa deitada ali, e faço uma movimentação como se estivesse fazendo sexo oral nesta pessoa. Ao final, pego a máscara e coloco-a dentro do pentagrama. Entre as duas máscaras, há a máscara branca, do servo, deixada durante a invocação do To'evah. Deito sobre ela como se ali também houvesse uma pessoa, e faço uma movimentação como se estivesse sendo penetrado por ela. Sigo para a quarta máscara, a vermelha, e agarrando-a com força, faço movimentos como se estivesse penetrando sua boca. Ao final, dou tapas na máscara, como se estivesse dando tapas na cara dessa pessoa, em um crescente de agressividade. Após a ação, coloco a máscara dentro do pentagrama. Depois, vou até a última máscara, a verde, e deitado no chão de barriga para baixo com a máscara abaixo do meu quadril, faço movimentos como se estivesse penetrando a cara da máscara. Por fim, coloco-a dentro do pentagrama. Agora todas as máscaras estão dentro dessa cama de sal do To'evah, e ele começa a “transar” com todas elas ao mesmo tempo. Deitado no chão de barriga para cima, coloco uma máscara em cima da região do meu pênis, outra abaixo dos meus glúteos, e seguro outras duas, uma em cada mão, fazendo nessa composição, movimentos de sexo, que vão acelerando em um crescente, até uma suspensão final, que viria a ser o gozo. Nesse momento, abandono o corpo, soltando todas as máscaras. A improvisação acaba. Me levanto e guardo todos os objetos.

11 de outubro de 2021

Ensaio realizado na Mais Diferenças.

O registro do ensaio começa comigo na sala com os objetos todos organizados. O espaço é um retângulo. Em uma das laterais maiores desse retângulo estão enfileirados os objetos que serão utilizados: máscaras elementais, pote com sal grosso, velas e isqueiro, bandeja com banana, ovos e leite condensado, e cálice de madeira com pilão. Nas laterais menores do retângulo, está de um lado a máscara branca do servo no chão e do outro a máscara preta do To'evah presa em um tripé. Aciono a música e me posiciono em frente a máscara do servo para começar a cena. Visto a máscara e começo a preparação do ritual. Pego as máscaras elementais e posiciono-as uma a uma nas extremidades do retângulo. Depois, pego o pote de sal e desenho

o pentagrama. Em seguida, pego as velas e posiciono-as nas pontas da estrela, acendendo-as. A cada vela acendida, faço um movimento de veneração para elas. Em seguida, pelo o tripé com o To'evah e coloco-o dentro do pentagrama. Depois, pego a bandeja com a oferenda e posiciono em frente ao tripé, dentro do pentagrama. Por fim, pego o cálice e faço o mesmo caminho, trazendo-o até a bandeja. Me ajoelho em frente ao altar. Erguendo a banana, digo:

- Ó Hedonê, filha de Eros e Psiquê, derrame sobre nós as suas bênçãos em forma de gozo e traga To'evah.

Descasco a banana e coloco-a dentro do cálice. Com o pilão, dou uma leve amassada na banana.

- Ó Erotes, filhos de Afrodite, Anteros, Eros e Himeros, derramem sobre nós as suas bênçãos em forma de gozo, e tragam To'evah!

Quebro os ovos e coloco-os dentro do cálice.

- Ó Tlazelteotl, deidade Huasteca, deusa da luxúria e dos amores ilícitos, senhora do sexo, da carnalidade e das transgressões morais, derrame sua bênção em forma de gozo sobre nós, e traga To'evah!

Pego o leite condensado e coloco-o dentro do cálice. Com pilão começo a misturar os ingredientes.

- Ó Druantia, Isis, Inanna e Flidais, derramem sobre nós as suas bênçãos em forma de gozo e tragam To'evah!!

Com o pilão, vou misturando os ingredientes em um crescente de velocidade. Por fim, retiro o pilão e coloco-o sobre a bandeja. Coloco a bandeja ao lado. Retiro a máscara branca e bebo a mistura do cálice. Visto lentamente a máscara preta e me transformo em To'evah. Troco a trilha, que antes estava em um tribal instrumental, para um rock.

Primeiro faço o reconhecimento do corpo. Gargalho em comemoração. Faço movimentos em círculo, porém no mesmo eixo, tocando em todas as partes do meu corpo. Paro na região genital. Tiro a camiseta e sento no chão. Começo a me masturbar. Depois me direciono para as máscaras, fazendo os movimentos sexuais que trazem elas para dentro do pentagrama. Por fim, faço a movimentação da suruba, que culmina no gozo final.

A cena termina e o registro do ensaio acaba.

12 de outubro de 2021

Ensaio realizado na Mais Diferenças.

- ...volto a dizer que é um ensaio, então, naturalmente vão ter momentos de parada, de continuar, de lembrar coisas...

Este foi o primeiro encontro de sala de ensaio em que tive a presença da Thatiana, a iluminadora do espetáculo. Houveram outras ocasiões ao longo da montagem desse trabalho, em que conversamos muito sobre as ideias e concepções. Porém, a Thati ainda não tinha visto nenhum esboço de cena alguma. Aqui, organizei os materiais cênicos do que viria a ser a cena da Profanação, e compartilhei com ela para podermos começar uma conversa sobre a iluminação do espetáculo.

Então, assim como o ensaio anterior, enfileirei os objetos na lateral da sala, em uma determinada ordem de utilização. Coloquei a máscara To'evah de um lado e a máscara servo de outro. Confiro se todos os objetos estão nos seus devidos lugares e começo a passagem da cena.

Visto a máscara do servo e começo a preparar o ritual. Pego as máscaras elementais e coloco-as nas quatro pontas do espaço. Pego o pote de sal e faço o pentagrama. Pego as velas, coloca-as nas pontas da estrela e acendo-as. Pego a bandeja com a oferenda e coloca-a dentro do pentagrama. Pego o tripé com a máscara do To'evah e coloco-a dentro do pentagrama. Por fim, pego o cálice com o pilão e me posiciono de joelhos em frente ao altar. Erguendo a banana, digo:

- *Ó Hedonê, filha de Eros e Psiquê, derrame sobre nós as suas bênçãos em forma de gozo e traga To'evah.*

Descasco a banana e coloco-a dentro do cálice. Erguendo os ovos, digo:

- *Ó Erotes, filhos de Afrodite, Anteros, Eros e Himeros, derramem sobre nós as suas bênçãos em forma de gozo e tragam To'evah.*

Quebro os ovos e coloco-os dentro do cálice. Erguendo o leite condensado:

- *Ó Tlazelteolt, deidade Huasteca, deusa da luxúria e das transgressões morais, senhora do sexo e das carnalidades, derrame sobre nós as suas bênçãos em forma de gozo e traga To'evah.*

Coloca o leite dentro do cálice. Erguendo o pilão:

- *Ó Druantia dos druidas, Inanna dos sumérios, derramem sobre nós as suas bênçãos em forma de gozo e tragam To'evah.*

Misturo os ingredientes dentro do cálice. Ofereço o pilão para To'evah no tótem-tripé. Pego o cálice e digo:

- *Ó To'evah, ouça o clamor de humanos e deuses, aceite essa oferenda e venha mais uma vez a nós, dividir a sua presença e sabedoria.*

Bebo o conteúdo do cálice. Retiro a máscara branca e visto a máscara preta. Aperto o play da música e incorporo o deus To'evah. Em gargalhadas, reconheço cada parte de meu corpo (do corpo recebido). Coloco a mão dentro da cueca e simulo me masturbar. Levanto e vou em direção as máscaras elementais, convidando-as à suruba. Uma a uma, coloco-as dentro do pentagrama, em uma dança do sexo. Depois, danço-transo com elas ao mesmo tempo até o ponto em que suspendo o movimento em um gozo final. Desligo a música. A cena acaba.

Converso com a Thatiana.

Thatiana: – *Tu quer ajuda em uma produção aí?*

Eu: – *Não, relaxa. Agora eu tenho que me acostumar, porque farei isso no blackout.*

Thatiana: – *Faz sentido. (risos).*

Eu: – *E aí, o que tu achou? Tu entendeu?*

Thatiana: – (rindo) *Eu acho que eu entendi sim.*

Eu: – *Tem várias coisas que eu quero agudizar, que eu quero trabalhar. Mas existe essa estrutura inicial. A hora que tu te sentir à vontade, me fala as tuas impressões.*

Thatiana: – *Eu acho que... Eu tenho algumas impressões, mas eu acho que elas estão meio fora de contexto. Tipo...*

O registro do ensaio acabou.

4 de março de 2022

Ensaio realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade.

O registro do ensaio começa já com as máscaras elementais posicionadas nos quatro cantos do espaço. A máscara preta, que representa To'evah está posicionada na parte superior do espaço, e há velas com um isqueiro ao lado dela. Na lateral direita, há uma garrafa com sal.

Visto as joelheiras e me ajoelho em frente ao To'evah. Pego uma das velas e começo a cantar Ave Maria em latim.

- *Ave Maria, gratia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus. Sancta Maria, Sancta Maria, Maria, ora pro nobis, nobis peccatoribus, nunc et in hora, in hora mortis nostrae, amen, amen.*

Figura 78 – Ensaio em 04/03/22.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Uma a uma, vou acendendo as cinco velas. Ao final da música, me levanto, pego a garrafa com o sal grosso e faço o pentagrama. Em seguida, pego as velas acesas, uma a uma, e posiciono-as nas pontas da estrela. Depois, caminho em volta do pentagrama com os braços abertos, emanando energia para esse portal. Posiciono a máscara preta dentro do pentagrama, na ponta superior da estrela. Pego a bandeja de oferendas (que neste ensaio fizemos sem a banana, os ovos e o leite) e posiciono-a em frente a máscara preta. Ajoelhado, faço um gesto como se erguesse a banana.

- Ó Hedonê, filha de Eros e Psiquê, derrame sobre nós a sua graça em forma de gozo e traga To'evah.

Coloco a banana (imaginária) dentro do cálice. Em seguida, faço o gesto como se erguesse os dois ovos.

- Ó Eroles, filhos de Afrodite, Eros, Himeros e Anteros, derramem sobre nós as suas graças em forma de gozo e tragam To'evah.

Faço o gesto de quebrar os ovos e coloca-los dentro do cálice. Em seguida, ergo o pequeno recipiente onde deverá estar o leite condensado.

- Ó Tlazelteotl, deidade huasteca, deusa da luxúria e dos amores ilícitos, senhora do sexo, da carnalidade e das transgressões morais, derrame sobre nós a sua graça em forma de gozo e traga To'evah.

Derramo o leite imaginário dentro do cálice. Pego o pilão e começo a misturar os ingredientes.

- *Ó Druantia dos druidas, Inanna dos sumérios, Isis dos Egípcios e Flidais dos celtas, derramem sobre nós as suas graças em forma de gozo e tragam To'evah.*

Vou batendo o pilão dentro do cálice, cada vez mais rápido até parar de súbito. Ofereço o pilão ao To'evah. Me levanto e pego o cálice muito lentamente, oferecendo-o para To'evah.

- *Ó grande To'evah, ouça o clamor de deuses e humanos, aceite essa oferenda, e nos conceda a graça, mais uma vez, de sua presença e sabedoria. Venha To'evah!*

Faço um gesto como se bebesse o conteúdo do cálice e visto a máscara preta, incorporando To'evah. Em um primeiro momento, reconheço o próprio corpo, parte por parte. Olho para os braços, pernas, tocando-os. Há um deleite nesse reconhecimento. Em seguida, começo a me deslocar pelo espaço com ar de travessura. Aos poucos, vou trazendo as máscaras coloridas, uma a uma, para mais próximo do pentagrama. Retorno ao centro do pentagrama, e agora exploro ações que ativem o períneo. Retomo a partitura do sexo com as máscaras. Na máscara transparente, improviso a masturbação. Há uma dificuldade de se deslocar em cima do sal grosso. Na máscara verde, faço sexo oral. Na máscara branca (que não tinha levado no ensaio), deito em cima e rebolo. Interrompo a ação.

- *Falta uma máscara aqui [a branca], e cada vez que passa por elas [as coloridas] tem que trazer mais pra perto pra fazer o surubão. E tem que fazer essa cena com música.*

9 de março de 2022

Ensaio realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade.

Primeiro ensaio realizado com a participação do provocador de movimento Andrew Tassinari. No início do registro, estamos conversando sobre o momento da posseção do To'evah. Andrew fala sobre o exato momento da transformação, logo após vestir a máscara do To'evah. Propõe que se crie uma tensão energética que explode antes do To'evah começar o deslocamento pelo espaço. Um movimento ritmado de bater os pés no chão, que cresce até o clímax, na medida em que as mãos e braços manipulam uma bola de energia, que ao final do movimento, vai em direção da região do sexo, explodindo ao tocá-la.

Desse ponto começamos um deslocamento pelo espaço, com as pernas e braços bastante abertos e uma tensão no corpo, movimentando a coluna e cabeça a cada pausa.

Figura 79 – Ensaio em 09/03/22.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Aqui começa a surgir um esboço de relação com o público. Nessa partitura de movimento, Andrew propõe uma organização para improvisar: *“uma vez a pelve, uma vez esse braço lá atrás, uma vez essa cabeça, e uma vez não sei. Pode ser... Já que tu fez a pelve pra frente, de repente pode ser até ao contrário, pode ser... [pra trás]*. Aqui, sugiro que seja incluída a mão.

Figura 80 – Ensaio em 09/03/22b.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Depois de realizados os combinados, começo uma passada da estrutura com as tarefas de improvisação para testar. A ideia é gerar material para, posteriormente, assistir a gravação e organizar uma partitura coreográfica.

Coloco uma música de percussão e começo minha investigação, vestindo a máscara do To'evah (imaginária). No primeiro momento, faço a ação de reconhecer o próprio corpo, olhando e tocando meus braços, tronco e pernas. Com os braços abertos ao alto, To'evah comemora o corpo que recebeu. (Talvez seja um pedido de desculpas por todo ódio que acumulou ao longo do tempo se percebendo gay – uma subversão de valores). Junto as mãos em frente ao corpo e começo a improvisação com a bola de energia, batendo ritmadamente os pés no chão, em um crescente, até que paro. Repito a ação das batidas. Movimento a bola de energia até a região do sexo, explodindo-a em um movimento para fora. Começo a me deslocar pelas extremidades da sala, parando em alguns pontos. A cada parada, um novo elemento de movimento se soma a figura criada, ora vindo da coluna, ora vindo do braço. Finalizo fazendo o movimento do braço, inspirado na figura de Shiva. Finalizada a investigação, Andrew comenta.

Andrew: - *Vamos pensar coreograficamente nos elementos que a gente elegeu antes. De estrutura.*

Conversamos sobre os combinados, as tarefas que deveriam ter sido executadas durante a investigação. Algumas não foram feitas por conta de terem surgido outros materiais interessantes, como a partitura do reconhecimento, logo quando To'evah desperta.

Andrew faz algumas considerações quanto a estrutura de movimentos. Aqui, surge a ideia da bola de energia, que é “recolhida” do chão, e que é potencializada pela batida dos pés, em movimento circular, oferecendo-a ao público (arena). Esse movimento começa lento e vai acelerando, até o quadril jogar a bola de energia pra fora. Desse ponto, começa o deslocamento. Aqui, Andrew sinaliza que para cada “frente” podemos fazer um movimento do repertório criado (o deslocamento é feito pensando uma relação com o público em um espaço arena, logo, teríamos quatro frentes).

Depois de rever a partitura, marcamos os combinados, pois estava com dor nas costas para fazer uma “passada valendo”. Durante a conversa, mais uma vez marcamos pensando na ideia do espaço ser um cubo. Nesse momento, percebo, mais uma vez, a presença da ideia da peça se passar no quarto, o que me agrada. Porém, o que me preocupa é estarmos, nesse ponto, com muito material coreográfico para a preparação do To'evah e pouco material para a suruba.

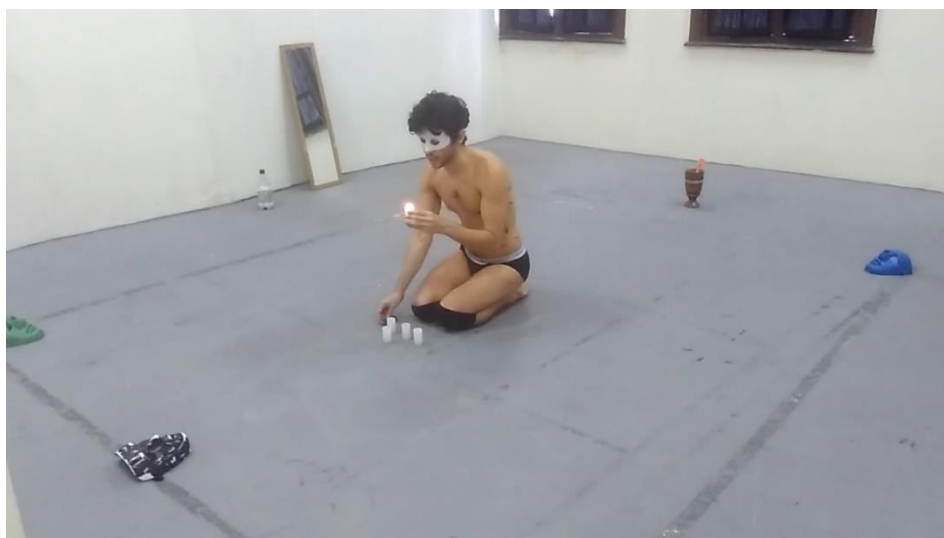
Já aqui surge um cuidado de direção para termos um crescente na cena, tanto em atmosfera/energia, quanto em potência de movimento, considerando que no primeiro momento estamos apresentando essa figura To'evah, e no segundo momento é quando a figura dá o seu recado, ou seja, realiza a suruba.

11 de março de 2022

Ensaio realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade.

O registro do ensaio começa com todos os objetos posicionados no espaço. Entro no meio do espaço com as velas e o isqueiro, me ajoelho no meio e canto Ave Maria, acendendo as velas, uma a uma, posicionando-as nas pontas das estrelas que será desenhada.

Figura 81 – Ensaio em 11/03/22.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Ao final, pego a garrafa de sal e desenho o pentagrama. Depois, pego o cálice e lentamente vou entrando no pentagrama em direção à máscara do To'evah, proferindo o texto de invocação dos deuses.

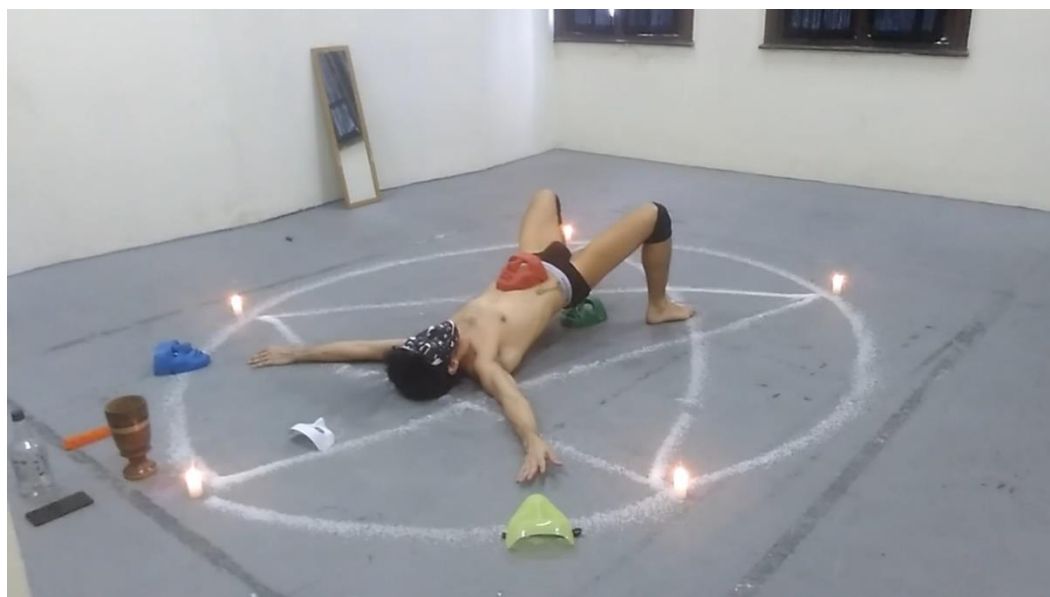
Percebo neste ensaio que estou repetindo a partitura base (ave maria – velas – invocação – despertar – suruba) buscando encontrar respostas para uma pergunta ainda desconhecida. A cada nova passada, testo pequenas variações nos movimentos, ou na ordem de execução das ações, em uma tentativa de encontrar esse desconhecido. Entretanto, algo que recordo de buscar encontrar aqui, e ter bastante dificuldade, é sobre a energia caótica do *trickster*. Há uma busca sobre esse ancestral do erótico. Como traduzi isso em uma experiência cênica? Talvez, a organização que temos em partiturrizar tudo, tenha dificultado um pouco essa busca. Não sei.

Nessa passada, experimento juntar a partitura trabalhada no ensaio anterior com o Andrew com os outros materiais que já tínhamos. Percebo uma grande dificuldade de executar os movimentos, principalmente de pés ritmados, sobre o sal grosso. Tento lidar com a dor e canalizá-la para a cena, mas é muito difícil. Finalizo a partitura com a suruba.

Em seguida, começo uma nova passada, porém, paro logo no princípio da Ave Maria, pois quando começo a cantar, tenho muitas dúvidas com relação à afinação.

Novamente, começo uma nova passada na estrutura da cena. Com os objetos posicionados nas extremidades do espaço, entro no meio com as velas e começo a rezar, parado de joelhos no chão. Em seguida, canto a Ave Maria acendendo as velas e posicionando-as nas pontas da futura estrela.

Figura 82 – Ensaio em 11/03/22b.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Ligo uma música de percussão e desenho com o sal grosso o pentagrama. Posiciono a máscara-To'evah dentro do pentagrama e vou até o cálice, erguendo-o. Começo a invocação, pedindo ajuda à Hedonê, Eroles, etc, entrando no pentagrama com o cálice. Repito a ação de misturar os ingredientes com o pilão, e ao final, ofereço a mistura para To'evah, bebendo-a. Visto a máscara e faço a partitura do reconhecimento, seguindo para o giro com as batidas ritmadas dos pés no chão. Nesse momento, improviso um pouco com a bola de energia. Depois, me desloco pelo espaço, passando pelas quatro faces do quadrado, realizando as ações marcadas em cada uma delas. Por fim, realizo a partitura da suruba com as máscaras.

O registro acaba comigo recolhendo os objetos.

23 de março de 2022

Ensaio realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade.

O registro do ensaio começa com um aquecimento conduzido pelo Andrew. Alguns exercícios de mobilidade de coluna e articulação dos braços e pernas, alongamentos, prática de ativação energética esfregando o corpo inteiro parado e em deslocamento e exercícios de transferência de peso.

Em seguida, partimos para a retomada da partitura do To'evah. Começo repassando a partitura em modo estudo, lembrando a movimentação. Neste ensaio, esqueci de levar as quatro máscaras, então, acabamos usando uma máscara, um guarda-chuva e um par de tênis em substituição. Nessa passada, combinamos de deixar a primeira volta das máscaras (convite para suruba) no plano alto, e a segunda volta, mais fechada ao centro, já no plano médio/baixo.

Depois da retomar os movimentos “mais frios”, coloquei a música de trabalho e comecei uma passada “valendo” a partir da incorporação, reconhecimento, seguindo para o deslocamento com os quatro convites para suruba, indo até os movimentos sexuais individuais em cada máscara.

Conversamos um pouco sobre a questão de tapar (maquiar) ou não as tatuagens, em uma tentativa de tirar a minha identidade (Cassiano/Leti) dessa figura/personagem. Percebemos ser impossível, dado o teor autobiográfico da obra. Mesmo que nesse momento não represente a mim em alguma situação (real ou ficcional), não faria sentido empreender esforço em reduzir ou retirar signos que remetessem a minha identidade. A pesquisa e a peça são sobre afirmação identitária, não o contrário.

Figura 83 – Ensaio em 23/03/22.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Depois da conversa, retomei a pesquisa de movimento, repassando a partitura. Na parte final, da suruba, Andrew pontuou para enquanto interagir com uma máscara, buscar olhar para outra, ampliando o contato visual entre os “participantes” da suruba.

Por fim, ficamos estudando possibilidades para a suruba. Testei diferentes velocidades para os movimentos e diferentes combinações entre as máscaras. Enquanto faço a ação erótica/sexual com uma das máscaras, pegava aleatoriamente outra das três que sobraram, para estabelecer um contato visual com esse outro “integrante” da suruba.

25 de março de 2022

Ensaio realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade.

O registro do ensaio começa comigo alongando e aquecendo o corpo. Estão posicionados no chão os objetos: quatro máscaras brancas, uma máscara preta (To'evah), uma garrafa com sal, cinco velas e um isqueiro e a taça em madeira. Os objetos estão posicionados nas extremidades do espaço, configurando uma espécie de retângulo. Aqui já começam a aparecer indícios de que a peça deverá ser em formato arena ou meio arena.

Após o aquecimento, começo uma passada na partitura já desenhada para o To'evah (da incorporação até a suruba), de forma a lembrar os movimentos. Depois de estudar a partitura, faço uma passada da cena inteira. Começo ajoelhado no chão, cantando Ave Maria, acendendo as velas. Depois, desenho o pentagrama com o sal e caminhando em volta dele (fazendo uma volta completa) invoco a ajuda dos Deuses:

*- Ó Hedonê, filha de Eros e Psiquê, derrame sobre nós a sua benção e traga To'evah!
Ó Erotes, filhos de Afrodite, Eros, Himeros e Anteros, derramem sobre nós as suas benções e tragam To'evah! Ó Tlazelteotl, deidade Huasteca, senhora do sexo, da carnalidade e das transgressões morais, derrame sobre nós a sua benção e traga To'evah! Ó Druantia dos druidas, Inanna dos sumérios, Isis dos egípcios e Flidais dos celtas, derramem sobre nós as suas graças e tragam To'evah!*

Paro, pego o cálice e caminho entrando no pentagrama, invocando o grande deus To'evah:

- Ó grande To'evah, aceite essa oferenda. Ouça o clamor de deuses e humanos, e mais uma vez nos abençoe com a graça de sua presença e sabedoria.

Bebo o conteúdo do cálice, visto a máscara preta e incorporo To'evah. Deste ponto em diante, passo a partitura criada no ensaio passado. Reconheço o corpo, apalpando-o parte a

parte. Invoco as forças da natureza, a bola de energia, para começar os trabalhos. Me desloco pelo espaço, indo até as máscaras brancas, para convidá-las à cama de To'evah: o pentagrama. Uma a uma, vou aproximando-as. Em seguida, faço a dança do sexo, transando com elas, uma a uma, em sequência. Paro o ensaio. Machuquei o pé.

Faço uma nova passada, porém, com a luz apagada. Ao final da partitura da suruba, apago a última vela (as outras quatro acabaram sendo apagadas durante a execução da cena) e desligo a câmera.

24 de maio de 2022

Ensaio realizado em minha residência.

Neste ensaio realizei uma improvisação oral com o seguinte dispositivo: que perguntas eu faria para Leti? Logo, em frente ao espelho, me encarando, ligo o gravador e crio o seguinte material:

“Nossa, essa sua cabeça é muito louca. Muito louca. Que perguntas eu quero fazer para mim mesmo? Você está feliz com esse corpo que você tem? O que você está buscando? Quem é você, Leti? Como você quer que as pessoas vejam você? Por que você é tão preocupado com o como as pessoas veem você? Leti, Leti, Leti... Você está em uma eterna busca de aceitação. Quando é que você vai ter paz? Hmm, esse corpo, hein? Não está feminino demais? Epa, epa, epa, epa, não está masculino demais? Aonde é que você tem que ficar? O que você gosta? O que você está procurando? Qual é o teu desejo mais profundo? Eu vejo dúvida no seu olhar. Você está com dúvida. Você está com angústia. Eu vejo angústia no seu olhar. Você está preocupado? Você não quer acabar sozinho, não é? Todo mundo acaba sozinho. Mas talvez você esteja preocupado com a caminhada, não é? Você não quer caminhar sozinho. E aí, por você não querer caminhar sozinho, você realmente está disposto a pagar esse preço todo pra ter alguém do seu lado? Quem é esse alguém? E você? Você! No caso, eu aqui. Você! Você! Como está a sua relação com você mesmo? Eu sei que eu tenho uma tendência bastante grande de não calar a minha boca e de ficar o tempo inteiro falando nos seus ouvidos. Mas a questão não é essa. A questão é que eu fico te provocando pra que você consiga enxergar. Pra que você consiga se iluminar. Pra que você consiga atravessar esse caminho da melhor maneira possível. Às vezes, é bastante difícil. Às vezes, é bastante complicado, mas você precisa fazer essa travessia. E é só você. Só você que no caso sou eu. Só você que vai conseguir fazer essa travessia. Você sabe do que eu estou falando. Não me olha com essa cara! Você sabe muito bem do que eu estou

falando. Eu vejo o cansaço no seu rosto. Você está cansado. Você está cansado de ter que se comportar de tal maneira. De ter que o tempo inteiro ter que estar ativando os filtros sociais pra saber se o que você vai falar vai bater no lugar certo. Ah, que saco! Você está cansado. E eu acho que a única forma de você conseguir descansar, talvez possa ser nesse encontro. Nesse encontro de você com essa paz. Nesse encontro de você com você mesmo. Retirando todos esses espinhos que foram se anexando ao seu corpo nessa travessia. Esses espinhos não são seus. Você precisa retirar esses espinhos. Quem é você, Leti? Quem é você? Do que você gosta? O que realmente te faz feliz? Feliz no sentido mais belo do conceito. Aquilo que abre o seu sorriso. Aquilo que instala uma gargalhada no seu rosto. Aquilo que faz um carinho no seu peito. Aquilo que deixa você com essa fome. Aquilo que faz você gozar de prazer, de alegria. O que te faz feliz? Quem é você, Leti? Qual é o seu corpo? Qual é a expressão do seu corpo? Como é que expressamos Leti? Como é que eu e você, juntos, podemos expressar, da melhor maneira, Leti? Quem é você, Leti?"

APÊNDICE C – AS CONVERSAS COM A GANA COLETIVA

A seguir, estão transcritas conversas que tive com os artistas integrantes da Gana Coletiva que colaboraram no processo de criação do LETI. Essas conversas foram realizadas entre os dias 19 de junho e 24 de julho de 2025, e objetivaram refletir sobre o processo como um todo, trazendo o ponto de vista de cada artista em estreito diálogo acerca dos caminhos percorridos, dos desafios enfrentados e das descobertas realizadas. As transcrições estão na ordem cronológica em que foram realizadas.

LEANDRO AZEVEDO - Audiovisual e fotografia

Cassiano – A tua entrada no trabalho foi fundamental no contexto do audiovisual. Acabou que, pelo processo, a gente traz uma coisa muito importante, principalmente no terceiro capítulo da peça, que é a questão da virtualidade e das relações virtuais. Queria que você falasse um pouco sobre a sua experiência na construção do LETI. Como você se sentiu no processo? O que foi interessante? Quais foram os desafios?

Leandro – Para mim foi uma experiência completamente nova, porque eu nunca tinha trabalhado com audiovisual no teatro, em relação a uma intervenção audiovisual em uma peça. Eu só tinha trabalhado com captação (registro). Então, pensar sobre uma intervenção na dimensão que teve no LETI, porque ela é quase um coadjuvante na peça com quem você contracenava... Então isso é muito interessante porque muda a minha própria relação com o vídeo. Não é algo para apenas ser projetado. É algo que traz um movimento para dentro da cena. Tem que ter uma vida. Então, para mim, esse processo foi todo conduzido por cabeças pensando e conversando continuamente e exaustivamente. Até mesmo para chegar nos lugares onde a gente chegou. Então, individualmente, nunca chegaria em um lugar assim. Para qualquer tipo de arte ou criação, ela se torna aquilo que é e da grandeza que foi, por conta das nossas cabeças juntas, pensando juntas, com as tuas referências e com as minhas. E eu tentar em não ser apenas técnico, mas tentar também ter uma assinatura minha em relação aquele trabalho. Porque foi um primeiro, uma introdução minha a isso. Foi muito interessante. Foi desafiador porque eu fiquei à deriva em muitos momentos porque eu nunca tinha trabalhado com teatro. Mas acho que a tua condução foi excelente nesse processo, de se sentir seguro em trazer ideias, levantar ideias e deixar algumas de lado. E o desafiador foi fechar o processo inteiro, porque a gente

sempre tem uma ideia nova que pode ser produzida, só que a gente tem que chegar em algum momento e trabalhar com aquilo que tem, seja por conta do prazo ou seja lá o que for, pra gente não se perder dentro do processo e dar um acabamento para aquilo que já está feito, e assim estreitar e acontecer o projeto. Depois a gente faz as mudanças necessárias, se vier alguma ideia nova.

Foi uma loucura, porque tem toda a parte do material. Boa parte do material você trouxe. Você veio com as suas referências e eu tive que organizar dentro da minha cabeça o que funcionava melhor. E ver fora (do processo) o que as pessoas estão consumindo. Então tem um mundo fora, que pode nos ajudar a aprimorar a técnica do vídeo, ou de um aplicativo. Tudo que estava ali a gente tentou reproduzir com fidelidade à vida real.

Então, foi um processo bem intenso, desafiador e muito prazeroso de fazer. Para mim é um orgulho imenso ter feito parte e fazer parte do meu portfólio audiovisual, na minha trajetória como artista, e ver as mil possibilidades que o vídeo pode ter, não somente como uma projeção, mas como um coadjuvante em uma história.

Cassiano – O que você acha que foi uma coisa desafiadora dentro do trabalho?

Leandro – Acho que pontualmente, o desafio foi técnico, porque por mais referências que a gente tenha, isso tem uma questão pontual do *software* que a gente usa e até onde a gente pode chegar com o conhecimento que eu tenho. Eu tive que desenvolver habilidade também no processo. Não era algo que eu já sabia fazer e pronto. Durante o processo eu me desenvolvi para chegar no resultado. Isso foi muito importante para mim. De criar junto contigo, mas eu ter o desenvolvimento (técnico) do trabalho. Então, foi bem desafiador chegar em um resultado bom para ser usado. Foi árdua a criação, não teórica, mas prática. Colocar em prática as nossas “teorias”. A gente pode ter inúmeras ideias, mas o mais desafiador é colocar essas ideias em prática com aquilo que a gente tem em mãos. E essa é, talvez, a beleza do processo tanto audiovisual como do teatro. Acho que o teatro até mais, por conta de menos valorização e menores orçamentos, e ainda assim, a gente conseguir chegar nas pessoas e atravessá-las. Então, a gente conseguiu fazer um trabalho minimamente verdadeiro, honesto, sabe?

Cassiano – É, eu acho que com o recurso que a gente tinha, que era nenhum, era somente nós, a gente tirou o famoso “leite de pedra”. E isso também me faz refletir e pensar sobre como seria o nosso LETI se a gente tivesse tido um edital, por exemplo? Se a gente tivesse tido verba? Um orçamento de audiovisual decente, pelo menos. Que você conseguisse montar a sua equipe.

Porque você também se libera de um operacional extenso para conseguir estar mais presente em um lugar mais de explorar conceito, explorar ideias, pensar em outras possibilidades desse audiovisual que a gente não teve tempo de fazer, e que o trabalho que a gente tem nem demanda. Mas é isso, no processo de criação quanto mais tempo a gente tem mais vamos mergulhar. Então, se a gente tivesse mais tempo, mais dinheiro, a gente teria uma versão 2.0 do LETI.

Leandro – É isso! Eu acho que a gente chegou em um resultado incrível sem recursos quase, somente com recursos individuais. E tem coisas que eu melhoraria hoje em dia, já com uma outra visão, de coisas técnicas. A ideia, a concepção, o conceito está ali. Mas agora é um aprimoramento, é o pós que a gente vai vendo com estreias ou com o que não está mais dando certo hoje. Porque passa anos e, às vezes, aplicativos mudam, coisas mudam, então a gente tenta chegar em um resultado que seja mais fiel ao presente. E orçamento, não é? É engraçado isso, quando entra algum edital, algum orçamento, parece que a coisa, de certa forma, muda um pouco. A nossa cabeça funciona de uma maneira até mais corporativa do que quando estamos sem. Quando estamos sem verba, acho que ficam algumas pontas soltas, mas quando a gente tem o financiamento, parece que a coisa toma uma forma diferente e aprimorada. A gente se cobra um pouco mais para entregar. Não que a gente não se cobre nesse contexto sem verba. Mas acho que com verba, tem terceiros que influenciam nesse nosso próprio processo. Sai da informalidade “da galera” e entra em um contexto “indústria” que também é interessante. Porque, às vezes, as coisas por pressão ou por dinheiro acabam tomando outros caminhos que são interessantes também, por ter mais recursos.

Cassiano – O que mais você gostaria de falar sobre a jornada de LETI?

Leandro – Eu acho que o desafiador, além da criação técnica, foi operar dentro da sala de espetáculos. Porque foi a minha primeira vez, e também, por toda ansiedade de uma estreia. Porque tem essa sensação de “depende de você”. (Risos) Teve uma das sessões que deu problema na projeção. Em Cubatão, não sei se pelo projetor ou pelo computador, uma das cartelas (que abrem os capítulos) não foi. Só que o meu medo foi que a cartela era o de menos, o problema era que o terceiro capítulo era inteiro audiovisual. Então o pânico foi absurdo. Todo um trabalho feito, preparado, e eu precisava resolver.

Cassiano – Engraçado, eu tive uma sensação o LETI teve uma comoção maior em Cubatão que em São Paulo.

Leandro – Eu tenho essa sensação também.

Cassiano – Eu como performer me senti mais apropriado do espetáculo em Cubatão.

Leandro – Eu gostei muito de lá. Eu acho que o acolhimento deles foi maravilhoso. A gana deles depois, no bate-papo, com as perguntas. Eu acho que aquele bate-papo te preencheu profundamente, porque a galera ficou realmente interessada. Você vê o teu processo atravessando outras pessoas. Então isso dá a sensação de trabalho realizado, de trabalho bem feito. Tipo, muitas coisas podem melhorar, podem mudar, mas aquele teu processo todo, extremamente árduo de profundidade, de ideias, teve resultado. Para mim, essa é a meta de todo o trabalho artístico. Seja no vídeo, das pessoas serem atravessadas e ficarem caóticas. Então essa é a nossa meta como artistas, como trabalho. Conseguir chegar nessa sensibilidade. E estar no teatro operando é uma coisa mais manual, analógica. Eu gosto disso. Não só de estar na pré, mas de estar lá na hora, respirando junto, e vendo a coisa ao vivo, em carne e osso.

Cassiano – É a adrenalina do ao vivo. É esse estado de presença.

Leandro – E a equipe toda estava muito unida a todo o momento. Tiveram diversos conflitos, como toda produção, como todo processo humano, mas que foram muito necessários para ebulir ideias, porque é estressante para todo mundo, por conta de prazos e de uma série de coisas, de ideias que divergem. Mas que é isso. Não deixa de ser parte do próprio processo. Só que mesmo assim a gente estava junto. Na divergência a gente tentava bolar ideias do que era possível. Então, isso foi muito bonito de se ver. Todo mundo se ajudando. Alguns, com experiência anteriores, me ajudando a operar.

Cassiano – E como é para você sobre o surgimento da Gana Coletiva? Ela começa junto com o LETI. Lembro de provocar muito vocês sobre esse pensamento da criação do nosso coletivo. Eu queria saber como você se vê nesse lugar?

Leandro – Para mim, é uma ideia que eu já tinha. Sempre permeou a minha cabeça, de ter uma galera que trabalhasse junto. Não necessariamente uma produtora. Mas um coletivo, talvez entre mais nessa ideia artística de proposta. Para mim é uma realização. Porque com essas ideias que eu tenho... Eu senti que, pela primeira vez, consigo compartilhar elas com outras pessoas e que elas podem ser realizadas sem nenhum tipo de bloqueios criativos. Isso é o que eu tenho

sentido. Que é maravilhoso conseguir colocar projetos que já estavam na gaveta a tempos, e que a gente conversava, que estavam na cabeça, mas que eu consiga dar vazão e consiga acreditar neles, e confiar que eu consiga fazer. Porque, às vezes, a gente tem ideias e não tem a confiança e a coragem necessária para realizar. E vir pessoas para falar “beleza, qual é a tua ideia? Vamos trabalhar com elas seriamente”. E passa do âmbito imaginativo, hobby, algo tipo, para algo mais sólido. Você tem ideias que podem ser realizadas. Então, você ter pessoas que te dizem isso é uma libertação de muitas coisas. Porque, às vezes, a gente é podado uma vida inteira por uma série de pessoas e uma série de questões. Então, você ter liberdade para poder realizar e expressar a tua angústia no teu projeto artístico, é uma libertação. É um projeto que eu quero estar e me desenvolver profundamente. É uma alegria imensa. Diversos amigos vêm falar “você é artista, não é?”, e eu sempre tive um cuidado em me autodenominar artista, porque sinto que é uma responsabilidade muito grande o ofício do artista. Estando em um coletivo de artistas que pensam juntos e têm o mesmo propósito, me dá uma sensação de “casa”, de pertencimento.

ANDREW TASSINARI (ROXA) - Provocação de movimento e assistência de direção

Cassiano – Bom, amiga, essa vai ser uma conversa pra gente acessar as nossas lembranças do processo do LETI, porque quero muito saber como que foi a tua perspectiva desde o início, desde a tua entrada. Inclusive, sobre isso, escrevi recentemente um pequeno texto que fala das crises que tive ao longo do processo. E uma delas foi sobre a minha dificuldade de acessar o meu erótico obscuro. Naquele contexto, a Fefê Marques, que estava comigo nas primeiras improvisações, viu que eu tinha um quadril muito duro, que precisava encontrar mecanismos para liberar esse quadril na perspectiva do erótico. Foi quando ela sugeriu que te chamasse pra uma conversa, pra talvez, te convidar para fazer alguma provocação na movimentação. Então, queria que você falasse um pouco sobre como foi a sua perspectiva a partir do momento que você acessa o material.

Roxa – Sempre tem muitas coisas legais de pensar. Quando eu falo para as pessoas sobre a nossa relação, que parte do profissional e migra para a amizade, é uma coisa muito bonita, muito legal como a gente construiu isso. Eu digo para as pessoas, eu recebi um convite que eu achei que não ia dar conta, tanto que recusei de cara. Como você vai me convidar para fazer uma coisa que eu nunca fiz, sendo que você não me conhecia, nunca tinha me assistido, e ainda por

uma indicação de alguém que acho que também nunca tinha me assistido? Esse convite chegou pra mim de uma forma muito estranha. Eu sempre acho estranho quem elogia o meu trabalho e nunca assistiu, nunca foi prestigiar de algum jeito. Então, quando você chega com um convite para mim, eu acho muito doido. Eu acho estranho mesmo. Eu acho uma coisa nada a ver. E aí, quando a gente pensa que eu aceitei o convite de uma coisa que eu mesma achei que não sabia fazer, e a gente faz o que fez, é legal de ver como se deu isso tudo. Porque, a princípio, pensei “não sei, não quero”, mas posso me permitir e ver o que acontece. E eu acho que, desde o início, foi um risco pra mim e pra ti, porque podia dar muito errado. Tanto eu podia odiar trabalhar contigo e tu comigo, mas a gente pensou “vamos testar? Vamos ficar um ano nessa loucura vendo se acontece alguma coisa?”, e aconteceu, e deu certo dentro do que podia dar certo. Se fosse outra pessoa, seria de outro jeito e tudo o mais. Mas eu fico orgulhoso de pensar no resultado de ambos artistas. Porque eu acho que eu consegui fazer uma coisa que eu não sabia, e tu também foi para um lugar que não tinha acessado ainda de arte, de procedimento, de linguagem. Então, descobrir que eu podia, através da minha arte, da minha experiência, do pouco de técnica que eu sei da vida, conseguir passar isso para a arte de outra pessoa, e construir e descobrir junto coisas, isso é incrível. Porque eu estava duvidando de mim mesmo. Eu estava duvidando da minha capacidade profissional, técnica, enquanto performer, bailarino, artista do corpo. E simplesmente deu no que deu. Fizemos mágica. Claro, levando em consideração o que sempre falo para as pessoas, que o Cassiano é um artista que tem uma formação do teatro, mas com um corpo muito disponível pro movimento. Então, quando você me chama para fazer uma provocação de movimento, se você tivesse 20 ou 25 anos, não sei se eu ia querer fazer, se ia querer trabalhar contigo, ou se eu ia ter a paciência de descobrir coisas. Mas, regulando com a minha idade e com a experiência que você tem, me deu vontade, tipo, “tá, vou confiar nessa bixa. Eu acho que pode rolar”. O máximo que podia acontecer era a gente desistir no meio do caminho, porque faz parte, mas não foi o caso. Porque tu me passou uma confiança enquanto artista, de dizer “a minha formação vem de um lugar, mas eu tenho condições de ir para outros lugares a partir do que você vai me trazer enquanto conhecimento”. Então, isso ajudou bastante.

Cassiano – Foi muito isso. Por mais que ambos estivessem inseguros, em algum sentido, ambos tinham uma trajetória. Mesmo que a gente sempre fique melindrado de falar sobre a nossa trajetória por conta do peso da “formação”, questionando se “estou pronto ou não estou pronto” para fazer tal coisa. E se eu não tenho todo o conhecimento do dito “pronto”, parece que a gente invalida tudo o que a gente foi acumulando enquanto experiência. Um adendo sobre isso. Na tese, quando falo dos procedimentos de criação, cito a dança pessoal. E fiz questão de expor a

minha trajetória com ela. Que conheci em 2008 com o Alexandre Vargas e anos depois revisito e reelaboro com a Graciane Pires e o Marco Antonio Barreto. E também cito a pesquisa do LUME Teatro, que é extremamente profunda nesta dança. Mas que, ao fazer isso, não estou desvalidando a minha experiência por não ter tido a vivência com o LUME, e sim, que estou delimitando o meu lugar de fala. Falo desta experiência. E foi dela que me utilizei na criação do LETI. Pensando bem, é quase que um exercício de decolonizar a nossa subjetividade, e reconhecer o nosso valor, não é? Enfim, vamos seguir. Como que você se viu dentro do processo? Acho que você passou por etapas, não é? Teve um primeiro momento, que você mesmo comentou, de “não me vejo, mas vou me arriscar”, e aí você entra no processo. Como você se viu nesse processo? Como você se organizou? Porque lembro que, se não me engano, um dos primeiros ensaios que você participou foi quando estava investigando o que viria a ser a cena “A Coisa”. Queria trabalhar o corpo do felino, e lembro de você me orientar para ver vídeos de leões, lincos, leopardos, tigres, animais mesmo, para me inspirar nas movimentações reais desses bichos. Lembro também de a gente pesquisar juntos esses corpos no espaço. Queria que você fizesse esse exercício de memória para lembrar sobre o seu processo como provocador de movimento. Eu sempre te trazia uma certa demanda, do tipo “quero investigar tal coisa”.

Roxa – Eu fiquei pensando agora que cada demanda que tinha era um desafio para mim. Porque eu pensava “como vou ajudar? Será que vou conseguir?” Porque os meus processos de pesquisa de criação vêm de lugares, um pouco do lugar tradicional de dança, pelo início da minha trajetória, e depois, pelos lugares que eu passei do teatro migrando para a performance e para o teatro físico, que, em alguns lugares era muito intensos, muito radicais. Eu pensava, “por onde eu começo com uma pessoa que eu nem conheço?”, porque você era um estranho para mim. No início, eu ficava “pisando em ovos”, porque você estava acreditando em mim. Então eu fazia o que achava que tinha que ser feito, tendo um cuidado, uma responsabilidade profissional, física e afetiva ao mesmo tempo. Porque por mais que você tivesse um corpo disponível, o meu jeito de criar é de uma maneira, a partir das minhas experiências, e o teu, eu ainda nem sei como é. Então eu ia com calma, observando até que ponto eu deveria ceder esperando o tempo dessa pessoa. O teu tempo é diferente do meu em vários sentidos. Enquanto bixa na vida, enquanto artista, enquanto pessoa. Somos diferentes, não adianta. E aí, como que eu fui entendendo o teu tempo se relacionando com o meu tempo até a gente chegar em conclusões objetivas de cena, de estado de cena, de qualidade de movimento. Então, foi uma loucura pensar no jeito que as coisas se deram. Que foi a partir das tuas coisas. Eu não te conhecia, então foi acontecendo de forma natural, orgânica, por mais que, às vezes, a gente discutisse. E a gente não concordou

muitas vezes. Tanto no LETI como no ROXA. E, mesmo assim, a gente conseguiu conversar, conversar e conversar, até chegar em um denominador comum. Mas é isso, foi porque a gente conseguiu se entender. Porque a gente conseguiu ter uma química de cena, onde cada um foi cedendo no seu tempo e no seu espaço, até chegar em um resultado que nos satisfizesse.

Cassiano - Quais foram os maiores desafios que você encontrou como provocador de movimento? Eu lembro que um dos maiores desafios, e que foi o último antes da estreia, que foi a cena “A Profanação” (do To’evah). Ela tinha toda uma estrutura de cena fragmentada, que eram os nossos laboratórios “meio que” acumulados (a Ave Maria, a coisa de montar o altar, a coisa de fazer a suruba com as máscaras, etc). E ali teve um desafio que, depois que a gente fez o último ensaio aberto lá na Unesp, a única coisa que a gente sabia é esta cena não estava pronta. A gente não sabia como resolver. Tanto que depois você trouxe o João de Ricardo pra nos ajudar, pra ter um terceiro olhar, pra provocar. A gente tinha vontades, sensações, como em vários outros momentos do espetáculo, mas não sabia ainda como fazer, como resolver. Como que a gente iria tridimensionalizar essa sensação numa experiência? E aí, finalmente, depois de muita labuta naquele primeiro semestre de 2023, a gente conseguiu encontrar esse lugar erótico-poético do To’evah. Que foi nesse lugar que você falou, das nossas eternas negociações, né?! Então, eu acho que essa questão do To’evah representa bem um dos grandes desafios do trabalho, do espetáculo. Mas, enquanto provocador de movimento, tentando lembrar do nosso processo, quais forma os maiores desafios na construção do LETI?

Roxa - Eu acho que tem muitas camadas em relação aos procedimentos e resultados da cena mesmo, em lugares diferentes. Por exemplo, enquanto artista do corpo que gosto de me relacionar com objetos em cena, eu acho que um dos maiores desafios contigo foi a coisa das máscaras. Pela manipulação de objetos mesmo. Eu sempre penso que a manipulação de objetos em cena, fazendo parte dessa dramaturgia do corpo, é muito complexo. Eu acho bem complicado o objeto e o corpo do performer em cena, até chegar em um lugar que me interessa, como encenador, enfim.

Cassiano - A máscara que você está falando é a do To’evah ou as quatro douradas que não ficaram na cena?

Roxa – As douradas. Acho que a do To’evah era um outro problema mais técnico, no sentido de quanto aquilo vai te favorecer, que não vai te atrapalhar enquanto um figurino. Mais do que

um cenário com que você se relaciona. Porque acho que a máscara do To'evah era uma coisa que ilustrava muito uma persona ali dentro do LETI. Mas eu acho que o que me desafiou muito contigo era pra além do... Como eu posso dizer? Eu acho que quando você chega pra mim e me diz “Ah, eu sou um ator e eu tenho tal experiência na dança”, pelo pouco que eu sabia de ti, eu sempre tive a impressão que as tuas experiências eram de coisas muito tradicionais da dança, mesmo que você admire coisas que não são do movimento tradicional, falando das artes cênicas. De aulas que você fez e que experimentou ao longo da vida. “Ah, eu fiz aula regular de tal coisa com uma amiga, passei pelo teatro musical, etc”. Pareciam coisas muito tradicionais pra mim. Eu pensava “Nossa, como é que eu vou tirar coisas dessa pessoa a partir disso que ela tem, se a minha experiência é totalmente diferente?”. Então, acho que tem dois lugares aí. Primeiro, um lugar de técnica, falando bem específico de técnica. Ah, sei lá, se a pessoa fez aula de balé, de jazz, de dança contemporânea. Ela me chama pra um negócio que é um trabalho contemporâneo de teatro e que vai pedir outro tipo de coisa, de movimentação, que não tem nada a ver com musical, que não tem nada a ver com o que ela já experimentou. Bom, vamos ver o que eu consigo fazer, né? Então, tem um lugar técnico, de prática de corpo, que eu acho que me desafiou muito contigo, que eu tive que descobrir. Eu tive que descobrir o que você podia me fornecer enquanto material. Agora, além da técnica, eu acho que o que me desafiou muito contigo foi a partir das suas experiências pessoais da vida. Tipo, você é uma bicha, uma pessoa transante que nem eu, que tem experiências sexuais, tem experiências na vida com a família, com amigos, etc. Como que isso a gente traz pra cena? Porque é isso que eu gosto de fazer no meu trabalho. Já que você me chamou, eu quero compartilhar os meus procedimentos contigo, a partir das minhas experiências. E eu acho que até tu conseguir se libertar... Porque você podia dizer “Não! Nada a ver. Eu não quero ficar pelado”. Mas como que eu fui tentando aos poucos lapidar esse Cassiano artista e indivíduo no mundo, pra conseguir expurgar essas coisas em cena. E tipo, “vou mostrar meu cu, vou mostrar meu pau”. Então, cada cena que eu acho que a gente construiu junto, era assim, “como é que eu vou fazer essa marionete que é meio criança, que é esse boneco de ventríloquo? Chegamos. Como é que eu vou fazer um bicho falando de putaria? Que corpo é esse? Chegamos. Como é esse sonho, essa contorção, essa coisa estranha, meio pesadelo, meio torta, grunhindo? Chegamos. Como é esse deus do sexo, esse To'evah totalmente erótico, totalmente sexual, totalmente fogo? Nossa, essa bixa nem ficava pelado em cena no ensaio, tapava a janelinha da Unesp pra ninguém passar e ver. Conseguimos. Como que chega no colapso, que é um corpo que tá tendo um surto psicótico depois de tudo que fez durante uma hora de peça, e chega numa exaustão? Então assim, a gente construiu coisas que eu me surpreendi totalmente, comigo e contigo. Porque pra mim, talvez, o procedimento, se

fosse eu fazendo a cena, teria sido muito mais instantâneo. Porque eu sou uma pessoa que se expõe muito na vida, nas redes. É isso, eu trabalho pelado nas coisas. Tu não, tu é uma pessoa muito mais reservada comparando comigo. E vendo o tipo de arte que tu produzia até então, os amigos que tu tem, as coisas que tu faz na vida, como a gente tira lá do fundo da alma, do corpo, da mente, como que a gente tira esse Cassiano que não é todo mundo que vê? Que eu vejo, por ser teu amigo pessoal mesmo, que criei essa intimidade contigo nos últimos anos, da criação do LETI pra cá. Porque se a gente também não tivesse se envolvido afetivamente do ponto que a gente se envolveu, enquanto amigos, eu não ia ter conseguido fazer, provavelmente. Talvez ia ser uma relação bem profissional, independente de dinheiro, de financiamentos. Mas como a gente se envolveu tanto, com uma amizade tão bonita, eu tive a liberdade de te dizer, “bicha, vamos fazer tal coisa? Vamos botar isso pra jogo?” E aí você deixou também, né? Você se permitiu pra que eu fizesse isso. Porque se você tivesse dito, “não, nada a ver, isso não combina comigo”, esse seria o nosso limite. Mas você deixou. Então é isso, eu acho que foi borrando de um jeito tão legal o profissional e o pessoal entre os nossos trabalhos, que a coisa se deu de um jeito que funcionou, porque ambos tiveram uma conexão muito forte dentro dos desejos de cada um, profissionais, artísticos, pessoais.

Cassiano - Uma vontade, né? Tinha uma vontade mútua muito grande de que desse certo. Muito do afeto desenvolvido entre amigos, também contribuiu pra que a gente nunca se afastasse desse objetivo que a gente tinha juntos. Mesmo com vivências diferentes, a gente queria fazer uma coisa legal, né?

Roxa - É, porque tem isso, tem pessoas que participam de processos criativos onde elas podem dizer “nossa, chorei, sofri, nunca mais quero trabalhar com essa pessoa, porque mexeu com o meu emocional”. Mas mexer com o teu emocional, seja no texto, seja no movimento, na ação performática que a gente leva pra cena, independente do trabalho que for, individual ou de grupo, está mexendo totalmente em questões que te afetam e que você pode sofrer durante um processo e pro resto da vida e se traumatizar. Se traumatizar de um jeito que nunca mais vai querer fazer isso. Ou, por outro lado, isso pode te afetar de um jeito que vai transformar o seu pensamento enquanto artista, e você não vai conseguir pensar diferente. Porque isso te atravessou de um jeito que tudo que você vai assistir, tudo que você vai produzir, você vê de outro jeito. Porque muda o seu olhar pra vida, pra arte, pra tudo, né?

Cassiano – Sim. E foi exatamente isso que aconteceu. Tanto que quando eu falo da Gana Coletiva, é sobre isso que estou falando. Tipo, agora faz sentido, sabe? Tipo, agora faz sentido o porquê que eu estou aqui. Tipo, é isso, é sobre isso, é sobre essa transformação. Eu comento com pessoas sobre o Cassiano no início do processo do LETI e o Cassiano no final do processo do LETI. São dois Cassiano's completamente diferentes. Eu tinha muitas coisas represadas do corpo, o corpo profissional, esse corpo cênico. Mas o que estava de fato represado, no fundo, eram questões afetivas. Tinham travas pessoais que eu fui vencendo a partir do profissional. Então o profissional me fez rever coisas do pessoal e ir me reinventando. Encontrando esse novo, esse lugar novo. Esse lugar, que pra muitas pessoas é disruptivo, agressivo, radical. Mas, que pra mim é um lugar que me acolheu, me deu conforto, me permitiu ser como eu sou, sabe assim? E isso é mega transformador, né? Então, eu me vejo uma outra pessoa profissionalmente e pessoalmente, totalmente diferente depois do LETI e do ROXA também. O ROXA foi um processo pra mim que, por mais que eu não estava em cena, foi muito intenso. Desse olhar pro trabalho, desse cuidado. Porque eu tinha muito menos cautela comigo quando eu era o performer do que quando eu estava conduzindo um outro performer. No caso, tu. Brotou ali um sentimento maternal muito grande, sabe? De cuidar daquela pessoa. Por saber o lugar de fragilidade que você estava ao lidar com a tua cripta, com as tuas questões.

Roxa – É, mas é interessante falar isso e ver esse lugar do que transforma a gente enquanto muitas coisas. Tem uma coisa tua que é muito diferente de mim, que é o meu tipo de produzir arte e de viver. Uma coisa praticamente borra na outra, tanto que sou muito parecido na vida e na cena. E você é diferente de mim, né? Mas, porque tu é um tipo de pessoa que tem uma estética, que tem um comportamento social diferente do meu. E tá tudo certo. Mas que se permitiu na cena se jogar tanto e deixar transparecer isso que ninguém vê no social, normalmente. Porque eu sou assim. Os recortes que eu faço quando eu vou pra cena é praticamente o normal da minha vida. E tu não. É óbvio que a gente é e não é a mesma coisa, né? Dentro e fora de cena. Mas é isso. Tem uma estética que te compõe. Tem um discurso. Um pensamento. Um comportamento social diferente da cena. Porque quando tu vai pra cena tu se permitiu extravasar. Tu se permitiu compartilhar com as pessoas a partir do que a gente construiu junto. Tu se permitiu correr esse risco de se expor desse jeito. Porque a gente faz tudo em nome da arte. E você quis fazer e fez dentro das tuas limitações e tudo mais. Que pra muita gente já é um extremo. Porque eu sei que tem gente que jamais vai fazer um terço do que a gente construiu em cena. Tanto no teu trabalho quanto no meu. Porque é tudo muito absurdo. Porque a gente trabalha com o teatro, o biográfico, o contemporâneo, o documental, de um

jeito, que é o que muita gente tem produzido nos últimos tempos. Mas que é o que nos interessa. A gente podia fazer uma coisa bem tradicional. Com texto, com dança, com não sei o quê. Mas a gente decidiu que não. Vamos ser doidas e vamos fazer o bagulho do jeito que a gente está afim. E a gente fez. Porque a gente é maluco.

Cassiano – Eu acho também que é muito legal isso que tu fala do perfil da pessoa em relação à estética do trabalho. E eu acho que tem uma coerência muito grande. Claro, salvas as proporções. Porque nós somos pessoas diferentes, indivíduos diferentes, sujeitos diferentes, enquanto pessoas sociais. A gente tem vários pontos que nos conectam, que a gente se conecta. Por isso que a liga pessoal foi tão grande. Mas somos sujeitos diferentes. E pensar a diferença estética, por exemplo, do LETI para o ROXA. Se a gente olhar para o LETI, é um trabalho minimalista em algum sentido. O “cenário” é uma caixa que você abre e está tudo ali. Eu posso colocar todo o cenário, se eu quiser, dentro de uma sacola. O ROXA já não. O ROXA precisa de um container. Isso te representa muito no sentido de quem tu é na vida. Uma pessoa super extravagante. Uma pessoa com um elã social absurdo. Tu nunca passa despercebido nos lugares. E eu já não. Eu sou uma pessoa que eu chego de ladinho. Eu chego quietinho. Exceto se eu estou em um ambiente muito confortável, com muitos amigos. Ainda assim, às vezes, eu fico tímido. Eu sou mais introvertido. Eu demoro para me soltar. Mas ainda assim, tenho os seus momentos. A estética do trabalho é coerente ao documento original, né? Tipo, isso até é uma coisa que eu desenvolvo um pouco na tese. Quando eu reflito sobre as dimensões do documento, as possíveis facetas dele, em última instância, percebo que a própria pessoa que está ali é um documento, não é? É o próprio objeto de análise dentro do solo. Então, assim, o Cassiano Fraga é o documento principal dentro do LETI, assim como o Andrew Tassinari é o principal do ROXA. Então, a estética do trabalho ser coerente com essa pessoa que está abrindo a sua cripta faz muito sentido, né? Endossa cada vez mais a nossa pesquisa enquanto autobiografia. E que pode mudar. Daqui a pouco é isso. Mas, para além dos momentos individuais das cenas, pensar a estética do trabalho como uma estética que representa essa pessoa nesse momento. Daqui 10 anos, se eu fosse montar o LETI, talvez a estética fosse outra. Daqui 5 anos acho que seria outra. Se fosse 10 anos antes da estreia, teria sido outra também. Mas naquele 2023 ali, aquilo me representava muito, me representa muito. Acho que ainda me representa, mesmo em 2025.

Roxa – É isso, daqui 1 ano ou daqui 10 anos, a gente não sabe o que a gente vai querer mostrar para os outros. O que a gente vai querer mostrar para a gente mesmo enquanto artista e performer dentro da nossa arte? A gente não sabe. Quais serão os nossos limites? A gente não

sabe, entende? Mas a gente pensa de um jeito que, bom, por enquanto é isso e daqui a pouco a gente não sabe como é que vai ser e vamos escolher como a gente vai querer se representar para a gente e para o outro.

Cassiano – Seguindo nosso roteiro, queria te perguntar como tu lidou com a questão dos documentos? Como que essa questão do documental te atravessou, considerando que tu já tinha alguma relação por conta das pesquisas que você desenvolve com o Teatro da Pombagira, porém, no nosso caso sendo documentos vindo de uma outra pessoa que não você.

Roxa – Eu acho que tem uma questão de documento num lugar que me identifico. Várias coisas me atravessam da mesma forma tanto quanto as pessoas me atravessam. Mas tinha um lugar também que me afastava de certa forma, levando em consideração as suas experiências pessoais, principalmente de família. Porque tem pautas... Bom, como a gente é amigo, a gente sabe exatamente qual é a pedra do seu sapato de cada um. Tu em relação a pais e irmãos num sentido de homofobia, de terapia de conversão, de coisas que tu conversa com eles ou coisas que tu não quer conversar, e eu tinha outras coisas que me afetavam com família bem diferente das tuas. E aí, acho que em algum lugar foi difícil eu conseguir me deixar disponível. Porque eu pensava “nossa, mas isso é tão óbvio pra mim. É tão óbvio falar de tal coisa”. Porque na minha vida pessoal eu já fui além, já resolvi isso com a minha família, com meus amigos, com pessoas que eu me relaciono. E tu não. E eram pautas diferentes. Mas é isso, a gente descobriu a partir dos teus documentos formas de lidar com as tuas pautas e de tentar compartilhar isso com o público através do texto, do movimento, da ação performática, porque os teus documentos são diferentes dos meus falando materialmente e falando psicologicamente mesmo. As pautas que tu aborda na tua terapia são diferentes das minhas. Algumas em comum, outras não. Mas mesmo sendo pautas diferentes, a gente conseguiu encontrar as formas desses documentos. Como ilustrar esses documentos no LETI.

Cassiano – Você desempenhou uma função que, no final eu apenas te nomeei, mesmo a contragosto. Eu lembro que você relutou a receber este crédito, mas inevitavelmente o tipo de relação que a gente desenvolveu em ensaio, no processo, nesse um ano, se deu ali também uma assistência de direção. Porque mesmo que eu tivesse a ideia da cena, a concepção, você me ajudava a executar essa ideia. Você comprava a minha ideia, e era o olho de fora. E a gente tem uma conexão muito grande com relação as exigências. Quando você me corrigia algum

movimento, eu me sentia muito bem representado pelo teu olhar. Então, naturalmente tu foi um assistente de direção no processo, mas queria que tu falasse um pouco sobre esse lugar.

Roxa – Eu acho que essa função se deu de forma natural, sem eu querer. Tu comprou a ideia disso, e me nomeou enquanto assistente porque, pra ti, era meio que óbvio eu também fazia isso. Então, eu me sinto feliz, contemplado de um jeito que não sei nem se merecia. Porque, na verdade, o meu jeito é assim, a partir do pouco que eu sei, consigo ver de fora, numa visão geral, pelas coisas que eu já fiz na vida. Não tem como ser diferente. Eu fiz de forma muito inconsciente, por motivos naturais de procedimentos de pesquisa criativa. E claro, me deu experiência pra possíveis coisas que eu vou trabalhar, eu já trabalho em coisas minhas, em processos meus. Com certeza vai reverberar, porque eu também sou outra pessoa depois do LETI. Eu também fui afetado de forma muito intensa e objetiva a partir do teu processo. Porque foram coisas que eu nunca tinha pensado que eu pudesse passar, principalmente por estar fazendo, né, no corpo de outra pessoa, coisas do meu, da minha vivência. Então foi incrível, foi ótimo pensar que eu estou também nessa ficha técnica como assistente de direção. Fico feliz, porque também fui transformado a partir da tua arte.

Cassiano – Por exemplo, teve um ensaio nosso que a gente ficou o ensaio inteiro conversando. O registro do ensaio é uma conversa nossa, sei lá, de uns 50 minutos. Houveram muitas conversas reflexivas onde a gente discutia sobre as cenas, onde eu desabafava contigo sobre impasses entre a concepção e a execução, discutia sobre os caminhos que a gente estava dando para as cenas. E esse ensaio, especificamente, foi muito necessário ser um ensaio de conversa reflexiva, para nos alinharmos. Porque muitas vezes eram as nossas conversas que retroalimentavam a gente em sala de ensaio, pra que no próximo encontro a gente experimentasse outras coisas e conseguisse avançar.

Roxa – É, mas eu acho que a gente só conseguiu isso, tornar potente esse tipo de ensaio com esse tipo de conversa, porque a gente trabalha com o biográfico, com o documento, com a coisa do pessoal da vida que a gente quer levar pra cena.

Cassiano – Sim. E também porque você teve generosidade de mergulhar nos meus documentos pra entrar neles. E junto comigo, se relacionar com eles. Bom, vamos para o momento final. Queria saber o que tu enxergou como potência no trabalho e o que, eventualmente, não foi tão potente no trabalho como um todo?

Roxa - Eu acho que, o óbvio pra mim, que não tem como dizer que não é, mas pela tua formação, é o texto. Porque tu dá texto muito bem. Eu realmente gosto do jeito que tu dá texto. Agora, tão potente quanto o texto é ver o que a gente construiu junto enquanto movimento, enquanto parte “dançada”, “coreografada” (mesmo que eu não goste desse termo), enquanto movimentação de corpo e ações performáticas. Agora, pra mim, acho que nada ficou fraco, porque a gente é *boa* e a gente não fez um trabalho ruim. Mas o que já existe sempre pode melhorar, a gente pode deixar muito mais rico, com certeza. Como a gente é afetado e se transforma o tempo inteiro enquanto indivíduo no mundo, a gente leva isso pra arte, pra cena. Daqui a pouco, vão ter coisas que a gente já não vai achar tão relevante, que a gente vai achar menos potente, que a gente vai pensar “como que a gente reinventa isso daqui um mês, um ano?” A partir do que a gente viveu, dentro desse roteiro que já existe. Então assim, tudo vai poder ser aperfeiçoado. De tempos em tempos, tudo vai poder ser revisitado. A gente vai poder rever todas essas cenas que já existem e virar uma coisa melhor. Mas dizer que alguma coisa é ruim ou fraca, não sei, acho que tudo pode ser melhor do que já está.

RENATO NAVARRO - Música original e desenho de som

Cassiano – Como que foi o início do processo pra ti?

Renato – A primeira vez que eu vi, acho que era um dos capítulos, o primeiro. Lá na Oswald de Andrade. Eu lembro, inclusive, daquela proposta. Uma das ideias era sobre a entrada do público. De estar terminando de montar e tal. Esse foi o mais real. Porque depois a gente acabou entrando num esquema de produção. Mas de deixar tudo prontinho, bonitinho, antes de abrir a porta, né? Mas eu lembro de que eu caí totalmente nessa brisa de finalizar a arrumação. Também porque era abertura de processo. Mas só depois que eu fui sacar que era a proposta mesmo. Terminando de se arrumar e tal. E começa a contar de como chegou ali. Que já era a cena, né? E tinha a Thati também, terminando de ajustar ali o equipamento da luz e tal. Acho que ela que operou o som daquela vez. Eu não lembro, não gravei na cabeça o que tinha de música, se tinha música. Mas eu lembro que acho que ela operou algum som ali. E aí era a primeira parte. Então, desse teu primeiro contato com o público até talvez o fim da infância. Quando vai virar o capítulo 2. Eu não lembro até onde que foi.

Foi muito interessante porque começou numa coisa muito mais estilizada, em termos de resgate da infância com o corpo adulto. Então, já fermentou bastante coisa na cabeça. Eu sei que o trabalho é de memórias. Ele é baseado em documentos e tal. Mas ele tem, já logo de cara, uma poética de trazer a infância. Um choque ali. Como essa infância está no corpo de um adulto. Como as coisas que estão impregnadas. Não só o documento externo. Que você vai lá e vai mostrando eles. As medalhas, os discos e tal. Mas começa de uma coisa muito mais comum. Desse corpo adulto trazendo trejeitos de um boneco. De uma marionete. Uma coisa mais ligada ao lúdico infantil e tal. E como que ao longo do tempo ele vai se transformando. Essas camadas vão pesando no corpo. E aí você vai se tornando o homem que aparece na segunda parte. Então eu falei, tem essa licença logo de começo de ir para caminhos no oposto do documento do real. Pode ter essas camadas e tal.

E aí depois a gente conversou de levar propostas para o primeiro capítulo. Depois foi desenvolvendo os outros. Teve esse primeiro jogo, com algo como uma caixinha de música para essa marionete, que ela tinha uma manipulação ali que ralentava conforme o corpo ralentava. Então tinha possibilidades de jogo ali. Eu sempre penso na trilha, pensando já na operação. Então eu nunca faço a coisa pronta que é só dar o play e começar. Vou fazer isso modular. Porque aí na operação eu vou jogar com isso que está no corpo ali do Cassi e tal. Então tinha muita fresta ali, muita brecha. Muita possibilidade do que já estava de imagem de corpo ali para pensar em sonoridade. Tinha a questão do documento da música da Xuxa, que tem o disco, tem a memória, tem como você se relacionava com isso, os acontecimentos da sua vida, como que você costura a música com os acontecimentos que te marcaram e tal. Então pensei, vamos usar o documento, mas vamos fazer alguns empilhamentos de camadas ou transição. E aí, depois que toca a música do filme, vai para a cena do banheiro, dos doces e tal, do espetinho. E é uma virada de chave muito brusca e tem uma passagem ali para um outro lugar.

Tem a questão das vozes que a gente trabalhou depois. Essas vozes que te conformaram, que te condicionaram em parte por um certo período. E aí como que você se relaciona com elas, né? A tua escuta em cena revivendo os momentos dessas vozes ali do passado, mas em pontos específicos de virada do documento, das tuas experiências e tal.

Então assim, desde o início você deu um prato cheio de intervenção sonora, muitas dicas de caminhos do que poderia ser, algumas demandas mais diretas e tal. Mas o início foi uma coisa já com muitas possibilidades de um lado e muitas demandas do outro, né? Foi bem interessante

de fazer. Não tinha nada cru nem na cena e nem enquanto possibilidades sonoras. Já veio o primeiro capítulo com bastante caminhos para abrir, né? E aí depois, acho que ao longo do teu processo você foi escrevendo, né? Mas eu lembro desse primeiro contato com o primeiro capítulo. Ele já mais acabado, que foi o primeiro que eu assisti.

Cassiano – Sim. É, na verdade, eu me relacionava com algum disparador, com alguma questão, e aí eu ia elaborando alguma experiência cênica para cada uma dessas questões. E testando, construindo, enfim, tentando encontrar um caminho para que aquilo pudesse virar uma experiência, né?

Na verdade, lá atrás, bem no início, eu fiz alguns procedimentos, tipo dança pessoal e algumas improvisações orais para gerar material. Então tem uma primeira leva de material que não gerou especificamente nenhuma cena. Desses materiais, eu fui me relacionando com eles e encontrando coisas interessantes. Por exemplo, a cena do espetinho (do sexo oral na infância) é uma cena que surgiu quando eu fiz a oficina de dramaturgia da Janaína Leite. Naquela ocasião, a oficina foi interrompida pelo *lockdown* da pandemia, e foi quando eu chamei ela para um papo particular. E na nossa conversa, quando estava compartilhando os materiais que estava investigando, ela destacou essa memória. Não tinha ainda cena, não tinha nada. Eu só falei que, dessa reflexão sobre essa coisa do documento, eu fiquei pensando nessa minha lembrança, tentando achar minha memória mais antiga de descoberta da sexualidade gay. E aí eu lembrei daquele episódio do banheiro. Fui indo para trás, sabe? E quando eu falei isso, ela destacou a potência dessa memória. “Esse material, esse material especificamente, eu acho que você tem que trabalhar, tem que dar um jeito disso acontecer de alguma forma, porque isso é muito interessante, porque isso provoca muita coisa, né? Provoca vários deslocamentos”. Enfim, até depois eu discorro sobre isso, quando eu falo da cena, sobre essas rupturas morais, por assim dizer, né? Mas foi isso. Uma exploração dessas questões, buscando encontrar alguma maneira de trabalha-las artisticamente. A criação, eu acho, se deu na sequência, se a gente pensar a ordem dos capítulos num contexto da encenação. Mas na perspectiva da fundação de cada cena, os materiais, eles são muito borrados. Por exemplo, tem pedaços de textos que estão no epílogo que foram esboçados antes de ter a primeira cena, aquele “eu quebrei, eu tô quebrado e não tenho conserto...” foi um texto que eu escrevi na época que eu tinha terminado a minha relação com meu ex-companheiro, que inclusive, foi o disparador do processo todo. Então assim, a gente não seguiu uma ordem cronológica de encenação de acordo com a sequência cronológica das cenas dentro do espetáculo. A gente foi lidando com os materiais, e aí nessa construção,

organizando eles a favor de uma dramaturgia performativa, enfim, alguma coisa que desse conta deles.

Vou continuar no nosso roteiro da conversa, ok? Imagino que para cada trabalho tu te coloca de um jeito em relação àquele determinado grupo de pessoas, não é? Eu não lembrava disso, eu achava que você tinha entrado antes do capítulo 1. Você assistiu o capítulo 1 e a partir desse ponto que a gente conversou e você entrou, certo? Então, queria saber como tu te viu dentro do processo? Como que você se organizou?

Renato – Bom, a gente tinha conversado antes. Você já tinha programado essa primeira abertura, aí eu fui assistir. Já tinham vários apontamentos, inclusive, do que poderia rolar sonoramente. E a partir do capítulo 2, eu comecei a participar dos ensaios lá na Unesp. E aí, eram ensaios que você levantava o material. Eu lembro que você filmava e mandava pra Pati também, né? Então, as coisas estavam brotando ali durante o processo e aí muda um pouco, né? Porque participar de um processo que está levantando cena tem a possibilidade de dar os feedbacks como alguém que tá vendo de fora, dentro da sala de ensaio. Porque você estava dirigindo e atuando ao mesmo tempo, então acho que até você se filmava e assistia depois alguma coisa, pra poder ver dessa perspectiva, não é? Mas a gente que participava do ensaio já dava alguns feedbacks mais imediatos ali e já surgiam algumas ideias. Então é um processo diferente, de não ter uma pessoa olhando de fora durante o levantamento do material que vá comentar em tempo real. A gente acabou fazendo, de certa forma, alguns comentários, Roxa, Thati, eu e tal, de algumas coisas de como batia pra gente. Não que isso não aconteça em outros trabalhos onde tem a figura do diretor, da diretora, que está ali olhando de fora e comentando, né? Outras pessoas da equipe sempre comentam quando tem abertura e isso faz parte de movimentar as ideias. Mas esse retorno que se faz em sala de ensaio é fundamental pra movimentar as ideias enquanto criador, porque eu estou elaborando pra te falar o que eu vi, e quando eu elaboro, decantam muitas coisas, e se abrem outras possibilidades. É como escrever e falar? Quando você tira da cabeça e articula, você começa a criar abertura pra criar linguagem, pra criar processos, né? Então, estou te contando o que eu acabei de ver, e no ato de contar, surge alguma ideia de coisa pra experimentar, que se eu tivesse só vendo e guardado pra mim, depois isso “sai no banho”, assim, sabe? Quando você articula, a coisa grava e afeta de uma outra forma.

Depois, tinha um pouco do processo de voltar pra casa, experimentar uma coisa, no outro ensaio trazer e experimenta sonoramente. E esse lance de realimentar cada ensaio é o processo que eu acho que é sempre o ideal. Porque aí tem porosidade pra modificar a cena e tal, né? Da cena se expandir a partir de um estímulo sonoro de fora que não é um estímulo genérico. Eu vou me relacionar com algo que já é elaborado e decantado a partir da experiência do processo no dia anterior. Então a coisa vai fermentando dentro de um caldo. Não é você pegar uma coisa de fora e pôr ali um alienígena. Aí fica duro e acaba desvirtuando pra outros lugares.

Então, acho que foi muito interessante porque acho que foi a única vez que eu participei de um trabalho que tinha essa dinâmica, de o próprio artista se dirigir e ter esse momento que você trocava ideias com a gente fazia. Filmava, voltava, se estudava, voltava. Então, tinha uma outra relação e um olhar atento de uma outra forma, né? De ver você mesmo se pensando e se retrabalhando em sala de ensaio, de uma outra forma, muito diferente, muito interessante ao mesmo tempo. E aí, falando de forma genérica, como você também é músico, você tem uma excelente escuta, você trabalha com áudio, você edita, você tem ideias e tal. Então, a gente teve também um outro tipo de relação que nem sempre acontece. É difícil acontecer com diretores, diretoras, de terem essa experiência, essa qualidade de escuta. E com o ator e a atriz também, porque eles estão mais focados no trabalho de seu corpo em cena. Mas eu acho que o nosso bate bola sonoro foi muito mais direto e preciso, por você ter esse outro lado também. Então a gente acabou fazendo coisas em conjunto, de gravar vozes, você fazer uma edição bruta, mandar pra mim. Porque aí você já está fazendo as suas vias de diretor, só que com a mão na massa. Com a “mão na massa” não é transcrever e rabiscar, pra eu fazer uma primeira edição, pra dali trabalhar sonoramente em termos de camadas, mixagem, música e tal. E aí tem uma coisa que é muito interessante. Quem trabalha com edição, às vezes, sai pondo a mão e editando e cortando e tal, porque é muito mais interessante você ouvir, mesmo que seja um monstrão, uma coisa ainda meio sem acabamento final, mas ver a coisa com os tempos, os respiros, a ordem encaixada sonoramente. Você tem muito mais a visão e abre para outras coisas, do que você ler um texto ali que você corta aqui e ali, e você imagina como vai ser. E por você ter esse lado, você já pegou e fez algumas montagens. E eu propunha outras coisas e mandava de volta. A gente fez uma troca com a mão na massa sonoramente também, que é uma coisa que eu nunca tinha feito em outros trabalhos.

Cassiano – E depois a gente fez isso no ROXA de novo.

Renato – Fizemos no ROXA de novo. Foi sensacional. Porque você consegue visualizar as coisas do concreto, né? Então a ideia na cabeça te organiza para o que você vai produzir. Mas a partir do momento que você tem um material bruto, só vai funcionar, você só vai saber se dá jogo e que caminhos pode ter no concreto. Assim como na cena. Tem quem fica muito elucubrando, “não, porque aí eu vou fazer a cena assim e tal”. Não, entra lá e faz, vamos ver. Pro som é a mesma coisa. Fico com mil ideias e não adianta explicar. Nunca adiantou explicar antes o que eu ia fazer. Porque é muito abstrato. A gente tem na cabeça um negócio inteiro que quando cai, cai como um raio e ilumina tudo. Você sabe o começo, meio e fim, as camadas e tal. Agora você explicar isso, impossível. Então tem que pôr a mão na massa.

Então essa troca, por exemplo, eu estou visualizando esse texto com essas formas de dizer, que tinha um jogo de voz bem interessante na cena da escovação de dentes, da cena “A Voz”. É interessante porque tinha o texto, e aí como que vai ser esse texto? Em relação a quê? Como que vai entrar isso na cena? Tinha a cena da chuca e tal, e aí eu lembro até que foi uma proposta que eu lancei num ensaio, “e se você ficasse escovando o dente enquanto escuta essas vozes?” Então são várias camadas. A primeira é o texto. Você lê o texto e tem muitas coisas ali de memória, de relação com outras pessoas. Depois, como que isso vai ser colocado no espaço em relação ao teu corpo? Ok, tem uma ação ali, então é você numa ação corriqueira que é se preparando pra sair, que isso já antecipa a cena do aplicativo, que é a tua saída. Vou lá então, tem essas já essas duas camadas, aí tem uma terceira camada que é a própria mixagem e espacialização das vozes no estéreo. Porque tem as duas caixas lá, esquerda e direita, e você tá fazendo na frente de uma delas. Então tem momento que a caixa está muito atrás, pertinho, falando de você, e outro, que ela está de longe. Então isso dá um jogo espacial quase visual, imaginativo, de criar imagens a partir do som. Então, sabendo disso, eu sei que a caixa da esquerda é próxima do Cassi e a da direita é longe. Então tem um jogo entre os espaços, as vozes, a voz grande, que tá no centro, a voz pequenininha, que sussurra aqui e tal.

Então, daquele primeiro texto, só colocando aquilo que a gente estava falando da coisa enquanto material e no espaço, que sai de uma ideia pra chegar onde chegou, mas em camadas. Primeiro grava, experimenta as modulações da voz pra cada fragmento. Que intenção essa voz tá falando de cima pra baixo pra você, com você? Depois, onde está essa voz no espaço em relação a você ali na atuação, né? Isso, camada a camada, a gente foi experimentando, né? A primeira vez não tinha esse estéreo. Estava em uma caixinha de som pequenininha. Não tinha esse jogo de lá e cá. Mas a intenção da voz, a tua interpretação, já estava muito massa e já funcionava. Mas, quando abre, aí é uma nova camada de cênica, né?

Cassiano - Tem, sim. E que tá recheada de uma informação que é fundamental, inclusive, pra concepção dessa cena. Porque essa cena, antes de se chamar “A Voz”, ela teve alguns nomes. O nome anterior era “As Vozes”, e o nome anterior ainda era “Os Fantasmas”. Então, assim, essas vozes, elas representam as várias opressões, né? As várias vozes da opressão que, ao longo da vida, foram ali sendo colocadas sobre esse corpo, né? Então, faz muito sentido, enquanto concepção, essa espacialização dessas vozes, porque é isso. Meio que a gente começa a aglutinar mil camadas, né? O quarto, que é esse grande espaço onde acontece esse espetáculo, né? O Leti está nesse espaço ali, refletindo sobre a sua experiência, sua vivência. Este é o lugar onde essas vozes o aprisionam, em algum sentido, né? Então, assim, se a gente entra num lugar de olhar pra essas camadas, tipo... Isso é uma coisa que eu acho muito foda, porque está muito coerente, coeso. E isso mostra também, comprova, o teor do processo colaborativo entre nós, no sentido de que tudo está muito amalgamado. E aí, se você olhar pra cena, pensando cada detalhe, tudo faz sentido. Nada tá gratuito ali.

Por exemplo, a questão da performatividade da escovação, eu não lembrava que a ideia tinha sido tua. Eu lembrava que tinha uma provocação que eu queria fazer de... Porque é coisa do autobiográfico, né? E a “estética do documento”, em algum sentido, é a minha estética, das minhas vivências artísticas. Então, por isso que tem uma música cantada, por isso que tem uma cena que é dançada, por isso que tem muito texto, porque são as minhas vivências de arte. E uma das minhas vivências é a arte da performance, que eu vivi muito com a Patrícia. E eu pensava como que a gente poderia trazer, de alguma forma, uma experiência de performance pro Leti. Tô indo pra coisa da *performance art*, né? Não a performance enquanto “a gente tá ali o tempo inteiro performando”. Mas como que eu posso trazer algum elemento da *performance art* pra friccionar aqui com esse espetáculo de teatro? E aí você traz a coisa da escovação. Vamos ficar numa ação de longa duração, pra que o áudio seja o protagonista dessa cena. A voz é a informação principal dessa cena. E aí, inclusive, essa ação cíclica corrobora com a concepção que é essa voz oprimindo esse corpo. Então, esse corpo está, em algum sentido, “menos importante” nessa cena do que essa voz que toma todo o espaço. É como se ela estivesse sufocando esse corpo.

Renato – Sim. E o fato de você trazer pro singular “A Voz”, ao longo das nomenclaturas. Eu acho que você até tinha falado de que, no passado, uma ideia era de gravar vozes com pessoas diferentes, que depois virou a sua voz, né? Porque, na verdade, o que age sobre o teu corpo até

hoje não são as vozes das pessoas, é a tua memória. É a tua voz interna reproduzindo as vozes, os discursos, né? Mas é você com você mesmo, como você lida com a tua própria voz interna. Então, chamar de “A Voz” no singular, ser a tua voz com as modulações e tal, e você pequenininho na cena em relação às caixas de som, com a voz super pra cima, isso é dramaturgia cênica pura, né? Porque o texto podia estar gravado mais retinho e você nem estar em cena...

Cassiano – Acho muito legal pensar sobre essa sobreposição de camadas de informações da sonoridade, das escolhas estéticas, como, por exemplo, a espacialização das vozes, o ator está pequenininho ali. Tudo corrobora para a construção de uma dramaturgia. E esse olhar, é interessante pensar que a estética também é dramaturgia. Que a estética não somente é algo que a gente se debruça, que a gente olha, que a gente escolhe a partir da busca do belo. E aí, quando eu digo belo, mil problematizações. O que é belo naquele contexto? O que favorece aquele discurso?

Eu acho que é bem isso. Para mim, essa sobreposição dá muito conta do processo, do que eu faço. Tanto é que, quando eu estava falando na conversa que eu tive com a Roxa, comentei que eu adoraria ter mais tempo para que esse texto (da tese) pudesse ser muito melhor aprofundado. Porque eu provooco um pouco uma escrita ali sobre o que chamo dessa hipotética “estética do documento”. E aí, quando eu digo isso, eu problematizo o conceito de documento, que eu vou dilatando-o até chegar no ponto de que eu próprio sou o documento. Eu sou o documento do LETI, assim como o Andrew é o documento do ROXA, por exemplo. E como que cada trabalho representa esteticamente os seus “documentos vivos”. Eu sou uma pessoa mais tímida. Sou expansivo com os meus amigos, mas assim, eu sou uma pessoa que eu chego de cantinho nos espaços. Eu sou mais contido, mais discreto, em algum sentido. Já a Roxa, que passa na rua, na fila do mercado, não consegue passar despercebida. É uma pessoa que marca, de personalidade forte e imponente. Então, a própria estética do LETI ser essa coisa que o cenário cabe numa mala, e o da ROXA ser um container de coisas, traz um pouco em essa relação. Se a gente se coloca poroso, se a gente se coloca sensível, de fato, a essa biografia-documento, a essa cripta que vai ser aberta, tudo vai escorrer dali.

Porque também temos a diferença de que eu sou o diretor do LETI e eu sou o próprio documento. Então, eu faço a seleção, em algum sentido, dentro de mim. Com o ROXA, já é outra história. Tem uma pesquisa que foi feita de documentação, tem um direcionamento que eu coordenei, mas existe o fato de que a vida não é a minha, é a vida daquela pessoa. Então, eu

acho que o diretor tem que se colocar também nesse lugar, num estado de porosidade, pra perceber esses detalhes dessa vida outra. Que, em outras palavras, eu acho que basicamente foi o que vocês fizeram no LETI em relação a mim. Vocês se colocaram porosos a ponto de potencializar o discurso que eu estava querendo construir.

Outra coisa que acho que acontece, seguindo nessa perspectiva, é sobre as nossas relações de trabalho. Vou te dar um exemplo concreto. Você faz uma faixa de uma música proposta para uma cena que a gente está experimentando. Conhecendo o teu trabalho, eu sei que você fez uma super pesquisa de várias referências e que, dessa pesquisa, você fez as suas escolhas dessas sonoridades que você está trazendo para o ensaio. Nada está ali aleatório. Você sempre faz uma coisa super embasada nas coisas que você viu, nas coisas que você ouviu, nas referências que foram compartilhadas contigo. E aí, você acessa as suas referências e monta o teu material-proposta.

Porém, eu fico pensando no nosso diálogo quando esse som, por algum motivo, me der a sensação de que ele está me atrapalhando de alguma forma no que eu penso para a cena. Isso pode acontecer. Entretanto, se ele está aqui, é porque tem um porquê de ele estar aqui, na pesquisa do Navarro. Então, como que eu consigo encontrar um lugar de diálogo, ao mesmo tempo que eu tenho que olhar para isso que eu senti ser um incômodo, mas, também ao mesmo tempo, eu tenho que cuidar da criação do meu colega? Eu não posso simplesmente descartar. Não é uma encomenda, né? Essa que é a diferença do nosso trabalho, quando a gente está fazendo colaborativamente, construindo juntos. Então, como que eu também tenho esse cuidado com o que você está fazendo? Como criar esse espaço, de você falar o porquê que aquilo é importante pra ti, o porquê que você trouxe essa referência, o porquê das coisas, sabe? Pra gente tentar encontrar. Às vezes, a gente não encontra e a gente corta e está tudo certo. Porque cortar também faz parte do processo.

Mas esse corte, ele tem que vir a partir de uma conclusão. De que a gente tentou e não deu certo. E não por conta de que ele não atendeu à uma ideia preestabelecida que eu tinha, engessada, sabe?

Renato – Esse caminho que você fala, de receber uma proposta de alguém que está criando junto, está pensando junto, e por mais que tenha algum estranhamento, tenha algum incômodo no material que chega, eu, como diretor, devo estar aberto a experimentar, estar com a escuta aberta para a pesquisa da outra pessoa. Isso é muito interessante. E claro que, assim como a

própria pessoa que criou uma sonoridade, ela pode pôr em cena e ela mesma ver que vai pra outros caminhos que não interessam, e ela mesma descartar, o próprio diretor tem essa autonomia de fazer isso também. “Experimentamos e foi pra caminhos que não são os caminhos que interessam.” Mas só é possível isso quando tem escuta dos dois lados. Não só a escuta do diretor. Mas a escuta do outro lado também de quem está propondo a sonoridade. Que é ter essa escuta pro material textual, o material que está sendo levantado em cena, as conversas com quem está criando e tal. Porque as possibilidades são infinitas até a hora que você começa a fazer escolhas. E você vai fazer escolhas a partir das trocas entre os criadores e o diálogo vai deixando de ser só verbal e vai sendo diálogo de materiais. E esse diálogo de materiais pode ter discordâncias e aí você equaliza as discordâncias. Por exemplo, tem coisas que são guardadas na gaveta, sonoridades que surgiram de pesquisa, que dão jogo, mas não pra aquele lugar. Mas, às vezes, são colocadas em relação a uma outra materialidade de cena, um outro momento, um outro texto, e aí é um empilhamento de camadas que acontece em outro lugar e vai funcionar. Não é um material aleatório. Então tem esse respeito mútuo, de ter escuta aberta para o material que chega como proposição de todas as áreas, né? Na direção dramaturgica, estética, que pode ter de uma figura mais central na direção, a coisa pode acontecer, mas ela vai ter menos dimensões, menos camadas. Mas quando se coloca a proposta de abrir a pesquisa, vamos pensar junto, “estou com os meus documentos aqui e tal”, a partir disso são estudos de como expressar essas memórias materialmente, né? Daí, aquela coisa que a gente estava falando no começo é fundamental, esse visitar e revisitar a sala de ensaio em coletivo. Porque não é só experimentar o material, e selecionar o que fica e o que sai. A cada retorno à sala de ensaio, você aprofunda mais o entendimento do disparador do trabalho, das questões que estão envolvidas no trabalho, quando a gente está falando de documento, de memória. É muito diferente se a gente passar uma semana e você me contando da sua vida todo dia, sete dias, oito horas por dia, da gente se encontrar durante seis, sete meses, uma vez por mês, e você me contar fragmentadas coisas. Esse tempo do retorno, de decantar... Porque aí você começa a se envolver com material. Às vezes é um texto, às vezes é uma performance, às vezes é uma dança e tal. Você fica nesse estado de criação para fora da sala de ensaio, mesmo inconscientemente. Te colocam um “óculos” que tudo o que você vai ver e ouvir ao longo do processo, fora da sala de ensaio, você já está com aquilo mais aguçado, está com a anteninha ligada. Então, acho que isso que você fala da tua escuta para os materiais que chegam é um caminho de mão dupla. Mas é ao longo desse processo de reviver as histórias da pessoa, os documentos e tal, e aí decantar, e ver outras coisas, mas com isso no fundo da cabeça, é que traz um outro lastro para a proposta. Às vezes,

você cria uma coisa muito concreta e racional de uma demanda que tem na cena, e outras coisas são muito mais subjetivas, que você não sabe de onde está vindo.

Cassiano – Você me deu muitos ganchos de pensar sobre essa coisa, sobre esse lugar que a gente não sabe. Por exemplo, isso me remeteu à quando a gente fez o ensaio aberto da UNESP, duas mulheres lésbicas assistiram e cada uma me falou coisas, críticas, muito pontuais sobre o To'evah (da cena “A Profanação”). Uma delas falou “é muito falo, tem sexo demais, é *over*”. A outra, que é uma pessoa de teatro com bastante experiência, falou “a cena envelhece”. E eu demorei para entender o que ela quis dizer. É engraçado pensar nesse lugar que a gente não sabe, mas que a gente sente. Depois desse ensaio, eu sai da UNESP sabendo, sentindo, que tinham coisas para resolver naquela cena. Eu ainda não sabia o que, não sabia para onde ir, não sabia o que fazer. Porque a gente também já estava num processo muito longo, e já estava exausto da relação com o material. Estava sem ideias para onde ir. Mas a primeira crítica, eu sabia que, de alguma forma, não me interessava. Aquela opinião não se conectava com isso “que eu não sei”. Agora, a segunda opinião se conectava de alguma forma. Passou a ser uma demanda. Se tornou uma crítica, de fato, construtiva para o trabalho. Mas também não sabia o porquê. No fim das contas, basicamente, era que a cena estava imensa. E aí, o como resolver também não é a questão, não cabe a essa pessoa dizer. Então, esse lugar do “não sei”, da intuição, foi totalmente caro para o processo inteiro, e ele foi totalmente abastecido e nutrido da própria relação com os materiais e com o discurso. Eu não vou me afastar do que eu quero e preciso dizer, em função de alguma coisa externa. Eu vou ficar aqui e honrar esse discurso, essa relação. E aí, as nossas intuições estão em um lugar muito íntimo com essa coisa.

Tem uma coisa nessa relação, de qual é o meu limite, até onde eu consigo ir no esgarçamento da busca, da procura. A gente, quando se conecta, mesmo já tendo estreado o trabalho, a nossa antena segue ligada. Assim como pro ROXA, a minha antena segue ligada. Tem coisas que, quando a gente retomar o teu trabalho, eu quero mexer. A gente nunca para, né? Tem sempre um lugar, uma pergunta, uma inquietação com a coisa.

Renato – O lance do som, pra trilha, é que tem sempre um delay porque pra elaborar os materiais leva tempo. Então, é o que eu sempre falo, quem cria as sonoridades está sempre “atrasado”, está sempre “atrás”. Porque você vai ver um ensaio, e as imagens te sugerem várias coisas. Você até pode ir lá, lançar um recurso, fazer uma “discotecagem” com coisas que você tem, mas isso é o genérico do genérico e não serve pra nada. Pra você experimentar leva um

tempo. Volta pra “caverna”, produz o material, e no próximo ensaio que a gente vai começar a dialogar com materiais.

Cassiano – É muito interessante isso que você traz, porque quando eu escrevo sobre os procedimentos de criação no meu texto (na tese), eu escrevo sobre o que eu chamei de “conversas reflexivas”. Porque, às vezes, eu tinha uma questão que eu queria trabalhar, mas ainda não sabia como. Então, era muito importante conversar contigo, com a Roxa, com a Pati, com a Thati e com o Leboss, e ficar ouvindo nesse bate-bola o que vocês percebiam do material. Porque, muitas vezes, dessas conversas surgiam possibilidades de exercícios, de provocações, de procedimentos, de coisas pra eu ir pra sala testar. A conversa reflexiva foi muito fundamental no meu processo. Tem pessoas que não se adaptam. Que não gostam de conversar sobre o processo. Eu sou meio que um equilíbrio entre as duas coisas. Eu me coloco nesse lugar, eu gosto muito de conversar, pra esmiuçar mentalmente as possibilidades, pra abrir caminhos. Aí vou pra cena com esses caminhos abertos e testo, testo, encontro outros caminhos, volto pro mental, que por sua vez, reelabora. Então é uma coisa que meio que vai indo junto.

Renato – Eu concordo contigo, eu também sou bastante de falar. Eu acho que as conversas são o fermento da coisa. Às vezes, uma cena que está muito organizada e funciona muito bem de uma conversa, se deslocar ela e tal, acho que aqui surgem outras possibilidades, mesmo que você não tenha testado ainda. Uma coisa puxa a outra e vai fermentando as coisas na cabeça.

Cassiano – Seguindo o nosso roteiro, queria saber da tua perspectiva, o que foi desafiador no processo enquanto sonoridade, né? Que desafios você encontrou como diretor musical e desenhista de som?

Renato - Olha, do meio para frente, capítulo 2 e capítulo 3, eles são muito trabalhados na minúcia. Assim, o primeiro já tinha, de certa forma, sonoramente falando, um centro gravitacional lá que era a música do filme da Xuxa. Ali era um centro, musicalmente falando, porque era um documento que tinha um peso, né? E o fato da infância e tudo mais, ia para um lugar mais direto, mais simples de trabalhar. A música da marionete, o rabicho da música do filme da Xuxa que vai para aquela sonoridade um pouco mais atmosférica. São coisas mais diretas, pontuais de resolver. Os desafios foram To'evah (“A Profanação”) com certeza. Porque a própria cena foi um desafio. Porque é, de que forma, trazer essa fome que você fala, que está relacionada a muitas coisas. Desde uma fome reprimida na infância, e o que se reprime, vaza

de outras formas incontroláveis, até quando você conta do fim do relacionamento. Então, outras fomes que não só diretamente sexuais, mas que afetam também. Então como colocar isso? E aí, a repressão religiosa que você coloca ali na própria citação do texto, né? Foi um desafio da própria cena. E aí quando você está jogando junto sonoramente com os desafios de encenação, nunca vai ser um terreno muito estável, né? Porque se o desafio está posto a cada ensaio, e a cada ensaio anda um degrauzinho a mais de entendimento, de limpeza daquilo que está sobrando, ou de experimentação de caminhos novos, você está nessa areia movediça o tempo inteiro, né?

O “To’evah” teve um processo longo até chegar a um lugar. Ele ainda pode ser revisto e tal, mas ele chegou a um lugar interessante. E eu lembro que uma das primeiras coisas que me provocaram assim para pesquisar as sonoridades foi o próprio texto. As coisas eram separadas, depois elas ficaram um pouco mais empilhadas, né? Tem a Ave Maria, tem o texto dos deuses, das culturas, quase como dizendo que “certas restrições” vêm de poucas culturas, poucas religiões. Em outros lugares, em outras épocas, outros períodos, outros povos, está tudo certo. E aí, numa via de afirmar tudo o que não é as religiões que aprisionam, eu fui pesquisar as sonoridades dessas outras culturas. Então, a primeira versão que a gente fez, que ainda era um esboço, que acho que foi até a que gente apresentou na UNESP, tinha sonoridades de outras culturas ali. Era um mosaico enorme. Tinha uma outra pegada. Era bem mais cheia de camadas, como exercício mesmo. Não sou muito fã de pegar sonoridades de outras culturas e colocar num mexidão assim, sem muito critério, mas era um exercício de ver como isso provocava o próprio corpo. Como as sonoridades das outras culturas favorecem e liberam o corpo.

Então, essas sonoridades já provocavam o corpo. Tinha uma coisa mais rítmica, mais chão. Foi interessante, mas a própria cena era longa e ela era muito poluída, em todos os sentidos. A sonoridade era poluída, porque era um empilhamento de muitas camadas, e junto com muitas ações. E aí, quando chegou nessa síntese ao longo dos ensaios, eu voltei a pensar numa coisa que sempre é importante pensar, que é no caminho mais alargado das coisas. No capítulo tem as cenas que vêm antes e as que vêm depois. E o capítulo também, tem o capítulo que vem antes e o que vem depois. Então, comecei a olhar para uma coisa mais panorâmica. E aí, ela era depois da cena da onça (“A Coisa”), que é uma cena que o seu corpo está mais agressivo, está mais colocado, mais lascivo, numa coisa mais na cara, inclusive, literalmente, na cara do público. A cena tem um outro foco, pra fora, né? Então, no processo, eu pensei em olhar de outro ângulo pro To’evah, e propor uma outra coisa, que é o fogo mais interior, que é dessa lava que sai, mas

ela não está pra fora, ela está aqui, queimando aqui, né? Então, foi pra esse lugar um pouco mais lânguido, mais pra dentro, né? Então, decidi ir por outro caminho não mais em relação ao texto que você fala quando você evoca as figuras, mas sim, em relação às cenas. Porque as cenas são ligadas temporalmente, né? Elas são próximas. Então, de qualquer forma, o fato de uma acontecer em sequência da outra, o que você viu antes, te coloca já uma moldura do que você vai ver depois. Se não existisse a cena da onça, a leitura do To'evah seria totalmente diferente. Ela, em relação à onça, ela tem uma outra leitura. Mas esse ponto de partida do To'evah, eu acho que funcionou muito bem. Porque vai para outro lugar, que é a celebração do corpo.

E outro desafio, é o desafio da cena da voz, porque, de fato, também é uma outra coisa que é bastante minuciosa. Então, as idas e vindas que a gente teve, de gravações, e feedbacks, e regravações, e feedbacks, e por aí vai, foi um desafio em termos de lida do trabalho mesmo. Eu acho que o To'evah foi mais um desafio de achar o caminho. E o da “voz” tinha o caminho um pouco mais claro, mas o desafio era de concretizar aquilo que parecia muito interessante enquanto ideia. De ir sofisticando, mexendo as camadas, trabalho de produção, de pós-produção, de música, de edição, espacialização, ver isso no espaço como é que funciona e tal.

Cassiano – Legal. Vou seguir. Como tu lidou com a ideia de documento dentro do trabalho?

Renato – Trabalhar com memórias pessoais é um exercício de escuta, né? Não tem como, não tem por onde. Cada pessoa pode ter suas referências estéticas, cênicas, sonoras e tal, mas a memória está muito mais ligada aos fatos, aos acontecimentos, e aí, mesmo que reorganizada, ela parte de situações concretas. Ao passo que as referências da pessoa podem vir das próprias experiências dela, mas tem muitos outros condicionantes que, às vezes, podem revelar muito mais um ambiente cultural do que o particular. Embora o particular sempre revele questões mais amplas sociais, né? Mas me interessam muito mais esse movimento das questões mais amplas a partir do particular do que as questões muito indústria cultural pra dentro, de como afeta um indivíduo. Então, pra mim, lidar com memórias individuais na criação é um exercício de escuta para com a pessoa, para com a história, para o que não somente ela está dizendo, mas o que ela revela, às vezes, nas entrelinhas de como ela está defendendo trazer tal coisa da memória dela, né? Porque a situação lembrada já se justifica por si. Agora, como ela elabora essa memória em discurso, em experiência. Porque quando você fala que você é o documento, é o documento vivo, assim como um sobrevivente de guerra. Ele é o documento vivo de que

sofreu tais coisas e esteve em tal situação, então ele pode contar o que viveu. Então, acho que é isso, é um exercício de escuta não só para as escolhas de quais memórias a pessoa coloca, mas de como ela se coloca, como ela expressa isso em cena, quais escolhas estéticas ela faz para expressar isso, né? O que ela mobiliza para contar uma memória que ela vivenciou? Isso também diz muito, né? E aí, a partir da sua escuta, é aquilo que a gente falou, né? É como se estivesse entrando no mundo das experiências de uma outra pessoa. Que é diferente de você assistir um documentário de duas horas e você foi exposto a uma determinada situação. É diferente isso de você passar um processo de meses e você ir descendo cada vez mais um degrauzinho nas memórias dessa pessoa. Com o tempo de processar isso. É muito diferente, né?

Eu gosto muito de documentário de cinema e o processo para levantar um documentário de cinema às vezes é longo, às vezes é de décadas. Tem gente que filma coisas e vai lançar décadas depois. Mas quando você assiste aquela coisa está sintetizada. Mas você participar do processo, de um processo documental, de teatro, no caso, que é uma vivência ao longo de meses, é você mergulhar nessas memórias de outra pessoa. Então, é um exercício de alteridade de escuta constante. O que não quer dizer que você vai entender tudo e perceber tudo e sacar tudo, porque é impossível. É inviável, né? Você não tem como estar na pele da outra pessoa. Mas algum ponto no caminho se chega. Alguma aproximação se tem. E acho que isso acaba provocando mais para você criar alguma coisa que aproxime mais esse caminho do meio. Que algumas coisas são mais racionais, mais diretas, e outras você não sabe como chegou. Mas é de estar pensando sobre os assuntos, os temas, os acontecimentos que são colocados, e isso te coloca naquela moldura, que você, ao olhar para outras coisas do dia a dia, já está nesse outro estado alterado, né?

Cassiano – É você se colocar num lugar de quase que uma “empatia profissional”. É se colocar curioso em relação ao que está ali. É verdadeiramente quer deixar aquilo mais potente. Tem uma coisa que sempre foi muito positiva da nossa relação, é de eu ver você se colocando nesse lugar, de escuta. Tipo, a tua escuta sempre foi muito profunda, muito generosa. Assim como a da Pati também, como a da Roxa, a da Thati, do Leboss.

Bom, vamos pro final. O que você enxerga como potência no processo e no trabalho do LETI?

Renato – Eu acho que ele tem um mergulho seu em memórias muito honesto, do começo ao fim do trabalho. Claro que, assim, tem certos lados da gente que nem a nossa sombra conhece e isso não interessa. Esse lado, cada um que lide com o seu. Mas as escolhas que você decide compartilhar são muito corajosas e honestas. Então, acho que o ponto de partida que eu percebo do trabalho, de você colocar as vísceras pra fora, mas sem uma intenção de chocar esteticamente, algo que já deveria chocar pelo documento, pelo acontecimento, eu acho que é muito honesto, assim, sabe? Sem maneirismos, sabe? Você conta a sua história. Faz uma organização que você achou pertinente. Ela funciona muito bem como uma contação de história. Mas como documento e como troca, assim, com quem tá assistindo, eu acho muito honesto, sabe? E esse fio condutor bem concreto do que você queria em cada momento, né? São abordagens, temas diferentes em cada capítulo e são fases da vida diferentes ao mesmo tempo, né? Pode se ver dessa forma. Essa clareza da tua estrutura colocada em relação com aquilo que você coloca pra fora ali, dá um terreno bem sólido. Claro que estou falando agora da coisa pronta, né? A gente sabe que o processo foi de batalha diária, tua e de todo mundo, de levantar isso. Mas o que fica como chão para as coisas acontecerem é muito interessante, é muito sólido. Eu acho que em termos de dramaturgia e de encenação mesmo de si, é um trabalho que comunica, que conversa. Eu acho que ele precisa circular e achar o público dele, né? A gente percebeu que, quando a gente viajou pra Cubatão, que tinha um público potencial pra ele enorme, que não necessariamente é esse público que a gente circula aqui, que busca outras coisas, mesmo na temática. Por isso que eu acho que ele tem potência de se espalhar, se disseminar de uma outra forma.

THATIANA MORAES - Desenho de luz e coordenação técnica

Cassiano – Queria que a gente fizesse uma espécie de resgate de memória, pra que você falasse um pouco sobre como foi o início do processo pra ti.

Thatiana – Eu vejo o início do processo como parte de conversas nossas em vários momentos. Mas, partindo da questão de onde determinadas coisas nos batem, e o que a gente pode pontuar como importante. Porque eu entendia muito sobre a tua necessidade de fala em determinados lugares, que eu mesma não tenho como alcançar. Então, de que forma que eu posso contribuir e maximizar esse teu trabalho, sabe? Como eu consigo ser um apoio pra ti, uma alavanca pra potencializar o que você tem pra dizer. Tanto no sentido de trocar ideia mesmo, pra gente criar

de fato, quando você estava pirando lá com a direção, se era LETI, se era Triquetra, sabe? Como também no meu papel como técnica e pensadora, artista de luz, que acaba vindo e entrando um pouco mais adiante quando a obra já está um pouco mais consolidada fisicamente. Porque, é isso, o processo de criação de luz, ele é muito cretino nesse ponto. Ele fica muito dentro da nossa cabeça. Eu pego muitas referências, principalmente sobre a questão de conceito, sobre o que você quer dizer, sobre o que é isso importante pra ti, e eu empilho dentro da minha cabeça, pensando de que forma que isso, visualmente, passaria esse tom, né? Só que a gente só consegue visualizar no dia, ou quando tem a oportunidade de ter um equipamento cultural ou alguma coisa que a gente consiga colocar isso em prática, né? Então, é difícil de descrever, por mais que se mostre alguma referência, alguma foto, alguma coisa.

Então, eu acho que o processo começou muito na troca do “o que a gente vai falar?”, o que é importante dentro de cada momento, de cada cena, para daí surgir a construção do meu trabalho em si.

Cassiano – Agora você me deu um gancho para uma pergunta que eu não fiz pros outros, mas vou fazer pra ti. A gente teve três momentos antes da estreia onde a gente abriu o processo. O capítulo 1 na Oswald, o 2 no Casulo e o Final, que foi a peça inteira, na UNESP. Por fim, estreamos na Olido. Você acha que de um ensaio aberto pro outro, houve diferença significativa no teu trabalho?

Thatiana – Eu acho que tem coisas que se transformaram. Como os capítulos são independentes, mas com temáticas que se completam, eu acho que a gente conseguiu ser muito assertivo, principalmente em relação do 1 para o 2. Porque eles caminham como ação e reação, mais ou menos. O capítulo 1 teve pouquíssimas coisas que eu troquei. Tanto que, na troca de um espaço para outro, eu consegui realmente aproveitar e manter. O 2, a gente teve a questão do To'evah, que teve a troca de cena, efetivamente. Então, pensando sobre isso, acabou que a gente transformou um pouco a prática luminosa. Mas a gente conseguiu manter o conceito, do fogo, de manter aquele ambiente quente. E aí, o 3 foi o que mais teve quebras. Porque eu não vejo o capítulo 3 como ação e reação aos outros dois, sabe? A gente vai para uma via dentro de diversos milhares de multiversos que poderiam ter existido, e esse foi o caminho que se foi tomado. Então, pensando nisso, o capítulo 3 me colocou num lugar mais isolado do resto da obra, sabe? Mas, pra mim foi muito natural, porque a gente teve muito diálogo. Eu e tu, desde

o princípio. As coisas que a gente retomou e olhou de outras formas, foi mais por mudanças do próprio espetáculo, né?

Cassiano – Seguindo, queria saber como você se viu dentro do processo? Como que você organizou e estruturou o seu trabalho dentro desse processo? E quando eu falo “desse” processo, eu destaco as particularidades da relação que a gente desenvolveu entre nós. Do tipo de processo que foi feito, né? Essa busca por respostas. Essa coisa que, eu te chamo quando eu tenho uma pergunta e que eu quero me debruçar sobre ela, que eu tenho uma vontade, um desejo de falar de alguma coisa, e não uma cena pronta.

Thatiana – Eu acho que a gente pensar nas nossas loucuras e nas nossas vidas, o quanto elas andaram, é um fator muito relevante, assim, sabe? Porque, a gente precisa considerar que foi um processo longo, desde o começo, desde a ideia inicial, desde que a gente começou a conversar sobre ele. Tinha momentos que a gente conseguia parar e se ver mais e falar mais sobre ele, e tinham vezes que a gente não conseguia tanto. Então, tinham vezes que você chegava pra mim com determinadas ideias, principalmente quando eram muito embrionárias, e que chegou até a gerar atritos entre a gente, que eu não entendia o que você queria falar. E não só do “não estou entendendo o que você quer”, como não adiantava, para mim, tentar criar uma coisa que não é o meu lugar de fala, entendeu? Aí entra o que eu te falei, do “o que eu posso fazer pra te potencializar?” Eu posso criar mais perguntas pra ti. Agora, isso eu visualizo mais do que como um processo de artista, como de amiga, sabe?

Eu acho que cada um de nós vivenciou o processo de uma forma, né? Eu me senti muito inserida o tempo todo e, ao mesmo tempo, também muito surpresa quando eu fui assistir pela primeira vez o que tu e a Roxa estavam fazendo. Porque ao mesmo tempo que você já tinha contado tudo pra mim, ver é outra coisa. E eu lembro da minha sensação de ter achado muito impactante, de ter ficado muito feliz, muito orgulhosa por ti, e de pensar “ok, agora aquele blábláblá todo tá fazendo sentido”, sabe? Todas as nossas conversas, as nossas trocas, todas as coisas agora estão se encaixando. Porque é isso. Eu acho que tem um determinado ponto que a gente precisa materializar a arte. E, enquanto não se visualiza ela, eu não sei. Eu sei o que você quer dizer, as ferramentas que você quer usar, mas eu não sei como você usou.

Cassiano – Quais os desafios que você encontrou no processo enquanto iluminadora?

Thatiana – Eu acho que a cena da terapia e do quarto dos pais, pra mim, foi um desafio técnico, considerando os espaços que a gente teve e tem, não podendo, infelizmente, criar um super rider. Porque eu tenho uma vontade de deixar mais intimista, mais luz de vela, sabe? Dar uma quebrada maior nesses espaços. Porque eu acho que é uma cena muito forte, a do quarto dos pais, principalmente, e que a gente não teve condições de poder explorar isso, sabe? Até por ser uma cena curta, mas que eu acho que tem uma super relevância, sabe? Como que eu vou utilizar três, quatro equipamentos só pra uma cena? Não faz sentido dentro do que a gente tem de disponibilidade de estrutura, sabe? Se eu pudesse criar, desenvolver mais detalhadamente, seria legal fazer isso. Em algumas outras cenas eu também gostaria de ter mais possibilidade de detalhe, sabe? Porque eu acho que a concepção da luz e a maneira com que ela está sendo passada no espetáculo, funciona muito bem. Ela dá conta e anda junto, ela fortalece o discurso. Mas a gente tem a questão das limitações, infelizmente. Tem algumas partes e algumas cenas que é super simples. A cena da marionete, por exemplo, é um elipso em ti e acabou. Não precisa de mais nada. Ok, um “contrinha” pra dar um desenho. Mas é isso. Aquilo é bonito porque é aquilo, sabe? Porque fica teatral, fica cinematográfico. É o foco nessa estrutura. Mas tem outras que a gente poderia ganhar mais beleza, mais sutileza, com outros recursos técnicos.

O “To’evah” foi um desafio de criação, porque eu acho que ele estava muito nublado pra gente enquanto grupo. Tinham algumas coisas que, talvez você tivesse mais clareza, mas que eu não estava conseguindo entender a informação como um todo. E ele se transformou, né? Acho que de uma abertura pra outra ele mudou, depois mudou de novo, depois mudou de novo, e provavelmente vai mudar de novo. Mas aí é uma questão do desafio no sentido de desafio positivo, porque é um desafio de transformação ainda, né?

Cassiano – Vou seguir para a próxima pergunta. Como que você lidou com a questão dos documentos? Essa ideia de trabalhar a partir de documentos te afetou de alguma forma?

Thatiana – Ah, eu encarei mais como um disparador, um ponto de partida. Pra mim me afeta no sentido de como eu vejo depois esse documento te afetando e você trazendo isso pra cena, sabe? Como “isso” se transformou em tal coisa. Como eu falei sobre aquela vez que eu assisti pela primeira vez, que foi muito impactante, sabe? E aí, pra mim começou a fazer um sentido real. Eu acho que, de uma certa maneira, eu sempre fui a favor do discurso que você iniciou a nossa conversa falando, que é sobre “a minha história também importa”, né? Eu acho que a gente já tinha conversado sobre isso, sobre o fato de sim, as histórias LGBTQIAPN+ importam.

Elas têm que ser ditas e que a tua fala, a tua história, o teu corpo, a partir desse lugar poderia se transformar em outra coisa, né? Porque eu entendo que nós, enquanto seres humanos com o mínimo de empatia no coração, não tem como não encontrar algum lugar ali, sabe? Seja dentro da questão da injustiça, seja dentro da questão do preconceito, seja dentro da questão da solidão, seja dentro da questão do colapso de informações, enfim, de diversas formas. Então, pra mim ele surgiu mais como um disparador bem-vindo, um disparador sólido.

Cassiano – Vamos para a última. Queria entender o que você entende nesse trabalho como potência? Pra mim foi muito transformador o processo do LETI. Não somente por eu estar abrindo a minha cripta e resolvendo, desatando nós pessoais ali com relação à homofobia, com relação a afetos em geral. Mas como artista, porque abriu um caminho, que é esse que a gente estava falando, que a gente foi descobrindo meio que junto. Eu não sabia o que fazer, mas a minha intuição não me deixou dormir enquanto eu não fizesse isso, eu precisava fazer isso, eu precisava encontrar uma maneira de fazer isso. E nessa busca por encontrar essa maneira, apareceu um caminho muito massa. E, talvez, seja a coisa mais próxima da sensação de certeza que eu possa ter na vida, sabe? Tipo, eu tenho uma certeza muito grande que eu encontrei um caminho. O meu caminho como artista. Isso não significa que eu não vou fazer outras várias coisas, porque a gente é múltiplo. Mas assim, o que me representa? A Gana Coletiva me representa. Essa pesquisa que atualmente está dentro da Gana Coletiva me representa. Então, pra mim foi muito transformador o processo. Enfim, falei de mim, mas na verdade eu quero saber de ti. O que você percebe como potência dentro dessa vivência que foi o LETI?

Thatiana – Então, eu acho que uma das coisas que eu mais gostei, de sentir essa potência, é em relação à verdade das falas, sabe? A propriedade e a verdade. Possivelmente isso está intrínseco com isso que você acabou de dizer em relação a ser os teus documentos, de ter uma personalidade muito forte. Mas eu acho potente que o que você tem pra dizer é tão forte, e é dito de uma maneira poética, dito de uma maneira que não é pra “bater” nas pessoas. E em cima disso foi que eu também estruturei a minha criação. Para que não fosse uma coisa agressiva, sabe? O momento que a gente vai realmente querer ser agressivo é o momento do colapso da cena final. É o momento que a gente entra com umas luzes mais duras, que a gente pisca, que a gente quer incomodar, né? Mas é isso, porque tudo já incomoda muito. Mas eu acho que é a forma com que se escolheu contar tudo isso, sabe? Colocar no mundo. Porque eu acho que isso acaba por definir também muito como você é como pessoa, sabe? Tipo, uma pessoa bacana, uma pessoa gentil, uma pessoa amorosa.

PATRÍCIA SOSO - Provocação cênica

Cassiano – Eu queria que você falasse um pouco sobre como foi o início do processo do LETI pra ti?

Patrícia – Para começar a conversa, olhando para o passado, olhando para trás, inicialmente eu me lembro que o fato de você trazer um assunto, que de uma certa forma, você já tinha tratado em outro trabalho (“LOVERDOSE – O amor é uma droga!”), me fez pensar até que ponto era vantagem essa abordagem de uma coisa que já tinha tido uma leitura. E como pegar esse material e transformar em um novo trabalho de uma maneira mais fresca, com uma nova visão. Porque não era uma reencenação. Era pegar na mesma matéria-prima e trabalhar de outra forma. Começar uma outra maneira de se aproximar dessa história. Então, inicialmente, eu estava em dúvida. Porque também, bem ou mal, à distância a gente discutia essas questões do LOVERDOSE. Eu pensei, “será que vai para algum caminho? Que tipo de caminho que se vai seguir?” Então assim, inicialmente fiquei na dúvida. E depois, aos poucos, a coisa foi criando uma forma, que me esqueci completamente desse outro trabalho. Ele ficou totalmente em outro lugar. É legal porque as nossas memórias são uma matéria-prima, uma fonte inesgotável de trabalhos. Você pode revisitar isso a vida inteira, né? Como um motivo ou alguma temática que te interessa, ela vai dar frutos para a vida toda. Frutos diferentes. Então, acho que deu para perceber que uma mesma matéria-prima é capaz de gerar infinitos frutos, né? E eu acho que o LETI foi a prova de que, com uma mesma matéria-prima, um evento específico, se gerou uma outra leitura, um outro momento, foi para outros lugares.

Depois, outra coisa que eu acho que é a coisa mais característica disso, é o fato de trabalhar à distância. Que, no caso do teatro, eu fico faltando. Mesmo que eu tenha colaborado, eu percebo que eu não tenho a inteireza da obra, porque eu não a vi ao vivo. Eu vi uma gravação de todos os nossos ensaios. Mesmo quando tinham coisas que a gente fazia na hora, o virtual não é o real. E o ao vivo não foi presencial. Então foi a maneira que a gente encontrou, por causa da distância, obviamente, de trabalhar. Mas o que não deixa de ser curioso, porque, na verdade, eu trabalhei com uma imagem e não com a presença. E isso no teatro é muito doido, né? Eu te devolvi coisas, como essa provocadora, de levantar questões, fazer perguntas e sugerir caminhos, mas foi sempre a partir de uma imagem. E teve, obviamente, as discussões teóricas de sentido, do pensamento que você está trazendo e que nós discutimos muito também. Mas sobre a cena, aquilo que você me trazia da cena era sempre de vídeo. Então eu sinto em mim

que tem essa participação, mas ela está em uma redoma de vidro, quase. É muito doido. Eu me pergunto como é que seria essa minha avaliação e essa minha parceria no projeto, essa minha participação, se eu estivesse tido presencialmente? A gente sabe que o teatro é arte da presença e, nesse caso, eu ficava me sentindo amarrada. Porque eu dei tudo o que tinha como dar, te conhecendo, partindo das conversas, dos estudos, das leituras, das experiências, das ideias. Mas foi sempre muito nesse lado intelectual, do discurso. E a presença, a gente sabe que transforma de outra maneira.

Cassiano – Tem um filtro, né? Você acabou vendo através de uma lente. Você não está vendo a coisa propriamente em si, você está vendo pelo filtro de uma lente. E com as limitações daquela lente também. Você não está respirando o mesmo ar, você está num outro lugar, num outro tempo.

Patrícia – Num outro lugar e num outro tempo, exato. O que nos salva, o que nos ajuda, é que a gente se conhece há muito tempo. Então como eu tenho muita intimidade, a gente acessa coisas pela “lateral”, lembrando das vivências. Um fala um “A” e o outro já sabe o que quer dizer o “B”. Tem uma conexão intensa. Então, são vivências que a gente teve que ainda estão ativas na nossa memória. Porque se fosse eu te conhecer virtualmente, não ia ser a mesma coisa.

Então, eu fiz uma tentativa de diálogo dentro das possibilidades que eu tive por conta da distância. E do fato de não estar totalmente presente, de ver sempre recortes. A gente estudava recortes, né? Capítulos, momentos específicos, e aí criava, criava. Mas tem coisas que vem da sala. Se eu estivesse aí, eu estaria na sala de ensaio, e não no pós-sala de ensaio refletindo sobre o ensaio. Você se sentiu observado pelo fato de fazer a peça, os ensaios gravados, pra depois ser observado?

Cassiano – Quando você traz essa questão do afeto, da relação afetiva que a gente tem, eu acho que isso é a coisa mais importante. De tudo. Mesmo você fazendo uma provocação cênica, como a gente chamou, a partir desse recorte do espetáculo, porque você vê alguns fragmentos e, ainda, através de uma lente, mesmo com esse “borrador”, você tem a coisa principal, que é conhecer a pessoa. Você me conhece mais do que qualquer outra pessoa dessa ficha técnica. Então, você tem uma relação íntima com o material autobiográfico que estava sendo “investigado”, né? Inclusive, por saber e conhecer do que eu estou falando, de que dor eu estou falando, muito também por ter vivido comigo vários desses momentos na nossa história, no

nosso passado. Então, mesmo com a lente você tinha propriedade pra estar dando os pitacos. Além disso, você tinha uma generosidade, um cuidado comigo em momentos que nem precisaria ter tido. Mas eu via que você tinha esse cuidado por me conhecer, por saber que naquele momento eu estava super frágil e super inseguro, e pra me manter motivado a seguir.

E isso faz parte da tua natureza. E da natureza da nossa relação também. Uma coisa que a gente construiu junto na nossa vida. Então, pra mim, eu acho que se a gente fosse botar na balança as dificuldades da “lente” e a tua relação afetiva com o material, o trabalho teve muito mais a ganhar do que se eu tivesse chamado uma outra pessoa para trabalhar presencialmente, que não tivesse a relação que a gente tem, sabe? Eu não tinha sombra de dúvida de que todas as tuas contribuições só potencializaram o trabalho.

Patrícia – Sim. Como a gente tem essa relação de amizade há anos, ela já tem todas as bases das nossas vivências, que nos dão esse lastro pra poder entender essa história. E tem também uma coisa sensorial daquilo que você faz, da maneira que você diz. Eu consigo acessar, por memória, esse Cassiano, conseguindo conectar com essa imagem que eu vejo gravada.

Outra coisa, eu acho que foi extremamente difícil uma coisa que você fez no projeto, e que eu te digo porque eu nunca consegui fazer, e que eu admiro muito da tua força, é se gravar. Porque se gravar, para poder depois seguir a partir da gravação, é um trabalho difficilíssimo. Do ator se gravar e se autodirigir. Nossa, é muito, muito difícil. E você ter foco e ter essa disciplina pra seguir, eu acho que eu não conseguiria ter isso que você teve. Acho extremamente especial, porque é isso que fez o trabalho andar. Que é o teu próprio olhar de crítica contigo mesmo, acrescentando as observações dos outros, minha, da Jana, do Dani, de toda a galera que você botava no processo pra avaliar e oferecer o trabalho para esquartejarem, né? Corta aí, observa, me devolve, mastigue, eu quero... Sabendo que era o objetivo de seguir, do processo crescer. Acho que isso é uma super generosidade e humildade de trabalhar. Acho que isso é muito importante de ser dito, porque é uma disciplina e uma exigência contigo próprio, inclusive técnica, né? Imagina a situação, de repente, você se joga no ensaio, com aquele mergulho que tem que dar, e lá pelas tantas, percebe que não ligou a câmera. Aí liga a câmera, mas não consegue acessar aquela energia de novo. Então, é uma situação até meio “esquizofrênica”, né? Você sentiu dificuldade com isso?

Cassiano – Você sabe que não? Porque desde o início, como a gente estava vivendo aquela loucura da Covid-19, a gravação tinha um intuito do registro, para que eu pudesse ver o que eu fiz, dar sequência e continuar. E entender se o que eu tentei fazer funcionou ou não, enfim. Eu ligava a câmera e depois eu esquecia que ela estava lá. Mas isso que você falou aconteceu diversas vezes. De ter feito uma super cena e a memória do telefone estava cheia (eu tinha esquecido de tirar o ensaio do dia anterior), e gravava um ou dois minutos do ensaio de duas, três horas.

Bom, vamos seguir para a segunda pergunta. Queria saber como você se viu dentro do processo? Como você se organizou enquanto provocadora cênica?

Patrícia – Eu me via mais como uma impulsionadora, onde você me trazia coisas pra que pudesse problematizar. E isso era muito libertador. Não era só “isso tem que virar algo não”, mas “vamos pensar sobre isso”, sabe? Dar mais massa pra coisa, sabe? Acho que isso é uma coisa super importante pra qualquer processo, ter essa figura que vai te ajudar a conversar, sugerir coisas, te fazer perguntas, “mastigar” mesmo e pensar juntos. E como eu me preparava pro processo, eu acho que basicamente era, antes da gente conversar, eu assistia o material que você me enviava. Ele era um motor pra poder apontar coisas que me levantavam aos olhos. Eu anotava referências, perguntas que me lembravam muitas coisas, como um hiperlink. Eu acho que foi também super importante da gente sair do óbvio, né? Não cair naquilo que é uma primeira leitura, ou segunda ou terceira. A gente tentava achar outro lugar. Então eram boas essas conversas porque, às vezes, o que está no imaginário coletivo, se está em uma pessoa, está em outra, o que quer dizer que, provavelmente, vai pipocar em outras. Então, como seguir um outro caminho ainda? Então, me colocava nesse lugar, de dar sugestões de vias alternativas, ou de leituras, de obras, e tudo o que de alguma forma pudesse incrementar, ou te dar outros referenciais, mesmo pra poder escolher ou se inspirar. Eu lembro de algumas coisas que a gente discutia no processo, de cenas que remetiam ao imagético cinematográfico. A gente discutia se queria fazer essas referências ou se queria partir disso para outras coisas. A nossa conversa cênica ajudava a te dar outras possibilidades de percursos nas tuas escolhas. E acredito que dava, né? E me lembro também de a gente podar coisas que eu considerava que já tivesse visto antes, ou que tivesse sido feito por alguém, porque eu não queria que o trabalho levasse para algum lugar que lembrasse alguma coisa de outra pessoa. Eu lembro, por exemplo, do pentagrama no chão, que vinha das tuas pesquisas dos rituais e tal. A gente partiu disso e foi indo pra outro lugar, fazendo uma espécie de demarcação de território, mas ele era demarcado

de outra forma, né? A máscara do To'evah é outro exemplo, né? Tinham umas ideias e depois ela foi se transformando nisso.

Cassiano – Sim, ela partia do bode, que é um elemento bastante recorrente desse imaginário, digamos que, “profano”, dos rituais satânicos. E aí a gente trouxe a ideia do veado, que por mais que pareça óbvio (por conta do nome do animal estar culturalmente associado aos gays), em outras culturas ele representa virilidade. Então tinha essa ambiguidade nas referências. A própria questão do ritual foi uma sobreposição de diversas camadas. O pentagrama das bruxas acabou virando um sinal de “+” (que, inclusive, não explico na peça o porquê, mas há um motivo bastante importante de estar ali), e que também pode ser lido como uma cruz, dado o contexto da cena, certo? Então a gente vai aglutinando signos, né?

Vou seguir nosso roteiro aqui. Queria saber, para além da questão de trabalhar a partir de registros em vídeo, quais outros desafios que você encontrou no processo?

Patrícia – Eu acho que basicamente tem a ver com a questão da não presença, porque pensando pra além do vídeo, teve a questão do fuso horário, de eu estar em outro horário. A gente tinha dificuldade de marcar nossas conversas virtuais por causa da questão dos horários e dos compromissos individuais de cada um. Aqui tinha a questão da minha agenda, família, mestrado, trabalho, etc. Porque eu assistia os vídeos, ok. Mas essa troca que acontece de uma conversa era difícil. Eu me lembro que a gente tinha dificuldade de acertar os horários, e essa ventilação de ideias que poderia demorar meia hora, acaba demorando dois, três dias, porque eu precisava ver, escrever, mandar para a ti, que tinha que ver, observar também, e devolver. Era uma comunicação muito lenta. Agora, é interessante que, bem ou mal, esse trabalho, no meio dessa loucura pandêmica, foi também o que me ajudou muito a me centrar. Foi uma coisa boa no meio da loucura do mundo. Então, ter esse projeto também está num lugar bem legal, porque foi, nesse momento, o marco do mundo mesmo, né? Então, ao mesmo tempo que eu tinha a frustração de não estar aí, de não conseguir ter as coisas no tempo que eu queria, real, ao vivo, também era minha tábua de salvação para ter um sentido naquela loucura toda. De estar se questionando, de ter um propósito nesse momento, de trabalhar com um amigo, né? De trabalhar num projeto que é caro para mim e para ele. Então, isso fez todo o sentido.

Então, o desafio maior da distância, foi de ser a única do processo que estava à distância. Então, não foi só você que eu não vi, eu não vi toda a equipe. Porque a gente troca muito com uma

equipe no processo, né? Então, fico pensando o que eu poderia ter trocado com o Navarro? Com o Lebas, com a Roxa, com a Thati? Porque não é só olhar para ti, é tu em um contexto, e eu fora desse contexto. Então, eu olhava para o recorte que me era enviado. Acho que isso foi o maior desafio.

Cassiano – Como que você lidou com a questão dos documentos? Como que isso te atravessou enquanto provocadora? Considerando também que você é uma pessoa que tem afetos por esse documento né?

Patrícia – Esses documentos pro trabalho, na verdade, os documentos que me apareciam eram esses pequenos registros dos ensaios. Eram documentos sobre os quais eu tinha que também reelaborar. Esses são documentos. Os documentos que eu tinha eram esses dispositivos de gravação, nesse formato digital. Então assim, tinham as nossas conversas, tinham as memórias desse momento comum, que eu também conheço, que partilhei. Então também acessava isso, da memória compartilhada. Mas, pra mim, os documentos com os quais eu lidava eram as gravações. Já era um documento porque já era passado. Quando você me mandava já tinha acontecido.

Mas, por exemplo, quando você falava do VHS da Xuxa, ou de outro material, eu lembro de te comentar desses documentos, do acesso. Eu acessava a minha memória da minha infância. Mas, a informação chegava até mim através de uma gravação, de vídeo, de áudio, então eu acessava por tabela, era sempre um documento.

Então, se for ver, eu só lidei com documentos, e claro, também com a tua própria história, no sentido de o documento vivo, falando dela e ressignificando.

Cassiano – Muito boa essa tua colocação. Agora fiquei pensando sobre os documentos que foram criados pelo próprio processo. É como se o processo fosse autofagizado própria noção de documento. Porque ele parte de uma coleção de documentos para começar a trajetória de pesquisa, e a própria jornada gera novos documentos, que, por sua vez, alimentam o processo oferecendo novas percepções sobre a pesquisa, tanto pra ti como pra mim. As improvisações orais, por exemplo, geravam um documento em áudio, que depois eu transcrevia, gerando um documento textual. A partir desse documento gerado, eu trabalhava dramaturgicamente aquele

texto, para depois redecorar esse texto e testar na sala de ensaio. Então era um processo de retroalimentação constante.

Patrícia – Sim, você criou inúmeros documentos, né? Tinham os documentos históricos, os documentos que foram levantados desse primeiro trabalho, e esses que você criava, e mais os que você me mandava, e que eram, por sua vez, devolvidos para ti. Tem diversas espécies de documentos ali.

Cassiano – E a cena dos aplicativos? A pequena vivência que eu tinha de aplicativo gerou uma necessidade de falar sobre eles. Essa necessidade de falar sobre eles gerou uma necessidade de realizar uma imersão neles. Então eu, além de ter imergido numa vivência nos aplicativos, eu também criei um programa performativo onde o Leti passou a existir dentro dos aplicativos e onde eu comecei a fazer um mapeamento da plataforma e dos perfis dos usuários. Eu coletei prints de fotos, eu circulei em vários bairros de diferentes classes sociais para pesquisar os perfis em contextos diferentes. E aí, disso tudo, gerar material para, a partir desse material, criar os textos. Mas que, ao mesmo tempo, não necessariamente são criações, porque os textos dos bate-papos que estão projetados, eles aconteceram de fato, né? Não necessariamente com apenas uma pessoa. Às vezes, é um compilado, são frases de duas conversas que estão ali como uma, mas são frases reais. Então, a ideia de documento atravessa o processo inteiro.

Bom, a última coisa que queria te perguntar era o que você enxerga como potência nessa pesquisa?

Patrícia – Bom, eu acho que a coisa mais potente, que inclusive pode vir a ser uma das metodologias do nosso grupo, é que a gente trabalha nesse sentido “acumulativo”. Sempre se perguntando “ok, e o que mais?”, “ok, e agora?”. É uma espécie de pensamento que vai de um para os outros, sempre dialogando e circulando. Então, a coisa mais interessante vem quando ela vai rebatendo da cabeça de um para a cabeça de outro, para a vivência, para a experiência. Esse pingue-pongue ali, sabe? Esse bate-bola de todos os elementos vai deixando a coisa num lugar que a gente não sabe, mas que a gente sabe que não vai ficar como foi no início. E isso, sem dúvida, parece que todos compartilham dessa ideia, de que todas as ideias para quaisquer projetos que venham a ser feitos a partir de agora, contenham as perspectivas de todos, né?

Tem um grupo de teatro aqui (Lisboa) que se chama Teatro Praga, que tem um trabalho muito legal nas criações. Eles são muito irreverentes, desconstróem muitas coisas, são realmente muito “cabeças”. E teve uma vez que uma das atrizes do grupo comentou sobre o trabalho deles, que eles têm uma prática de se destruir eles próprios. Não é que eles briguem (às vezes, até brigam), mas eles fazem a própria autocrítica constante do grupo. Eles querem se apertar entre eles para tentar achar um ponto de fuga. Então, trazendo pra nós, eu acho que os enfrentamentos internos são muito potentes para o trabalho crescer, né? Não só operacionalizar, mas problematizar, como a gente fez. Acho que isso pode ser uma coisa potente que a gente tem como metodologia da Gana, né? Dessa troca, desse bate-bola interno que precisa conversar com todas as visões que cada um traz. Todo mundo vai dar um pitaco, vai dar o seu filtro, e como é escutado, valorizado, já vem de lugares diferentes.

Além disso, pensando em linhas de pesquisa, tem a potência da história, das biografias, da potência que cada história traz em si, da potência que é falar de uma necessidade, ter a necessidade de falar algo. Essa força da biografia que nos atravessa, vai criar ainda outras formas de estar, mas é um lugar que a gente vai se pesquisar e vai se colocar sempre como matéria-prima para as criações. O LETI passa por uma revisão da tua biografia quase pessoal que é catártica e, ao mesmo tempo, inspira para quem está assistindo, porque inspira um espelhamento, da pessoa também mergulhar na sua própria história.

APÊNDICE D – A AGENDA DE ENSAIOS

A seguir, apresento uma listagem com todos os ensaios que foram documentados durante o processo de criação do espetáculo, incluindo a data, o material trabalhado e o local de realização.

Data	Ensaio / Cenas	Local
14/01/2020	LOVERDOSE – O amor é uma droga!	Casa
17/01/2020	LOVERDOSE – O amor é uma droga!	Casa
21/01/2020	Pesquisa Amor	Casa
24/01/2020	Pesquisa Amor	Casa
28/01/2020	Pesquisa Amor	Casa
31/01/2020	Pesquisa Amor	Casa
03/02/2020	Conversa com Graciane	Online
14/02/2020	Conversa com Graciane	Online
02/03/2020	Workshop Janaina Leite “Dramaturgias Híbridas e Performativas”	Cemitério de Automóveis
09/03/2020	Workshop Janaina Leite “Dramaturgias Híbridas e Performativas”	Cemitério de Automóveis
23/03/2020	Workshop Janaina Leite “Dramaturgias Híbridas e Performativas”	Online
30/03/2020	Workshop Janaina Leite “Dramaturgias Híbridas e Performativas”	Online
30/04/2020	Escavações	Casa
01/06/2020	EROS	Casa
02/06/2020	EROS	Casa
30/06/2020	Conversa com Janaina Leite	Online
04/08/2020	Improvisação Introdução e Suicida	Casa
18/08/2020	Escavações	Mais Diferenças
04/10/2020	Memória	Casa
06/10/2020	TRIQUETRA	Casa
12/10/2020	Improvisação Desejo	Casa
20/10/2020	Pesquisa Aplicativos	Casa

21/10/2020	Pesquisa Aplicativos	Casa
27/10/2020	Pesquisa Aplicativos	Vila Madalena (Travessa Tim Maia)
14/11/2020	Pesquisa Canto Gregoriano	Casa
26/11/2020	SOLO	Casa
27/11/2020	SOLO com Fernanda	Casa
01/12/2020	Workshop Daniel Colin “Performance, Gênero e Sexualidade”	Online
03/12/2020	Workshop Daniel Colin “Performance, Gênero e Sexualidade”	Online
08/12/2020	Workshop Daniel Colin “Performance, Gênero e Sexualidade”	Online
10/12/2020	Workshop Daniel Colin “Performance, Gênero e Sexualidade”	Online
08/01/2021	SOLO	Casa
09/01/2021	Pesquisa Canto Gregoriano	Casa
10/01/2021	Leitura “Profanações” (Giorgio Agamben)	Casa
16/01/2021	Leitura “Ética Bixa” (Paco Vidarte)	Casa
16/01/2021	Pintura “Os 4 Elementos”	Casa
17/01/2021	Leitura “Ética Bixa” (Paco Vidarte)	Casa
20/01/2021	SOLO	Casa
21/01/2021	SOLO – “Sonhos”	Casa
13/02/2021	SOLO	Casa
14/02/2021	Leitura “Ética Bixa” (Paco Vidarte)	Casa
14/03/2021	LETI	Casa
18/03/2021	LETI – Improvisação com Fernanda	Casa
20/03/2021	LETI	Casa
26/03/2021	LETI – Direção / Dramaturgia	Casa
29/03/2021	Improvisação Recepção (“Prólogo”)	Casa
30/03/2021	LETI	Casa
03/04/2021	Dança pessoal Sonhos	Casa
05/04/2021	Improvisação Delírio	Casa
06/04/2021	Improvisação Delírio	Casa

07/04/2021	LETI - Trickster	Casa
08/04/2021	LETI	Casa
17/04/2021	Pesquisa Rituais	Casa
10/06/2021	Improvisação Oral - Pergunta para Leti	Casa
11/06/2021	Improvisação Oral	Casa
02/08/2021	LETI	Casa
14/08/2021	Improvisação Ritual	Mais Diferenças
19/08/2021	LETI com Roxa	Mais Diferenças
23/08/2021	Improvisação Ritual	Mais Diferenças
31/08/2021	Improvisação Ritual	Mais Diferenças
08/09/2021	Improvisações	Mais Diferenças
09/09/2021	Improvisações	Mais Diferenças
20/09/2021	LETI	Mais Diferenças
22/09/2021	LETI	Mais Diferenças
05/10/2021	LETI	Mais Diferenças
06/10/2021	LETI	Mais Diferenças
07/10/2021	Improvisações	Mais Diferenças
11/10/2021	Improvisações	Mais Diferenças
12/10/2021	Improvisações	Mais Diferenças
08/02/2022	Improvisação Pornô	Casa
15/02/2022	LETI	Casa
17/02/2022	LETI com Leandro	Casa
02/03/2022	LETI	Casa
04/03/2022	To'evah	OC Oswald de Andrade
09/03/2022	To'evah	OC Oswald de Andrade
11/03/2022	To'evah	OC Oswald de Andrade
16/03/2022	To'evah	OC Oswald de Andrade
23/03/2022	To'evah	OC Oswald de Andrade
25/03/2022	To'evah	OC Oswald de Andrade
30/03/2022	To'evah	OC Oswald de Andrade
01/04/2022	To'evah	OC Oswald de Andrade
03/04/2022	Conversa com Artur (máscara To'evah)	Sesc Consolação
04/04/2022	O Santuário	Casa

06/04/2022	O Santuário e To'evah	OC Oswald de Andrade
07/04/2022	O Santuário	Casa
08/04/2022	O Santuário	OC Oswald de Andrade
09/04/2022	Molde para Máscara To'evah	Casa Artur
12/04/2022	O Santuário	Casa
13/04/2022	O Santuário	OC Oswald de Andrade
14/04/2022	LETI	Casa
15/04/2022	Gravação Teaser	OC Oswald de Andrade
18/04/2022	O Santuário	Casa
20/04/2022	O Santuário	OC Oswald de Andrade
22/04/2022	“A Memória”	OC Oswald de Andrade
26/04/2022	LETI	Casa
27/04/2022	A Fome	OC Oswald de Andrade
28/04/2022	LETI	Casa
29/04/2022	A Fome e Capítulo 1 e 2	OC Oswald de Andrade
02/05/2022	LETI	Casa
03/05/2022	LETI	Casa
04/05/2022	“A Coisa”	OC Oswald de Andrade
05/05/2022	LETI	Casa
06/05/2022	“A Coisa”	OC Oswald de Andrade
11/05/2022	“A Coisa”	OC Oswald de Andrade
12/05/2022	LETI	Casa
13/05/2022	“A Coisa”	OC Oswald de Andrade
18/05/2022	“A Coisa”	OC Oswald de Andrade
20/05/2022	LETI	OC Oswald de Andrade
24/05/2022	O Espelho	Casa
27/05/2022	“O Sonho”	OC Oswald de Andrade
01/06/2022	O Santuário, parte 2	OC Oswald de Andrade
15/06/2022	“O Sonho”	OC Oswald de Andrade
17/06/2022	LETI	OC Oswald de Andrade
17/06/2022	LETI com Thatiana	Casa
20/06/2022	LETI com Patrícia	Online
20/06/2022	LETI	Casa

21/06/2022	LETI	Casa
22/06/2022	Capítulo 1	OC Oswald de Andrade
24/06/2022	Capítulo 1	OC Oswald de Andrade
29/06/2022	Capítulo 1 – Geral	OC Oswald de Andrade
30/06/2022	CAPÍTULO 1: O QUARTO (Abertura de processo com bate-papo)	OC Oswald de Andrade
01/08/2022	O Espelho	UNESP
05/08/2022	LETI	UNESP
08/08/2022	LETI	UNESP
16/08/2022	LETI	Casa
17/08/2022	LETI	UNESP
26/08/2022	“O Aplicativo”	UNESP
31/08/2022	O Espelho	UNESP
02/09/2022	Capítulo 2	UNESP
14/09/2022	Capítulo 2	UNESP
16/09/2022	Capítulo 2	UNESP
21/09/2022	Capítulo 2	UNESP
23/09/2022	Capítulo 2	UNESP
26/09/2022	Capítulo 2	UNESP
27/09/2022	LETI - CAPÍTULO 2: A FOME (Abertura de processo no projeto Terça Aberta com bate-papo)	Kasulo Espaço de Arte
30/09/2022	As Vozes	UNESP
05/10/2022	Capítulo 1	UNESP
07/10/2022	“O Aplicativo”	UNESP
08/10/2022	Reunião com Renato	Casa
14/10/2022	Capítulo 1 e Capítulo 3	UNESP
19/10/2022	Capítulo 1 e Capítulo 2	UNESP
21/10/2022	“O Aplicativo”	UNESP
31/10/2022	“A Voz”	Casa
02/11/2022	“A Voz”	Casa
04/11/2022	“O Aplicativo”	UNESP
09/11/2022	“O Aplicativo”	UNESP

11/11/2022	“A Vertigem”	UNESP
16/11/2022	“O Aplicativo”	UNESP
18/11/2022	“O Aplicativo” e O Colapso	UNESP
21/11/2022	Reunião com Rafael	Casa
22/11/2022	Reunião com Renato	Casa
23/11/2022	“O Aplicativo” e O Colapso	UNESP
25/11/2022	“O Aplicativo” e O Colapso	UNESP
27/11/2022	“O Aplicativo”	Casa
30/11/2022	“O Aplicativo”	UNESP
02/12/2022	“A Vertigem”	UNESP
06/12/2022	“O Aplicativo”	Casa
09/12/2022	“A Vertigem”	UNESP
06/01/2023	“O Aplicativo”	UNESP
07/01/2023	“A Voz”	Casa
09/01/2023	“A Profanação”	UNESP
11/01/2023	“A Voz”	Casa
11/01/2023	“A Profanação”	UNESP
13/01/2023	“A Vertigem”	UNESP
14/01/2023	Pintura dos objetos	Casa Thatiana
16/01/2023	“A Profanação”, “O Aplicativo” e “A Vertigem”	UNESP
17/01/2023	LETI	Casa
17/01/2023	Figurino	Casa
18/01/2023	Direção	Casa
18/01/2023	“A Profanação”, “Capítulo 3” e “Epílogo”	UNESP
19/01/2023	LETI	Casa
20/01/2023	“A Profanação”, “Capítulo 3” e “Epílogo”	UNESP
21/01/2023	LETI	Casa
21/01/2023	Reunião com Renato	Casa
23/01/2023	LETI - Capítulo Final - Geral	UNESP
25/01/2023	LETI - Capítulo Final - Geral	UNESP
27/01/2023	LETI - Capítulo Final - Geral	UNESP
30/01/2023	LETI - Capítulo Final - Geral	UNESP

01/02/2023	LETI – Capítulo Final (Abertura de processo e gravação com convidados)	UNESP – Teatro Reynuncio Lima
07/03/2023	Reunião com Leandro	Online
09/03/2023	Reunião com Leandro e Renato	Online
20/05/2023	“A Profanação”	Centro de Referência da Dança (CRD)
26/05/2023	Direção	Casa
06/06/2023	Direção com Patrícia	Online
07/06/2023	“A Profanação”	Funarte
09/06/2023	“A Profanação”	Funarte
11/06/2023	Direção com Patrícia	Online
12/06/2023	“A Profanação”	Funarte
14/06/2023	“A Profanação”	Funarte
16/06/2023	Direção com Thatiana e Renato	Casa
19/06/2023	Sem registro	Funarte
21/06/2023	“A Profanação”	Funarte
23/06/2023	“A Profanação”	Funarte
28/06/2023	“A Profanação”	Funarte
30/06/2023	“A Profanação”	Funarte
03/07/2023	“A Profanação”	Funarte
05/07/2023	LETI - Capítulo 1 (até “A Coisa”)	Funarte
07/07/2023	“A Profanação”	Funarte
10/07/2023	“A Profanação”	Funarte
12/07/2023	“A Profanação”	Funarte
14/07/2023	“A Profanação” com João de Ricardo	Funarte
17/07/2023	“A Profanação”	Funarte
19/07/2023	“A Profanação” com João de Ricardo	Funarte
21/07/2023	“A Profanação” com João de Ricardo	Funarte
24/07/2023	“A Profanação”	Funarte
31/07/2023	“A Profanação”	Funarte
01/08/2023	“A Profanação”	Funarte
02/08/2023	“A Profanação” com Thatiana e Renato	Funarte

04/08/2023	“A Profanação” com Leandro	Funarte
06/08/2023	“Epílogo” e demais textos	Funarte
07/08/2023	LETI - Geral	Funarte
08/08/2023	LETI - Geral	Funarte
09/08/2023	LETI - Geral	Funarte
10/08/2023	LETI - Geral	Funarte
11/08/2023	LETI - Passagem Técnica	Centro Cultural Olido – Sala Paissandu
12/08/2023	LETI - ESTREIA	Centro Cultural Olido – Sala Paissandu