

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“Júlio de Mesquita Filho”**  
**Instituto de Artes – Campus São Paulo**

**LEO DO NASCIMENTO REZENDE**

**CÊNICA+:**  
**Estudos sobre processos de artistas LGBTQIAP+ em relação ao uso das**  
**tecnologias digitais em cena e seus desdobramentos pedagógicos**

**São Paulo**  
**2023**

**LEO DO NASCIMENTO REZENDE**

**CÊNICA+:**

**Estudos sobre processos de artistas LGBTQIAP+ em relação ao uso das tecnologias digitais em cena e seus desdobramentos pedagógicos**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli.  
Co-orientadora: Profa. Marcella Vicentini Cerbara.

**São Paulo**

**2023**

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do  
Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

---

R467c Rezende, Leo do Nascimento, 1999-

Cênica+ : estudos sobre processos de artistas LGBTQIAP+ em relação ao  
uso das tecnologias digitais em cena e seus desdobramentos pedagógicos /  
Leo do Nascimento Rezende. -- São Paulo, 2023.  
66 f. : il. color.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita Luciana Berti Bredariolli.

Coorientadora: Marcella Vicentini Cerbara.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Artes cênicas. 2. Arte e tecnologia. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4.  
Pessoas LGBT. I. Bredariolli, Rita Luciana Berti. II. Cerbara, Marcella Vicentini.  
III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.01

---

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

**LEO DO NASCIMENTO REZENDE**

**CÊNICA+:**

**Estudos sobre processos cênicos de artistas LGBTQIA+ em relação com  
o uso das tecnologias digitais em cena**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista  
“Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial  
para obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro.

**Data de aprovação:** 27 de novembro de 2023

---

Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli - Orientadora  
Instituto de Artes - Unesp

---

Profa. Marcella Vicentini Cerbara - Co-orientadora  
Instituto de Artes - Unesp

---

Profa. Dra. Dodi Tavares Borges Leal  
Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSA

## **Agradecimentos**

Primeiramente, agradeço a comunidade LGBTQIAP+ por consolidar caminhos para que eu pudesse, hoje, desenvolver esta pesquisa dentro da universidade pública, em especial aos artistas dessa comunidade que estão construindo novos imaginários a partir de suas linguagens para que esses corpos possam pertencer a todos os espaços, incluindo os de criação de conhecimento.

Gostaria de agradecer minha família por dar o apoio necessário para que eu transformasse sonhos em projetos e projetos em realidades, e aos meus amigos, de dentro e de fora da universidade, pelos desabafos, conversas, confortos e risadas que me fazem continuar em busca dos meus caminhos.

Também agradeço a professora Rita Bredariolli por ouvir as minhas necessidades e, com sensibilidade, me provar que sou pertencente ao espaço acadêmico junto às minhas vivências, referências e discursos. Agradeço a professora Marcella Vicentini por me lembrar, em suas aulas, que sou um artista da cena e que amo o teatro. E agradecer as obras acadêmicas e trabalhos desenvolvidos por Dodi Leal e Marcelo Denny que atravessaram minha formação e me deram a munição necessária para que eu pudesse desenvolver a minha pesquisa em busca de reconhecimento dentro do universo acadêmico.

Quero agradecer a companhia Cia do Flores, especialmente a atriz Denise Hyginio e a dramaturga Claudia Jordão, por construírem um espetáculo tão sensível e necessário e me concederem o prazer de citá-lo neste trabalho. Também agradeço ao coletivo Robo.Art, ao artista Vinicius Dell'Acqua, pela troca, pela conversa e também por desenvolver uma pesquisa que me provou as possibilidades do uso das tecnologias, expandindo meus horizontes.

Por fim, quero agradecer ao Leo de 15 anos que passava batom vermelho pelas primeiras vezes para assistir às aulas de teatro. Sem ele, eu não teria construído os meus espaços e conhecimentos necessários para a construção da minha identidade enquanto artista LGBTQIAP+.

Agradeço a quem vai ler esse trabalho e as possíveis discussões geradas a partir das minhas reflexões.

**OBRIGADA**

## **Resumo**

Esta pesquisa procura entender o desenvolvimento de processos criativos dentro das linguagens cênicas de artistas LGBTQIAP+ em relação ao uso das possíveis tecnologias potencializadoras de discursos, estéticas e poéticas, compreendendo tais obras como formadoras de conhecimento, tanto no campo das artes cênicas como na ocupação de determinados corpos e espaços de criação de novos imaginários. O trabalho conta com a observação de espetáculos com temáticas LGBTQIAP+ e/ou que fazem o uso de tecnologias como provocadoras da criação cênica e traz reflexões baseadas nos estudos teóricos acadêmicos de Dodi Leal, Marcelo Denny, Anne Bogart e bell hooks.

**Palavras-chaves:** LGBTQIAP+; artes cênicas; tecnologias; teatro.

## **Abstract**

This research seeks to understand the development of the creative process in the performing arts and theater involving LGBTQIAP+ artistic in relation to the enhancers technologies of the political speeches, aesthetics and poetic. Understanding the possibilities of the knowledge constructions from these plays to understand the process of the performing arts and theater inside the political places to this community. The research tries to understand the relationship between the artistic process of LGBTQIAP+ matters with the use of the provocative technologies in the theater creation reflecting with the academic theoretical knowledge of Dodi Leal, Marcelo Denny, Anne Bogart and bell hooks.

**Keywords:** LGBTQIAP+; performing arts; technologies; theater.

## **Listas de Figuras**

|                                                                                         |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Figura 1 - Cena do espetáculo Flores Brancas, encenação de novembro de 2022.....</b> | <b>17</b> |
| <b>Figura 2 - Cena do espetáculo Flores Brancas, encenação de novembro de 2022.....</b> | <b>23</b> |
| <b>Figura 3 - Cena do espetáculo CORPOMÁQUINA, encenação de 2022.....</b>               | <b>29</b> |
| <b>Figura 4 - Cena do espetáculo CORPOMÁQUINA, encenação de 2023.....</b>               | <b>32</b> |
| <b>Figura 5 - Cena do espetáculo CORPOMÁQUINA, encenação de 2023.....</b>               | <b>35</b> |
| <b>Figura 6- Cena do espetáculo TRAVED, encenação de 2023.....</b>                      | <b>40</b> |
| <b>Figura 7 - Cena do espetáculo TRAVED, encenação de 2023.....</b>                     | <b>42</b> |

## Sumário

|                                                                                                                                                 |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1 Início.....</b>                                                                                                                            | <b>8</b>  |
| <b>2 Meios.....</b>                                                                                                                             | <b>12</b> |
| 2.1 CÊNICA+PEDAGÓGICA.....                                                                                                                      | 12        |
| 2.1.1 + Flores Brancas: Potencialidades pedagógicas de narrativas<br>homoafetivas em cena.....                                                  | 15        |
| 2.1.2 + CORPOMÁQUINA: Reflexões sobre o uso das tecnologias<br>em cena e suas possibilidades pedagógicas.....                                   | 25        |
| 2.1.3 + TRAVED: Possibilidades artístico-pedagógicas entre a<br>relação da cena com as tecnologias a partir das narrativas<br>transgêneras..... | 36        |
| <b>3 Fins.....</b>                                                                                                                              | <b>44</b> |
| <b>Referências.....</b>                                                                                                                         | <b>47</b> |
| <b>Apêndices.....</b>                                                                                                                           | <b>49</b> |
| Apêndice A: Entrevista com Claudia Jordão e Denise Hyginio da Cia<br>do Flores sobre o espetáculo Flores Brancas.....                           | 49        |
| Apêndice B - Entrevista com Vinicius Dell’Acqua do coletivo Robo.Art<br>sobre o espetáculo CORPOMÁQUINA.....                                    | 60        |

## 1 Início

Início esta pesquisa como quem insere na realidade um desejo, uma falta. Existem diversas formas de desenvolver um processo cênico, como refletir sobre assuntos para expressar uma ideia, um sentimento ou uma discussão. Acredito que a arte possa ser a visão de mundo do artista expressa através de uma linguagem, e que tal visão é diretamente influenciada pelo lugar que o artista ocupa na sociedade, levando em consideração sua classe social, identidade de gênero, raça e orientação sexual.

Ao entender esse ponto de vista para com o fazer artístico, escolho trabalhar com os fenômenos sociais que atravessam o meu corpo e os corpos de artistas que estão ao meu redor, tornando-se referências diretas para a construção da minha visão de mundo. Os artistas escolhidos para este trabalho estão inseridos na comunidade e no movimento LGBTQIAP+.

Essa falta que se transformou em desejo (e que, com a presente pesquisa, se materializa) é a de entender as experiências de corpos LGBTQIAP+ como potências cênicas, aprofundando a discussão sobre orientação sexual e identidade de gênero, sem diminuí-las a meros “temas” abordados dentro de certas narrativas, e pensando em como tais identidades influenciam em todo processo de uma obra. Assim, pretendo levar em consideração a potencialidade cênica que existe em um corpo LGBTQIAP+.

Para explorar tais potencialidades, coloco neste trabalho a relação entre cena e tecnologia como caminho possível para que as narrativas de corpos LGBTQIAP+ explorem suas possibilidades e discursos. Trago para tal reflexão o espetáculo *Flores Brancas*, da Cia do Flores, que aborda vivências lésbicas, para entender como tal discurso se relaciona com a construção cênica e a recepção do público. Para expandir o entendimento sobre os usos das tecnologias em cena, reflito sobre a dança-performance *CORPOMÁQUINA*, do Coletivo Robo.Art, que constrói o processo criativo da obra junto à utilização de tais tecnologias, construindo possibilidades cênicas e interpretativas da performance. Unindo tecnologia e cena, trago, ainda, reflexões sobre a performance *TRAVED*, de Dodi Leal e Robson Catalunha, que coloca a biografia de Leal em relação com as tecnologias como

ponto de partida para a construção narrativa, na qual tais tecnologias se fazem presentes como caminhos para abordar tal história.

Tais reflexões só são possíveis ao entrar em relação com as teorias de Dodi Leal abordadas em seus livros *Luzvesti* (2018) e *Performatividade transgênera* (2021), do livro *Cenografia digital na arte contemporânea* (2019), de Marcelo Denny, e da obra *Gênero expandido* (2018), organizada por Dodi Leal e Marcelo Denny. Essas reflexões abarcam as obras cênicas como possibilidades pedagógicas, pois, ao construírem outras formas de se entender um corpo LGBTQIAP+, desafiando o processo cênico, é possível criar processos formativos a partir da recepção do público em relação às obras. Para fomentar a discussão, faço uso das obras *A preparação de diretor* (2011), de Anne Bogart, que estuda o processo criativo teatral e sua partilha com o público em relação com a obra *Ensinando a transgredir* (2013), de bell hooks, a qual aborda diferentes formas de processos formativos em busca de uma educação crítica.

Por entender a pesquisa não somente como parte do meu processo formativo acadêmico, mas também como possibilidade de criação de reflexões, entendo este trabalho como o início de uma busca que deseja compreender, em seus fins, a construção dessa pesquisa como um corpo único, no qual não é possível separar o entendimento de construções cênicas com os desdobramentos pedagógicos presentes nas recepções dos espetáculos comentados.

Relacionando este corpo-pesquisa com o meu corpo gay afeminado, proponho a utilização do termo CÊNICA+PEDAGÓGICA, através do qual não apenas destaco as palavras em letras maiúsculas as palavras, mas também às torno afeminadas, chamando atenção tanto para a possibilidade artística-científica-pedagógica como para a possibilidade de existência desse corpo afeminado, colocando-o como possibilidade não apenas de existir, mas também de existir como um ser propositor de processos pedagógicos possíveis. Sendo assim, proponho uma adição aos tópicos tratados aqui, estando o símbolo de + relacionado à própria sigla LGBTQIAP+, que coloca sua pluralidade como possibilidade de soma.

Dessa forma, entendo os assuntos desenvolvidos neste trabalho como uma adição aos meios de se ver e desenvolver os processos cênicos pesquisados, meios que são o caminho que escolhi para entender as faltas e desejos que motivaram esta pesquisa e que destaco, aqui, como o coração deste trabalho. São os percursos que me levaram a essas reflexões que exponho agora.

Quero fazer o convite a pensarmos a cultura LGBTQIAP+ inserida no território brasileiro como manifestação importante para a contribuição de referências teatrais nos processos atuais. Hoje, tais identidades podem se expressar abertamente na sociedade, o que implica na busca por novas formas de inserir tais corpos em uma construção cênica, pois as possibilidades da comunidade estão cada dia mais abrangentes, tornando tais vivências não unicamente histórias de resistências, mas também processos de existências. Tudo isso torna complexo o entendimento das narrativas LGBTQIAP+ postas em cena.

Por isso, esta pesquisa se faz necessária para refletir sobre os espaços ocupados pelos artistas desta comunidade e as possibilidades que eles desenvolvem ao entrar em contato com ferramentas potencializadoras, como as tecnologias digitais, em seus processos criativos, buscando construir não somente novos imaginários para esses corpos como também entendê-los como construtores de novas formas de ver e fazer teatro.

A utilização de novas tecnologias, quando colocadas em cena, encontram o desafio de entrar em relação com o que já está pré-estabelecido pelo meio artístico e pelo imaginário social de uma obra teatral. Tal desafio também é enfrentado por corpos que assumem suas identidades e narrativas LGBTQIAP+ em seus processos criativos, nos quais a fórmula de se fazer teatro convencionalmente disponibilizada não se relaciona com as necessidades de corpos que se desenvolvem a partir dos processos sociais atuais.

Com as possibilidades eletrônicas e digitais ampliado e encontrado no dia a dia do mundo, percebemos uma diferença entre trabalhos multimídia e intermídia. Espetáculos multimídia, cada dia mais comuns, são espetáculos que utilizam mídias eletrônicas ou digitais como suporte técnico, ou seja, fazem apenas um uso técnico dessas mídias, semelhante ao uso da iluminação, sem efetivamente entrarem nas possibilidades de metalinguagem, sem refletirem sobre a mídia usada.

Os trabalhos com utilização mais ostensiva da tecnologia auto-reflexiva chamaremos de intermídia. Esses trabalhos estão em outro patamar de utilização tecnológica, pois os efeitos das imagens tecnológicas são mais verticalizadas e autoreferentes. (Denny, 2019, p. 34)

Marcelo Denny aborda, em sua pesquisa, o uso das tecnologias digitais como proponentes do desenvolvimento criativo da cena através da construção de obras de arte intermídias. A partir disso, digo que, ao se utilizar de uma tecnologia em cena, é inevitável o entendimento desta como potencialidade poética dentro da obra, colocando-a em relação direta com o processo criativo da narrativa desenvolvida, para assim poder aproveitar de suas ramificações e criar novas formas de se

construir uma cena. O mesmo pode ser dito a respeito dos corpos LGBTQIAP+, pois estes já não se encaixam no pensamento social pré-estabelecido pela hétero-cisnormatividade, construindo assim seus próprios meios de viver e contribuir para a sociedade através da reconstrução cultural, da busca de novas identidades sociais. Assim, todo o processo atravessa a visão de mundo desses corpos, colocando o fazer cênico dessas pessoas em um lugar de descoberta poética.

Porém, como trabalhar a potencialidade desses corpos dentro de uma obra teatral? Acredito que um dos caminhos para tal questão esteja na relação dessas identidades em contato com a tecnologia e o teatro performativo.

Provocar a desobediência de gênero onde se instaura a cisnormatividade é um problema tecnológico para o qual a arte da performance tem condições de contribuir no sentido de promover rasgos sociais. Não apenas a potencialidade de ressignificação de processos neutralizados, a performance cria tensionamentos no existir fronteiriço de hegemonias, furando-as, redesenhando-as no espaço. A reciprocidade enquanto prospecção de reconhecimento intersubjetivo é, por sua vez, convocada na formação de dispositivos de memória. Performar é desordenar os meios de dominação conferindo-lhes ora o vazio de si (que já lhe é próprio), ora a abertura a inversões perspectivas e reposicionamento de lugar. (Leal, 2018, p. 35)

Entender a performance como possibilidade de existência de corpos que desafiam as normas de gênero e sexualidade dentro de processos cênicos é crucial para esta pesquisa. Por isso parto das obras de Dodi Leal para compreender os lugares ocupados por corpos LGBTQIAP+ dentro de um processo criativo como potencialidade narrativa de suas próprias histórias, compreendendo a relação que o corpo LGBTQIAP+ estabelece com as tecnologias que desenvolvo aqui. Isso acontece por haver o entendimento das possibilidades que tal junção oferece ao desenvolvimento poético de uma obra artística.

Com isso, é possível entender não apenas os meus objetivos com este trabalho, mas também as tentativas de buscar as possibilidades presentes na atualidade para desenvolver tais reflexões, com a tentativa de compartilhar esses pensamentos de forma poética inserida na escrita acadêmica.

## 2 Meios

### 2.1 CÊNICA+PEDAGÓGICA

A poesia é a única palavra capaz de dar conta dessa dimensão imagético-tecnológica exemplificada aqui, da complexidade e da fluidez da criação artístico-científica no universo em expansão das novas tecnologias. Estamos fadados à poesia. (Denny, 2019, p. 205)

Como se faz teatro a partir de uma construção identitária que foge das normatividades impostas pelo sistema vigente? Como fazer com que a poesia de corpos dissidentes estejam presentes em cena? O que esperar de uma obra que nasce da relação humano-máquina?

Estas são algumas perguntas que percorrem minha mente ao desenvolver esta pesquisa. Pesquisar os processos criativos de artistas LGBTQIAP+ em relação às tecnologias cênicas é ir contra a corrente em busca de algo que está em desenvolvimento, que está se construindo, se modificando no presente momento. Sinto como se estivesse em busca de algo que está vivo.

Na epígrafe, Marcelo Denny aborda o uso das tecnologias como meio poético para abarcar a complexidade de um processo criativo inserido no momento atual das expansões tecnológicas. Ao nos colocar como "fadados à poesia", o autor assume o uso das tecnologias como potencializador de narrativas complexas. Quando usadas como um meio poético dentro do processo artístico, tais ferramentas criam novas possibilidades para corpos que fogem da lógica cis-heteronormativa, como corpos LGBTQIAP+.

Ao desenvolver uma obra partindo do uso de tecnologias para potencializar discursos, vivências e narrativas, também estamos construindo uma reflexão crítica sobre os assuntos abordados e a construção de outros meios possíveis de se ver e fazer uma obra teatral. Com isso, é possível desenvolver a reflexão sobre tais processos criativos como potencializadores pedagógicos a partir do entendimento de novas construções poéticas em uma obra, que, ao entrarem em relação com o público, são colocadas no campo formativo. É uma outra forma de pensar a educação e o compartilhamento de saberes.

Porém, quando estamos diante de uma narrativa que desafia os próprios meios do fazer cênico a tratarem de identidades LGBTQIAP+ em relação às

tecnologias para o desenvolvimento da obra, é preciso que se construa novos formatos pedagógicos para que, ao assistir tais obras, o público encontre esse processo de formação a partir da recepção, processo que desafia as fronteiras teatrais para possibilitar diversas formas de recepção.

Quando tratamos de discursos de corpos LGBTQIAP+ como potências pedagógicas, encontramos barreiras construídas para que nossas identidades não se encaixem dentro da concepção de educação — uma concepção que é pautada pela moralidade concebida pela sociedade cis-heterossexual. Por isso, é preciso que a comunidade LGBTQIAP+, ao se colocar dentro do âmbito formativo, crie estratégias para burlar tais barreiras.

Mas estamos lidando com uma comunidade extremamente diversa e plural, que busca suas estratégias a partir de especificidades encontradas dentro de cada letra da sigla. Ao entender a importância dessas buscas específicas dentro do ambiente pedagógico, conseguimos fomentar as potencialidades dos diferentes corpos, como Dodi Leal traz na seguinte reflexão sobre corpos transgêneros em relação aos espaços acadêmicos:

Nossa indisciplina não é um objeto de pesquisa da academia. É um saber que ocupa a academia. Trabalhamos aqui com uma perspectiva de que nosso saber travesti indisciplinado é uma estrutura estruturante. Ou seja, a indisciplina não se trata apenas de uma pesquisa com método próprio e original, mas de um projeto indisciplinar cujas formas de saber se opõem visceralmente às instituições hegemônicas. (Leal, Dodi, 2021, p. 102)

Ao abordar tal reflexão, Dodi traz a perspectiva da indisciplina como oposição à hegemonia institucional encontrada dentro da academia, ou seja, dos espaços educacionais que não compreendem a presença de corpos trans ou travesti, pois estes colocam à prova as normas que concebem as próprias instituições. Isso faz com que tais identidades estructurem outras formas de saber, refletindo os meios de aprendizagem a partir da construção de diferentes pedagogias.

O mesmo acontece com o fazer cênico. Nesta pesquisa, proponho o entendimento do fazer teatral como possibilidade de uma pedagogia crítica, "procura transformar a consciência, proporcionar aos alunos modos de saber que lhes permitam conhecer-se melhor e viver plenamente no mundo", como aponta bell hooks (2013, p.257).

É possível refletir sobre a potencialidade de um corpo LGBTQIAP+ quando entendemos as identidades abordadas em cena como meio para o desenvolver do

pensamento crítico, problematizando as narrativas e apresentando as falhas no pensamento hegemônico social que coloca nossos corpos à margem do desenvolvimento das possibilidades de construção de imaginários. Desenvolver uma obra que aborda essas narrativas é construir e fomentar imaginários possíveis para esses corpos a partir da recepção e percepção do público para com a obra.

Para construir cenicamente as possibilidades de imaginário para esses corpos, as tecnologias se fazem presentes não apenas como suporte ao corpo, mas também como seu processo de construção e entendimento, uma vez que eles não cabem por inteiro na perspectiva dramática e encontram, através do desafio entre corpo, tecnologia e cena, as relações necessárias para que suas narrativas possam se desenvolver em processos pedagógicos críticos no espectador.

Com isso, divido a pesquisa em três partes.

Na primeira, irei comentar sobre o processo criativo do espetáculo teatral *Flores Brancas* da Cia do Flores a partir de uma análise relacionada com a minha percepção como espectador e o relato das artistas envolvidas, concedido especialmente para esta pesquisa. Assim, viso compreender a narrativa da peça que se desenvolve a partir da reflexão de vivências lésbicas em relação às problemáticas sociais, e como se deu a recepção do público, tanto aquele que está inserido na comunidade, quanto o de pessoas que tiveram pouco contato com as vivências lésbicas.

Na segunda parte, trago para a reflexão a dança-performance *CORPOMÁQUINA*, desenvolvida pelo Coletivo Robo.Art, na qual as tecnologias digitais estão presentes como propositores de problematizações cênicas como a dramaturgia, a trilha sonora e a cenografia. Dessa forma, foram geradas novas formas de se ver e entender um corpo dançante em cena e experimentações que provocam reflexões sobre o próprio fazer cênico.

Na terceira parte, comento sobre a performance *TRAVED*, de Dodi Leal e Robson Catalunha, a partir de minhas percepções pessoais, enquanto espectador, relacionadas aos estudos sobre transgeneridade e performatividade, também de Leal. Esse comentário vem como tentativa de entender as relações entre o corpo transgênero e o uso de tecnologias para desenvolver uma narrativa autobiográfica.

Busco, aqui, refletir sobre os meios em que a relação entre corpo e tecnologia se desenvolvem, além da inserção de discursos LGBTQIAP+ como potência cênica

para a construção de novos imaginários, desafiando o fazer teatral para que essas narrativas sejam exploradas em suas complexidades.

### **2.1.1 + Flores Brancas: Potencialidades pedagógicas de narrativas homoafetivas em cena**

Quais são os discursos homoafetivos possíveis em cena? Como corpos não-heterossexuais podem representar suas próprias histórias politicamente e poeticamente? Quais são as invisibilidades presentes nas narrativas LGBTQIAP+ que são colocadas em cena?

Para tentar compreender e responder as questões acima, trago a obra teatral *Flores Brancas* da Cia do Flores que, dentro de uma trilogia de espetáculos que apresentam temas acerca das vivências LGBTQIAP+, aborda narrativas de personagens lésbicas para viabilizar suas vivências a partir do fazer cênico. A peça é dirigida e escrita por Claudia Jordão, a partir de uma criação coletiva envolvendo as atrizes Daniela Rosa, Denise Hygino, Fran Rocha e Mica Matos.

Escolho para análise essa obra por entender a invisibilidade de narrativas lésbicas dentro da própria comunidade LGBTQIAP+. Para desenvolver o processo, as atrizes tiveram contato com um dossiê que relatava violências vividas por mulheres mortas por lesbofobia (o crime de preconceito contra mulheres lésbicas) e a partir deste material construíram a dramaturgia para contar as histórias destas vítimas em relação com suas próprias vivências.

Em entrevista concedida, em setembro de 2023, para esta pesquisa, a dramaturga Claudia Jordão e a atriz Denise Hygino contam um pouco sobre o processo criativo do espetáculo e a chegada deste dossiê que orientou toda a construção da obra.

Denise: Eu acho que o dossiê vem nesse momento em que a gente tava entendendo essas várias pautas que os nossos corpos iam levantando, a partir do tema da lesbianidade pudemos ir para as vertentes. A gente falou muito sobre a sapatona caminhoneira porque isso é muito específico sobre as lésbicas que não performam feminilidade, tínhamos a figura da Fran ali e que tava sempre trazendo as próprias histórias, tínhamos a Dani que trouxe todas as vivências de uma mulher sapatona e uma mulher negra, entrávamos em muitas questões sobre heterossexualidade compulsória, performatividade de feminilidade, com tudo isso entendemos que tínhamos diversos caminhos e como contar todas essas histórias, ter um material cênico que contemplasse tudo isso pois eram três corpos muito diferentes. Com isso, quando a gente olha esse dossiê que categoriza mesmo, como mulheres caminhoneiras são mortas por pessoas na rua, o índice de violência que mulheres caminhoneiras sofrem são por pessoas que elas não

conhecem, logo mulheres que performam alguma feminilidade ou que viveram uma heterossexualidade compulsória são assassinadas por ex parceiros ou familiares e até mesmo o índice de suicídio sofrido por essas mulheres é muito grande e elas estão no dossiê, por isso a gente usa a frase “foi suicidada” no espetáculo em vez de “suicidou-se”. Então quando olhamos essas categorias que estão ligadas a uma performance de gênero e sexualidade a gente se reconhece nestas estatísticas, você pensa “eu poderia ser uma dessas” e eu acho que é onde a gente entende que a nossa função estava para além das nossas vivências individuais, mas do que a gente representa enquanto um corpo e uma vivência lésbica que é política, que esta além dos afetos, acredito que é por aí o dossiê.<sup>1</sup> (informação verbal)

A relação entre ficção e realidade entra em embate para que as narrativas lesbianas possam existir em cena. Ao adotarem tais histórias reais como ponto de partida para o desenvolvimento do processo, o teor político do discurso abordado se faz necessário, pois quando falamos de narrativas de pessoas LGBTQIAP+, neste caso de mulheres lésbicas, existe um reconhecimento que se dá através dessas histórias reais, nas quais as atrizes puderam se reconhecer nas situações vividas por outras mulheres. Com isso, se faz necessário a ação de tornar a “representação” dessas histórias um ato político, para que tais narrativas sejam apresentadas ao público com a seriedade e importância trazida pela pauta proposta. O teor político é abordado durante toda a encenação como uma escolha cênica, como Hygino aponta na seguinte fala:

(...) Tivemos depoimentos, por exemplo, de homens gays que assistiram a peça e disseram que nunca tinham pensado sobre isso, provando que algumas coisas não eram óbvias. Não queríamos ficar apenas nesse lugar da dor, do didatismo, da palestra, mas não tinha outra forma.<sup>2</sup> (informação verbal)

A partir disso, é possível entender que o didatismo foi uma escolha cênica para se contar essas histórias, nas quais os discursos pessoais das atrizes se relacionavam com as histórias interrompidas dessas mulheres que morreram por serem lésbicas. Tal relação com a violência vivida por esses corpos foi tratada durante todo o processo de criação, pois, ao se depararem com o mencionado dossiê, as atrizes tiveram que construir personagem com histórias inacabadas, vidas interrompidas pela violência. Com isso, foi preciso entender o lado poético a partir dessas narrativas para vislumbrar as possibilidades de vida que essas mulheres mereciam ter tido. Afinal, como aponta Claudia Jordão: “Quando a gente pensa em

<sup>1</sup> Informação verbal retirada de entrevista online com Denise Higinio e Claudia Jordão concedida para esta pesquisa e transcrita na apêndice A.

<sup>2</sup> Apêndice A.

construir as histórias que essas mulheres não viveram, a gente queria contar coisas bonitas que se elas não tiveram oportunidade de viver, gostaríamos que tivessem vivido”<sup>3</sup>(informação verbal).

**Figura 1** - Cena do espetáculo *Flores Brancas*, encenação de novembro de 2022.



Fonte: ALVES, Jéssica, 2022a. .

A partir da busca pelas histórias possíveis dessas mulheres é que a relação entre discurso e poesia pôde ser trabalhada. Com isso, ao assistir o espetáculo, eu não interpretei tais histórias como relatos de morte, e sim como narrativas de vidas diversas das mulheres retratadas.

O espetáculo começa com uma recepção calorosa do público, com festa, música, comidas e bebidas, há brincadeiras e conversas até entrarmos no teatro. A escolha desse tipo de recepção prepara a percepção do público, criando um ambiente aconchegante para poder desenrolar a narrativa. A partir desse início, que

---

<sup>3</sup> Apêndice A.

fez com que eu me sentisse bem-vindo na partilha, começou a minha experiência com o espetáculo. Tal forma de iniciar uma obra aparece nas reflexões de Anne Bogart:

No teatro, a maneira como começa um espetáculo está relacionada com a qualidade da jornada. Os primeiros momentos me arrebataram? E como fazem isso? Como o público, eu geralmente sinto a promessa de uma experiência teatral notável logo nos primeiros instantes? Como começa isso? Que expectativas são geradas de início? E, na sequência, elas se cumprem ou não? Os melhores começos parecem ao mesmo tempo surpreendentes e inevitáveis. Talvez comece repentino demais, ou pareça silencioso demais, ou ruidoso, ou rápido ou lento demais, mas a maneira como começa um espetáculo deve sempre questionar os limites conhecidos e as minhas percepções habituais. Se tenho sorte, sinto-me arrebatada. (Bogart, 2021, p. 70)

A recepção, no espetáculo *Flores Brancas*, prepara o terreno para o que está por vir, onde o tom confortável de uma celebração ajuda o público a adentrar a obra e estar atento ao que as narrativas irão abordar. Quando Bogart fala sobre a “qualidade da jornada” proposta nas expectativas a partir da recepção, entendo como o espetáculo em questão prepara o espaço e a escuta para abordar histórias de violências, demonstrando a sensibilidade necessária para lidar com tais relatos. Porém as promessas feitas no início do espetáculo de uma comemoração, de um lugar confortável, são quebradas durante o desenrolar da peça, e isso é uma escolha cênica desenvolvida a partir do processo criativo da companhia. Ao perceber que o espetáculo acontece em uma crescente de ações, pergunto a Claudia Jordão sobre o processo de construção e as escolhas que desenrolam a narrativa, que me responde:

Claudia: (...) pudemos entender que o espetáculo acontece em blocos, e com esse entendimento é possível ver o crescimento que você diz, onde tem o começo com a recepção do público com festa e comida e de repente entramos no bloco poético e dramático para que as pessoas gostem dessas mulheres, para que se aproximem dessas histórias e comprem essas narrativas querendo elas vivas, para que o momento em que elas descobrirem que também tem responsabilidade na morte dessas pessoas, o público já está apegado a essas figuras. Após esse momento a gente para, acende as luzes e diz “eu sou tal pessoa e a história é essa”, com isso construímos esse bloco que parece uma brincadeira e de repente vou “meter o pé no peito” e contar exatamente como a coisa acontece. (informação verbal)<sup>4</sup>

A crescente que percebi, ao assistir o espetáculo, se relaciona com as escolhas feitas para poder retratar as histórias de violência dessas mulheres, nas quais o lugar de conforto e festa, instaurado no começo, é alimentado pelas histórias contadas, das possibilidades de vida desenvolvidas para essas mulheres, mas logo

---

<sup>4</sup> Apêndice A.

é quebrado quando se compartilha com o público que as histórias encenadas são reais e que todas as mulheres que acompanhamos em cena foram mortas por lesbofobia. O público, então, acaba revendo as histórias e repensando a própria culpa no processo da construção social homofóbica.

Para presente pesquisa, tal reflexão sobre os desdobramentos da obra se faz interessante ao entender o olhar da encenadora e dramaturga sobre como a narrativa se desenvolve em cena, sobre as escolhas de onde e como revelar que as histórias foram tiradas de um dossiê e que o espetáculo está retratando as violências sofridas por mulheres lésbicas. Além disso, se pensa em como construir o espaço e a relação entre público e obra, para que tais narrativas sejam recebidas com atenção e compreendidas em suas complexidades. Uma história de romance lésbico pode se desdobrar em uma reflexão sobre o lugar de responsabilidade social de cada espectador para com os preconceitos sofridos pela comunidade lésbica.

Com essa construção cênica, é possível que o público acesse, compreenda e se conecte com o discurso político abordado na peça, porém, durante o processo, houve a preocupação de como desenvolver a narrativa para que o espetáculo não se determinasse pela dor e, com isso, foi pensada uma forma poética de terminar a peça. A partir de uma iniciativa desenvolvida no processo, as atrizes começaram a escrever cartas para as versões delas mesmas do passado, uma iniciativa que foi intitulada “Cartas a uma Jovem Lésbica”. Tal iniciativa adentrou de tal forma o projeto que outras mulheres lésbicas foram convidadas a escreverem essas cartas, ou até mesmo mandarem áudios contando suas experiências e reflexões sobre as vivências pessoais, a partir da perspectiva lésbica.

Claudia: E falando da perspectiva da direção, a minha preocupação era como fazer um velório digno para essas mulheres, depois de tudo que construímos para elas, então quando fechamos esse bloco a gente pensa em como voltar para a poesia, como voltar para as mulheres que estão na platéia, que a gente quer história bonita, quer viver. Acho que este foi um pouco do caminho que descobrimos para que as pessoas saíssem do espetáculo entendendo as narrativas, seus lugares de responsabilidades e a importância de querer essas mulheres vivas. (informação verbal)<sup>5</sup>

A ação de mandar cartas para si mesma entrou no espetáculo para amarrar toda a narrativa trazida através de ações poéticas e políticas. Em cena, a preocupação é pensar que tais violências apresentadas existem e que vidas são interrompidas por conta disso, mas que também é importante refletir sobre o que

---

<sup>5</sup> Apêndice A.

vem depois, sobre as esperanças e as possibilidades construídas para as mulheres que estão vivas e vivendo suas próprias narrativas através da identidade lésbica.

Porém a construção dramática da peça se chocou com os limites de linguagem, já que o drama não é o bastante para lidar com as narrativas de corpos que fogem da norma heterossexual. Existe o desejo legítimo de ser reconhecido dentro de uma construção dramática, mas as vivências LGBTQIAP+ que descolam da realidade estabelecida e são vistas a partir de uma ótica à margem do ideal social que parte da premissa de existências cisgêneras e heterossexuais como normalidade dentro da construção de identidade de um ser em sociedade, ao serem representadas a partir da linguagem dramática nas artes cênicas, são colocadas em embate com os limites estabelecidos por esta linguagem.

Segundo Dodi Leal, “(...) a crise do drama nos leva a uma outra dimensão do problema: precisaremos reescrever e reinventar todos os modelos conhecidos de produção.” (2021, p. 153). Tal reinvenção dos modelos de produção apontada se faz necessária para podermos expressar as vivências LGBTQIAP+ em toda a sua complexidade, explorando, de forma poética, tais narrativas, formulando imaginários possíveis para estes corpos. Dentro do processo do espetáculo *Flores Brancas*, tais preocupações estéticas estavam em pauta.

Denise:(...) Eu conversava bastante com a Claudia sobre a dramaturgia e sobre a função do drama, de se reconhecer naquela personagem, e tornar essas mulheres reais em personagens dramáticas mostrou que o drama é falho, ele não cola muito com as narrativas LGBTQIAP+, mesmo quando temos a ânsia de nos vermos representadas no drama essa narrativa dramática não cola com a nossa.

Claudia: Tem uma cena da Fran e da Dani que elas estão andando de mãos dadas, num espetáculo hetero isso não teria muita importância, mas em um espetáculo lésbico isso se torna algo político.

Denise: Sim, a gente precisa ter acesso às ficções que já existem. Acho também que tem um lugar que não cola, por isso as cenas chegam no final não apenas pela interrupções da vida desses personagens, mas também uma interrupção brusca onde, quando buscamos a curva dramática, não achávamos a resolução disso. Então acho que tem algo do próprio teatro, como usar todas as estruturas que temos dentro do teatro para falar sobre toda esta complexidade sobre a identidade, a questão política de nossas vivências.(informação verbal)<sup>6</sup>

Observar a impossibilidade da forma dramática de dar conta das narrativas LGBTQIAP+ se torna interessante ao dispor da busca por novas formas de se contar essas histórias, por outros meios de estabelecer uma relação entre obra e espectador, fazendo com que a representação ou reflexão sobre tais narrativas

---

<sup>6</sup> Apêndice A.

tomem um lugar crucial para o desenvolvimento das artes cênicas, fazendo com que as experimentações possíveis se façam bem vindas dentro do processo.

Para além das reflexões sobre a construção cênica da obra e as relações com as narrativas lésbicas abordadas na peça, a análise de Flores Brancas se faz bem vinda nesta pesquisa pois a Cia do Flores reside na Região Metropolitana do ABC Paulista, desenvolvendo seus projetos com o direcionamento para esta região, onde eu resido e desenvolvo minhas vivências e me interesso pelo trabalho desenvolvido dentro deste território que, quando falamos de desenvolvimento cultural e artístico, foi colocado à margem da região central da cidade de São Paulo. Ao conversarmos sobre o tema, pergunto para as entrevistadas sobre a escolha de desenvolver trabalhos no território do ABC Paulista.

Claudia: Acredito que a Cia do Flores é sobrevivente como todos os grupos que estão no ABC, e não estamos ativos porque os governos municipais nos querem ativos, acho que estamos ativos por muitas leis de fomento como o PROAC, que é um edital estadual, onde direcionamos as atividades para o ABC. Também estamos falando do SESC Santo André que conhece o nosso trabalho e nos convidou para a estreia da trilogia lá.

(...) A Cia do Flores tem uma atividade acontecendo a partir de alguns editais que possibilitaram o desenvolvimento dos trabalhos, para que eles aconteçam, e eu sempre falo sobre a importância das leis de fomento para a cultura.

Denise: (...) Porque quando escolhemos fazer um teatro político a questão territorial e difusão cultural é uma escolha política, porque eu vou ser mais um espetáculo na cidade de São Paulo? Que público é esse que eu estou buscando ali? Já tem tanta gente falando sobre isso de tantas formas diferentes, e quem não tá no centro de São Paulo? Eu não tô lá, eu to aqui, no ABC. Então isso se faz uma escolha política de se comunicar com o próprio território e tentar fugir de uma cilada do capitalismo que é colocar todo mundo na metrópole para disputar os mesmos espaços. Então acredito que todas essas coisas são escolhas políticas do grupo.(informação verbal)<sup>7</sup>

Falar sobre vivências lésbicas a partir da pesquisa de construções cênicas possíveis dentro de um território que é colocado à margem pela ideia de centralidade cultural sofrida na Região Metropolitana de São Paulo é um ato político. Assim, o espetáculo se coloca em um lugar de resistência não apenas no discurso, mas também em sua própria existência e concepção.

O desmonte cultural sofrido na região do ABC atingiu diretamente o meu processo de formação em artes cênicas. Com o fechamento de escolas e centros culturais, se tornou necessário um deslocamento diário entre, pelo menos, quatro cidades diferentes para poder estudar teatro, trabalhar com cultura e desenvolver a minha carreira. Ao me deparar com a realidade de uma cidade à qual eu não

---

<sup>7</sup> Apêndice A.

pertencia e todas as suas referências culturais múltiplas, vivi o choque de estar sempre para trás em relação aos colegas e artistas que já residiam e se apropriaram do centro da cidade de São Paulo.

A escolha do espetáculo *Flores Brancas* para a minha reflexão sobre relações homoafetivas em cena também perpassa a minha recepção à volta do meu território, a busca pelo trabalho desenvolvido por pessoas que conheço há anos e que se relacionam com as minhas referências locais. Ao colocarem o desenvolvimento das obras da companhia como pertencentes ao território do ABC Paulista, através de leis de fomentos, a Cia do Flores se faz necessária enquanto ação cultural dentro de uma região que está, de maneira proposital, sendo culturalmente desarticulada, fortalecendo o ato político de se fazer arte em um espaço onde a arte não é mais bem-vinda, de se comunicar com um outro público que não é necessariamente o público que ocupa espaços culturais no centro de São Paulo.

Com isso, abro brevemente minha pesquisa para refletir sobre o fazer artístico fora do "conceituado" meio cultural que foi historicamente estabelecido no centro de São Paulo e que se coloca distante da população que não se vê no direito de frequentar espaços culturais, distante do público que não estuda teatro, mas que deve ter a possibilidade de escolher ir a um teatro. Quando a Cia do Flores se dispõe a tratar de temáticas da comunidade LGBTQIAP+ dentro desse território, pode-se entender as escolhas feitas para a construção cênica, a opção pelo didatismo, a construção de um espaço confortável e seguro para tratar dessas vivências com sensibilidade, pois a busca da companhia é conversar com o público que não vai necessariamente ao teatro e, muitas vezes, não reflete sobre vidas que fogem da norma cis-heterossexual. Porém, como abordar o público para recepcionar um espetáculo LGBTQIAP+ sem que haja o distanciamento pelo *pré-conceito*?

Denise: (...) eu acredito que seja uma escolha política da companhia direcionar plasticamente, porque tem a camada plástica onde você olha uma foto ou teaser dos espetáculos e não imagina que seja um espetáculo LGBTQIAP+ porque plasticamente ele não está te contando isso, e isso é uma cilada boa. A própria estrutura da dramaturgia onde a gente recepciona o público com música, festa e até o momento em que expomos sobre o que estamos falando, é uma escolha política de para quem eu estou falando. Os espetáculos da Cia do Flores não buscam falar para a comunidade LGBTQIAP+, eles buscam falar com a comunidade LGBTQIAP+ para pessoas não LGBTQIAP+. Essas escolhas estéticas, plásticas e técnicas dos espetáculos são escolhas artísticas e políticas.(informação verbal)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Apêndice A.

**Figura 2** - Cena do espetáculo Flores Brancas, encenação de novembro de 2022.



Fonte: ALVES, Jéssica, 2022b.

Entender a divulgação e a recepção da obra como caminho para cativar o espectador, para que este se permita experienciar o espetáculo como possibilidade formativa, no sentido de refletir sobre determinado assunto e construir novos imaginário para certas narrativas, se mostra um bom caminho para que as complexidades das identidades LGBTQIAP+ se façam compreendidas pela relação entre espectador e obra.

Ao criar-se esse espaço receptivo em comum, a Cia do Flores tem a preocupação em expor as problemáticas e denúncias necessárias que nascem a partir do discurso da obra, para que o espectador não apenas se compadeça com as histórias das personagens, mas também entenda todas as possibilidades de vivências de um corpo lésbico, com suas alegrias e tristezas.

Claudia: (...) Quando me aproximo da pesquisa sobre a lesbianidade eu amplio a minha perspectiva de mundo e olhar e começo a construir esses espetáculos primeiro com as famílias, com pessoas que não se permitem aproximar dessas realidades.(informação verbal)<sup>9</sup>

A preocupação em relacionar o público com tais narrativas se faz necessária para "preparar o terreno" e, assim, explicitar a violência vivida por mulheres lésbicas, sendo esse um discurso que não afasta, mas se coloca para o espectador como um problema real e que deve ser refletido e combatido. O público que está inteirado e envolvido das histórias dessas personagens e torce para que as coisas se resolvam. Ao descobrir que tais histórias são baseadas em fatos e todas aquelas mulheres perderam a vida pelo crime de ódio, o espectador se vê também responsável por esse ato de violência e compreende a complexidade das vivências desses corpos.

A partir desse direcionamento da visão e emoção do público, é possível então que aconteça a partilha de dores, angústias, alegrias e conquistas que as próprias atrizes trazem para o espetáculo, onde a ação de descer do palco e ir para o meio do público, numa interação poética de ler cartas e bilhetes de mulheres lésbicas, ilustra visualmente a expansão dessas narrativas que saem do palco e ocupam a platéia. Lado a lado, atriz e espectador refletem sobre a mesma problemática.

O espetáculo que começa com festa, passa por narrativas dramatúrgicas, atravessa discursos complexos e sensíveis e termina com uma nova festividade, agora inteirada das vivências lésbicas apresentadas em cena, compartilha uma

---

<sup>9</sup> Apêndice A.

experiência que abre diálogos sobre corpos LGBTQIAP+ que estão além da dor e do estereótipo, reforçando o lugar formativo a partir do fazer teatral

Porém tal partilha também é feita com a comunidade LGBTQIAP+, especialmente com mulheres lésbicas que não apenas se identificam com as narrativas, mas também compartilham de vivências apresentadas em cena.

Denise: (...) falar de como as sapatonas recepcionam o espetáculo *Flores Brancas*, foi muito legal o último dia em que depois a gente foi pro bar e se formou uma roda de sapatonas comentando e perguntando não só sobre questões das vivências lésbicas, mas também sobre as músicas, o processo, e eu senti que o espetáculo era nosso, de todo mundo que estava na roda do bar, não era algo apenas das atrizes que estavam em cena e sim de todos que assistiram, essa sensação que tive, um lugar de apropriação.(informação verbal)<sup>10</sup>

O lugar de apropriação que a atriz colocou no relato também pode ser entendido como um lugar de pertencimento, onde mulheres lésbicas se sentem pertencentes à obra, fazendo com que a experiência seja desenvolvida dentro do real sentimento de comunidade, que partilha. Tal sentimento de pertencimento também pode ser entendido como uma ferramenta formativa a partir de uma obra teatral, na qual essas pessoas têm a oportunidade de se encontrarem dentro das narrativas e fazer com que este espetáculo seja referência para a construção de imaginários.

### **2.1.2 + CORPOMÁQUINA: Reflexões sobre o uso das tecnologias em cena e suas possibilidades pedagógicas**

As tecnologias avançaram e ocuparam espaço nas vivências humanas rapidamente nos últimos tempos. Hoje, temos uma relação afinada com os dispositivos eletrônicos ao ponto de, a princípio, tornar prática as nossas interações, auxiliando nas nossas necessidades, porém a inserção verticalizada de tecnologias digitais tem o potencial de modificar a forma como entendemos o mundo.

Revoluções políticas no Oriente Médio são deflagradas graças às relações em redes sociais. A medicina, os transportes, as comunicações, as relações interpessoais, o tempo estão nitidamente passando por novas interpretações por conta dos avanços tecnológicos. Então, como fazer um teatro que examine o hoje e que dialogue com esse tempo, sem passar pelo cruzamento entre teatro e tecnologia? Se tudo é modificado e alterado pelas

---

<sup>10</sup> Apêndice A.

mídias, como a própria ideia de percepção e recepção, como ignorar essas mídias na criação cênica atual? (Denny, 2019, p. 31)

As alterações imaginárias criadas a partir das tecnologias digitais que estão sendo utilizadas, diariamente, por todo o mundo também afetam o fazer teatral, desafiando artistas a compreenderem tais ferramentas como possibilidades poéticas dentro de suas obras. Hoje em dia, é quase impossível apresentar um espetáculo teatral sem nenhuma divulgação nas redes sociais, e as mídias digitais não estão disponíveis somente para auxiliar o fazer artístico, podem também potencializar os processos cênicos. É preciso integrar tais ferramentas à criação teatral para que a relação entre obra e público se concretize na atualidade.

A partir disso faço meu o questionamento levantado por Marcelo Denny: “como fazer um teatro que examine o hoje e que dialogue com esse tempo, sem passar pelo cruzamento entre teatro e tecnologia?” (Denny, 2019, p. 31). Não tenho e nem busco uma resposta concreta, mas acredito que seja pouco possível se fazer teatro sem levar em consideração o momento histórico em que ele está sendo desenvolvido. Uma vez que o fazer artístico pode ser entendido como a visão de mundo do artista expresso através de uma linguagem, não me chama a atenção a criação de “obras analógicas” nos tempos digitais.

Segundo Dodi Leal, “a tecnologia é matéria não apenas de suporte ao corpo, mas interfere nos próprios modos de pensamento do corpo”( 2018, p. 41), com isso é possível entender modificações de vida relacionadas ao uso de tecnologias, modificações que se inserem também no corpo, na identidade humana. Sendo assim, vejo, hoje, a tecnologia como ferramenta para a construção social de novas formas de viver e pensar o mundo, com isso tanto artistas quanto pessoas LGBTQIA+ se inserem nesse momento histórico em que vivemos. Mas como se dá a relação de tecnologia com o corpo LGBTQIA+?

Podemos compreender que o uso de tecnologias digitais como ferramentas de auxílio, principalmente nas disseminações de informações, é diário e que um artista da cena pode fazer esse uso como um veículo de divulgação de suas obras. Porém, ao se relacionar com um corpo que foge da normatividade sistemática, a tecnologia tem a oportunidade de se inserir na identidade dessa pessoa, reconstruindo o desenvolvimento performativo de um artista não-heterossexual ou não-cisnormativo.

Gostaria, na presente pesquisa, de elevar essa potencialidade disponível através das redes sociais para a reflexão sobre como entender tais mídias digitais enquanto parte de uma construção artística, e não apenas um meio de divulgação, reconstruindo o imaginário social a partir da busca de uma estética que está sendo desenvolvida pelos artistas da atualidade conscientes do momento histórico que estão inseridos.

Trago, para contribuir com a reflexão, o trabalho *CORPOMÁQUINA*, desenvolvido pelo coletivo Robô.Art, que é construído a partir da relação da dança e da performance com as tecnologias digitais que transformam, de forma vertical, o processo criativo. O espetáculo utiliza do kinect, um sensor de movimento, para captar as ações do bailarino em cena, reconhecendo esse corpo e fazendo recortes sobre ele. A partir desse reconhecimento, são gerados gráficos moduláveis que são projetados, simultaneamente, dentro do recorte do corpo em cena. Isso acontece em relação ao som gerado pelo bailarino a partir de sensores musculares, que transformam as tensões geradas pelos movimentos em sons que são projetados para se tornar a trilha sonora do espetáculo — tudo acontecendo como um circuito vivo e dependente de todas as partes. Além do maquinário presente em cena, o bailarino tem a limitação de estar pendurado pela cintura por um cinto de segurança e ter seus movimentos limitados dentro de uma estrutura triangular.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Vinicius Dell'Acqua, integrante do grupo e propositor da performance em análise, conta como se deu a construção do espetáculo a partir de uma narrativa envolvendo todos esses aparatos tecnológico:

Esse trabalho vem mudando sempre, no começo, em 2019, a gente fazia muito aberto para o bailarino fazer o que quisesse, mesmo definindo que existe um começo no chão e um desenvolvimento de algo animalesco ao alcançar uma forma ereta e depois você vai se cansar até ficar pendurado, ele tinha essa liberdade mesmo que delimitando esses espaços(..)  
(...)Eu desenhei a proposta de como ia acontecer a performance, a cenografia, o corpo que se levanta, a utilização de kinect e sensor e a partir disso, as outras construções são abertas, a forma que a gente trabalha é super horizontal, onde podemos falar “vamos mudar o espetáculo hoje pra outra coisa”, porque pelo trabalho ser do lugar do performático a gente improvisa o trabalho inteiro, a projeção lida com o que o bailarino faz em cena que está lidando com a abertura de som que é disponível para ele, como quando ele tá no chão e abaixo o volume para que busque alternativas de movimentos, é muito improvisado, quase uma *jam*.(informação verbal)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Informação verbal retirada de entrevista online com Vinicius Dell'Acqua concedida para esta pesquisa e transcrita na apêndice B.

Dell'Acqua descreve o que o espectador pode ver no palco: as proposições feitas pelas tecnologias escolhidas em cena como as projeções geradas pelo kinect a partir transformações do corpo em cena, o som que precisa da ação do bailarino para ser concebido e até mesmo o cinto de segurança, a tecnologia presente em nosso dia-a-dia, que limitam o movimento desenvolvido em cena, potencializando o ato de se levantar e ficar suspenso em uma armação em formato triangular, como um funil. Isso tudo deixa o desenvolvimento narrativo da obra completamente entregue aos desdobramentos tecnológicos presentes no espetáculo, ou seja, aqui podemos ver uma performance no âmbito das artes cênicas e da dança, que depende das tecnologias, digitais e analógicas, para ser realizada.

Com isso, é possível visualizar como trabalhar de forma potencializadora as tecnologias em cena, onde elas não são apenas ferramentas de auxílio, mas, sim, símbolos e corpos presentes durante o desenvolvimento da performance. Porém como o corpo humano se relaciona em cena com tais tecnologias que trabalham de forma tão incisiva nesse processo? Vinicius Dell'Acqua comenta sobre a construção de movimentação gerada a partir desses propositores digitais:

(...) o início da pesquisa dele (bailarino) era entender como o corpo lidaria com a dança no lugar em que o próprio corpo está gerando a música, como ele se retroalimenta, eu danço e crio a música e a música guia meu movimento, mas foi construindo num lugar mais conceitual, que na época eu estava lendo um livro da Donna Haraway, *Manifesto Ciborgue*, que tem um discurso feminista muito massa, mas ela também trás a relação entre o humano e as próteses, as múltiplas tecnologias que estão em volta da gente e não percebemos o quão cyborgue já somos de usar óculos, celular, roupas, que não são coisas naturais mas que nos apoiamos nelas pra sobreviver, pra se adaptar ao mundo.

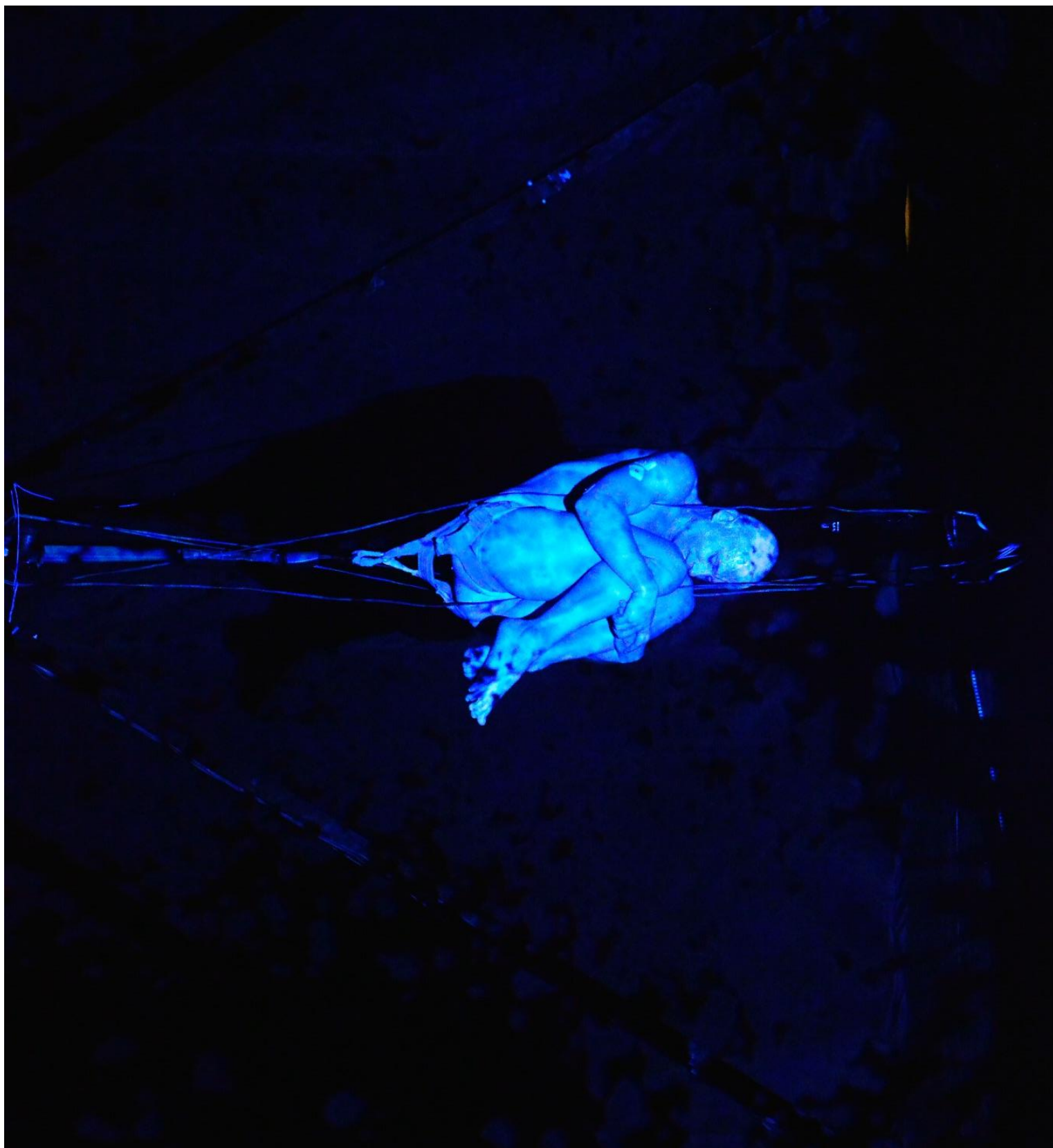
Esse lugar super técnico de se pensar isso começou a se misturar ao conceito do espetáculo com a produção da própria tecnologia que está nele. No começo não queríamos definir muito sobre o que estávamos falando, era mais um experimento sobre corpo e tecnologia e depois fomos percebendo que a narrativa delineia uma própria dramaturgia que ainda é muito aberta, a cada ano que passa a gente redefine o que o trabalho tá falando, de uns tempos atrás ele talvez falasse sobre religião, sabe, mas começou falando sobre aparatos e *ciborguismo* da contemporaneidade.(informação verbal)<sup>12</sup>

Destaco, do trecho acima, a forma como a tecnologia foi o ponto de partida para a criação do espetáculo, agindo de forma incisiva no processo criativo a partir da reflexão sobre os diversos usos de aparatos tecnológicos usados para o desenvolvimento social, que se estabelecem na construção de nosso imaginário, assim como aponta Marcelo Denny. Além de reconhecer a importância do uso das tecnologias em cena, no trabalho *CORPOMÁQUINA* também foi entendido o desenvolvimento do processo de criação como um desenvolvimento tecnológico, colocando a máquina como um corpo propositor dentro da performance,

---

<sup>12</sup> Apêndice B.

**Figura 3** - Cena do espetáculo CORPOMÁQUINA, encenação de 2022.



Fonte: ETECHEBER, Jorge, 2022a.

algo presente dentro do jogo cênico que contribui para o desenvolvimento da dramaturgia, a partir das improvisações que estão sendo propostas.

Partindo do aparato tecnológico, se abre a discussão sobre o papel do corpo humano em relação às tais digitalidades presentes em cena que, no caso desta performance, estão presentes para potencializar e redefinir o que é um corpo ao fazer os recortes com as projeções.

O kinect vai reconhecer o corpo do bailarino e vai tacar uma base de possíveis grafismos, onde tem a possibilidade de trocar cores, trocar o grafismo, distorcer, abrir a quantidade de som que o grafismo tá ouvindo para que possa responder ao som do corpo também, a base da projeção é o próprio corpo, onde os grafismos são gerativismo, ele vê os recortes do corpo e desenha a partir desses recortes.<sup>13</sup>(informação verbal)

Tais projeções redesenham o corpo presente no espaço a partir de imagens geradas por esse mesmo corpo em relação à percepção do kinect, um equipamento que reconhece o corpo e o transforma em formas. A partir da proposta, é possível visualizar uma forma outra de colocar um corpo em cena, de relacionar a presença do bailarino com formas desenvolvidas a partir de uma máquina e que está sendo simultaneamente projetadas em cima do próprio corpo. Com isso, podemos entender a transformação desse bailarino que se movimenta, dentro de certas limitações, como a construção de uma terceira forma em cena, potencializando a possibilidade de um ser que é corpo e também é máquina existir neste mundo.

Levando além a discussão, é possível refletir sobre como as sonoridades são adaptadas e desenvolvidas a partir de um circuito que se consolida pelo âmbito digital em relação com a solidificação de musculaturas do corpo humano.

O som tem a ver com a tensão e distensão muscular, quanto mais potência você coloca nos músculos mais ele vai emitir sinal para deixar o som mais forte ou mais fraco. É muito modulado, onde você pode abaixar o volume e o bailarino se movimentar mais pra aumentar esse volume, é uma modulação onde não é muito hierárquica, é meio um circuito, sempre vai depender destes elementos que são as pessoas que estão ali.(informação verbal)<sup>14</sup>

Esse circuito não-hierárquico colocado por Dell'Acqua é a proposição de um terceiro corpo em cena, um corpo que é construído através de um ser biológico em relação a seres-máquina e faz a performance se consolidar como um ato cênico. Um circuito que acontece simultaneamente para fazer com que a poética abordada na relação entre corpo-máquina seja potencializada em toda a sua forma só pode ser desenvolvido a partir da linguagem performática, na qual o experimento, a

<sup>13</sup> Apêndice B.

<sup>14</sup> Apêndice B.

improvisação, o risco e as interdependências de todos os símbolos e signos cênicos escolhidos dentro dessa proposta trabalham juntos para o desenvolvimento do cerne do espetáculo. Ao analisar a obra, me deparo com um processo vivo e pulsante.

Tal estudo interessa para esta pesquisa por se desenvolver a partir da conversa entre corpo e máquina para a criação de algo que está presente no “entre” dessa relação, concretizando a importância de entender tais tecnologias como propulsoras de narrativas poéticas dentro das artes cênicas, como aponta o próprio Denny:

Quero com isso provar que com a inclusão de novas tecnologias a cena modifica-se, o teor cênico altera-se e a cena torna-se mais ramificada, re-poetizada, justaposta, somada, fragmentada, exigindo uma nova percepção de leitura. (Denny, 2019, p. 33).

A utilização de tecnologias digitais como propositoras de desenvolvimentos narrativos dentro de um processo criativo está vinculada ao pensamento que Marcelo Denny desenvolve em sua pesquisa sobre trabalhos “intermídia”, que estão associados ao pensamento de uma inclusão ostensiva das mídias digitais nos processos artísticos com o intuito de explorar tal ramificação em busca da re-poetização expressa pelo autor, que aponta que “esses trabalhos estão em outro patamar de utilização tecnológica, pois os efeitos das imagens tecnológicas são mais verticalizadas e autoreferentes”(Denny, 2019, p. 33-34).

Para entender melhor o termo “intermídia” colocado por Marcelo Denny em sua pesquisa, trago aqui a reflexão que Patrice Pavis faz, em seu livro *Diário da Performance e do Teatro Contemporâneo* (2017), sobre intermedialidade nas artes cênicas:

No sentido estrito, a intermedialidade é aquilo que liga as mídias. Na prática, não é sempre fácil fazer a distinção entre mídias, gêneros e materiais, ou sistemas de signos (...).

Este processo de transformação não é outro senão a performatividade, esta fusão de materiais ou a assemblagem dinâmica de materiais justapostos. Nos dois casos, trata-se de fato de *mise en scène* de elementos do espetáculo. (Pavis, 2017, p. 195)

A partir do trecho acima, é possível entender o espetáculo *CORPOMÁQUINA* como uma obra intermídia, que trabalha a possibilidade de re-poetização abordada por Denny e sua relação com a ligação entre as mídias para se pensar a performatividade cênica a partir da construção visual — e até mesmo plástica — do

**Figura 4** - Cena do espetáculo CORPOMÁQUINA, encenação de 2023.



Fonte: LUIZON, Mona, 2023.

espetáculo trazida por Pavis para o desenvolvimento processual expresso na performance em questão.

Ainda sobre as ramificações propostas por Denny, no trecho acima é possível desenvolver uma reflexão direcionada para a estrutura plástica de uma cena, ou seja, aquilo que o público verá, contribuindo com as possibilidades poéticas que nascem da relação obra-público, aquilo que se compreende da cena. Com isso, coloco expresso, aqui, a partir da minha visão, a importância da obra de arte como experiência, desde seu processo criativo até a sua recepção com o intuito de compreender o desenvolvimento de algo em processo, algo que está vivo dentro do fazer teatral. Somente assim a linguagem pode estar inserida no presente momento histórico, levando em consideração as relações identitárias que estão em construção na sociedade contemporânea, com o desempenho de tecnologias para a criação de

obras que desafiam a visão de mundo cis-heteronormativo para compor novas possibilidades de criação de imaginários.

O teatro é o que acontece entre espectador e ator. A dinâmica entre um ator e o público constitui um relacionamento íntimo e distanciado ao mesmo tempo, e ainda muito diferente da vida cotidiana. O relacionamento é circular. O ator depende completamente do potencial criativo de cada membro da plateia e deve ser capaz de se ajustar e de reagir a qualquer coisa que aconteça. O ator inicia e a plateia completa o círculo com sua imaginação, sua memória e sensibilidade criativa. Sem receptor, não há experiência. (Bogart, 2021, p. 74)

Ao desenvolver seu processo criativo a partir do uso de tecnologias como propositoras de toda a ação cênica, o espectador é desafiado a construir a narrativa ou o caminho da performance a partir de sua imaginação, explorando criativamente seus sentidos como a visão e a audição ao se deparar com uma obra que não trabalha com uma estrutura dramática regular, mas busca novas formas de colocar um corpo em cena na relação com o espaço. Vinícius Dell'Acqua comenta sobre a recepção da obra pelo público em entrevista concedida para esta pesquisa:

Vinícius: (...) Quando a gente tava começando apresentamos aqui na cidade (Rio Preto) e os pais do bailarino, que são dois senhores, simples, do interior que tem uma relação com a terra e tudo mais, e o bailarino que tem uma carreira de 15 anos, acho que este é o espetáculo mais estranho que ele já fez, onde o pai dele falou que foi o primeiro espetáculo que ele amou. O maior medo era chegar com algo muito estranho e as pessoas se distanciarem, mas tem acontecido o contrário, acho que o trabalho tem sido bem recebido. Existe um lugar meio magia com a tecnologia.<sup>15</sup>(informação verbal)

Ao propor uma experiência cênica diferente da conhecida através do drama, o espetáculo *CORPOMÁQUINA* não só trabalha a partir da experimentação entre corpo e tecnologia, como também propõe a possibilidade do público experimentar diferentes formas de se olhar para um corpo a partir da relação com as tecnologias, permitindo uma ação criativa a partir da imaginação, fortalecendo o discurso abordado por Bogart sobre o acontecimento cênico a partir da colaboração entre a ação desenvolvida em cena com compreensão desenvolvida a partir da imaginação do público.

Também é possível pensar nas possibilidades pedagógicas a partir da recepção e seu entendimento através da experiência imaginativa para com a obra *CORPOMÁQUINA*, pois ela propõe, como ponto de partida, a utilização das tecnologias baseadas no audiovisual.

---

<sup>15</sup> Apêndice B.

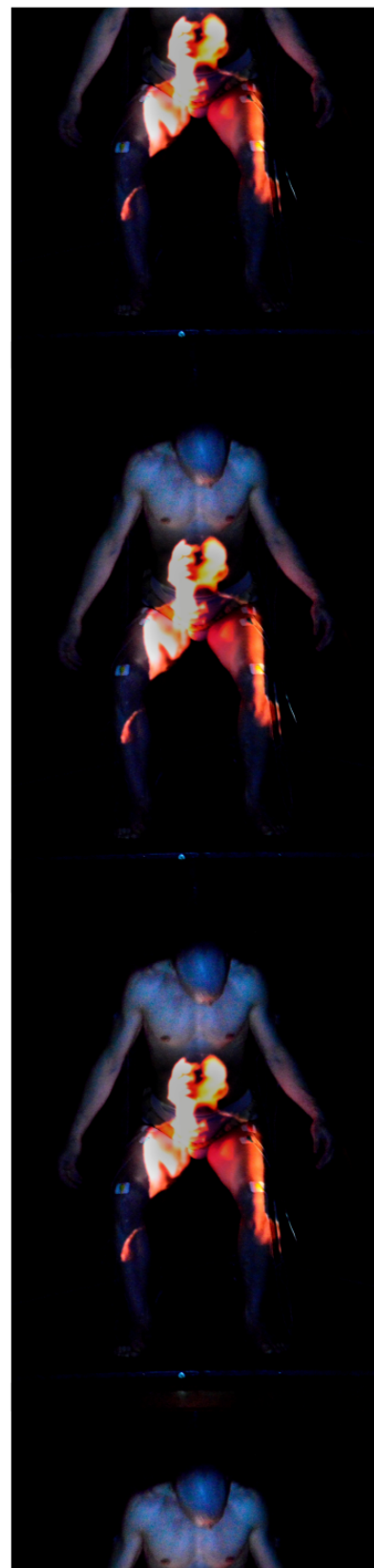
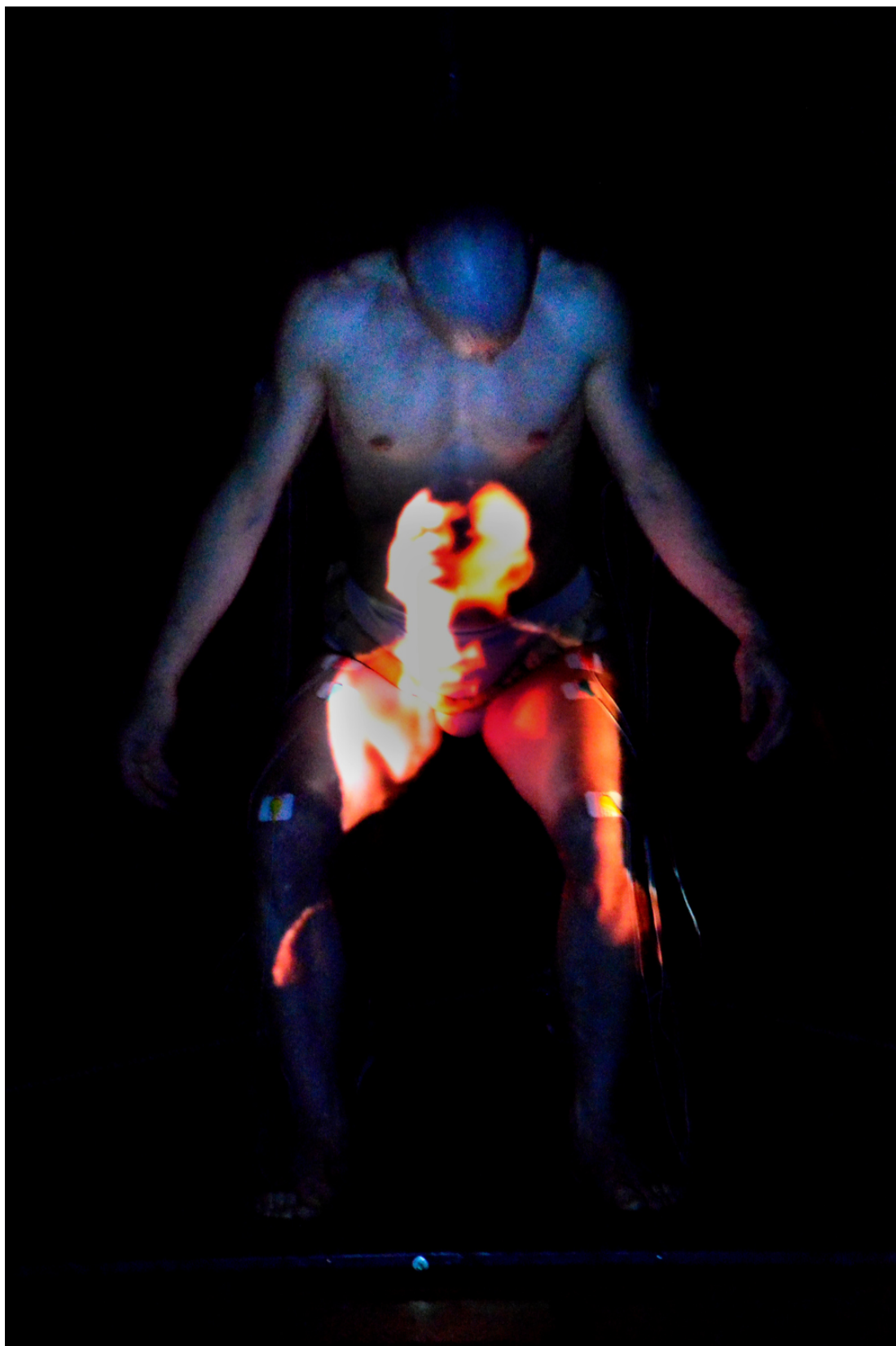
Tanto em trabalhos de criação corporal cujo escopo se baseia em procedimentos cênicos como em contextos pedagógicos nas artes da cena, experimentos audiovisuais e com novas tecnologias surpreendem com seu potencial sugestivo a respeito de gênero e outros aspectos subjetivos e sociais do ser humano na contemporaneidade. (Leal, 2018, p. 83)

O espetáculo em questão trabalha tais elementos audiovisuais como ponto de partida do desenvolvimento da performance, na qual as projeções se fazem necessárias para que a experiência proposta seja vivenciada pelo público, construindo as sensações de magia a partir do uso das tecnologias, como Dell'Acqua aponta no trecho acima. Pensar o uso do audiovisual em cena, como as projeções, é reestruturar os símbolos cênicos a partir das possibilidades que a ferramenta traz para o desenvolvimento narrativo da obra, colocando desafios para a encenação e a cenografia.

Por meio da tecnologia, com a presença de novas imagens advindas da cinematografia e da videografia, podemos obter novas relações de espaço na cena contemporânea, para além da ideia de cenografia ou de ilustração de um espaço (como na tradição dos telões pintados no século XIX). As novas telas (sejam em projeções ou em LEDs) nos transportam à relação de significação, e até corpórea, com a sobreposição de espaços e a criação de fricções entre o "aqui e o agora" e os espaços inconscientes, abstratos (como na tradição da dança como vídeo-linguagem), em que notamos uma experimentação maior do uso da imagem tecnológica na criação de espaços com imagens, cores e texturas, muitas vezes abstratas. (Denny, 2019, p. 98)

A escolha de projetar imagens em cima do corpo do bailarino, tornando-o também bidimensional, é também desafiar o público a inventar outros significados para esse corpo, entendê-lo de outras formas que impulsionam o uso da criatividade, fazendo relação com o que Denny aponta sobre nos transportar "à relação de significação", colocando o olhar do espectador à prova para que este relacione a mistura entre um corpo humano tridimensional, com massa e volume, com um corpo projetado bidimensional com desenhos, gráficos e projeções de vídeos.

**Figura 5** - Cena do espetáculo CORPOMÁQUINA, encenação de 2023.



Fonte: ETECHEBER, Jorge, 2022b.

### **2.1.3 + TRAVED: Possibilidades artístico-pedagógicas entre a relação da cena com as tecnologias a partir das narrativas transgêneras**

Como a relação entre corpo e tecnologia podem desenvolver a potencialidade cênica para re-poetizar teatralmente uma obra?

Dodi Leal aponta a reflexão entre tecnologia e identidade de gênero e como identidades que se opõem à cisnormatividade podem reconstruir o fazer artístico estético a partir de novas possibilidades cênicas atreladas às tecnologias.

De acordo com Jauss (1978) a constituição da experiência estética como construção e criação é forjada na modernidade em oposição a uma noção clássica de que a arte visa a representação ou mimesis das ideias ou da natureza. Assim, tanto o teatro como as transgeneridades, segundo o argumento que estamos elaborando aqui, não operam a experiência estética pela posta em cena de ideias ou da representação da natureza, mas dão curso ao devir do fazer. A performance de gênero, assim, diz sobre a construção em devir e não sobre a representação mimética de modelos pré-definidos. (Dodi, 2021, p. 63).

Aqui, Leal emprega o termo “devir” como reconhecimento das possibilidades de se realizar o fazer cênico, trazendo a reflexão sobre a potencialidade de reconstruir esteticamente a linguagem teatral a partir de novas formas de se estruturar uma obra pelas experiências e transições de gêneros presentes hoje nas discussões sobre corpos que fogem da cisnormatividade.

Chama a atenção tal linha de raciocínio, pois um corpo trans pode ser afetado diretamente pelas relações de gênero impostas pela sociedade cisnormativa, fazendo com que, ao se colocar contrário a esse sistema, se tenha uma outra visão de mundo, que se preocupa em reconstruí-lo e transitar por ele junto à sua identidade. Assim, se criam outras possibilidades de vivências e experiências possíveis para estes corpos, e, ao reconhecer este processo, um/a artista transgênero e travesti pode reconstruir formas estéticas e poéticas do fazer artístico, e é através desse princípio que entendo a partida do devir colocado pela autora.

Porém é preciso também que as discussões sobre construção de gênero estejam presentes dentro da cisnormatividade para que esta se reconheça como apenas uma possibilidade identitária e abra mão de ser a normalidade social. Ao me reconhecer como um homem cis gay, vou contra o sistema heteronormativo que visa o relacionamento heterossexual como principal fator da construção de uma sociedade, e tal movimento contrário me obriga a criar novas formas de viver e ver o mundo a partir das minhas possibilidades. Porém, ao me autodeclarar um homem

afeminado, traio a minha própria cisnormatividade e desafio os limites binários de gênero, percebendo que o sistema é falho dentro da minha visão de possibilidade de mundo, pois a construção identitária não está totalmente inserida na norma posta para o meu corpo.

Com isso, é possível entender a necessidade de problematizar a cisnormatividade dentro da comunidade cis, para que ela seja redescoberta e reconstruída por esses corpos, e isso é também uma possibilidade de performar gênero, colocando à prova os limites construídos socialmente para tais corpos e relacionando-os com outras possibilidades de existência.

Toda essa reflexão se entranha no processo criativo quando falamos de artistas que desafiam a normatividade cis a partir de suas visões de mundo ao buscar outras possibilidades para que estes corpos sejam inseridos em cena em toda sua potencialidade. Porém, como abordar esse pensamento dentro de um contexto teatral?

No livro *Luzvesti*, Leal aborda a relação entre a luz cênica com o processo artístico de uma travesti refletindo sobre sua criação da performance *Tetagrafias* e da obra *A Demência dos Touros*, defendendo a utilização da iluminação como corpo presente dentro do desenvolvimento de um processo artístico, revelando suas problemáticas entre luz-cena-gênero:

Trocar uma lâmpada em cena é dispor epicamente de modos de traje de luz que estão em tensão, cominação, cintilação, em brilho fulminante, etc. A vestimenta de gênero procedida pela luz, sumarizada no conceito que aqui articulamos, luzvesti, tem uma operatividade épica das transgeneridades porque contém a força cênica de matizar a expressividade da composição subjetiva e social de gênero. Trocar uma lâmpada em cena é assumir ao público sua própria mudança de luz. Ao contrário da reclusão dramática que requer uma disciplina de produção da iluminação cênica que nunca pode ser revelada em seu fazer à recepção. A dramaticidade da luz visa manter a ilusão e o convencimento, tal como se pretende a cisnormatividade. (Leal, 2018, p. 72)

Ao se contrapor com a estética dramática dentro da teatralidade que visa a ilusão do real como possibilidade poética para a imersão do público na obra, Leal aponta a ação de trocar uma luz em cena como reestruturação de uma linguagem, permitindo a possibilidade do devir na relação entre o desenvolvimento poético da cena com a recepção e compreensão do público à obra, convidando a pensar iluminação cênica como um fator determinante no desenvolvimento do espetáculo.

Tal decisão expressa a importância do uso de tecnologias como ferramentas dentro do processo de criação para explorar as possibilidades da máquina como

potência poética. Através dessas possibilidades dentro de uma obra cênica, a performance se faz bem-vinda e, criando fissuras no sistema normativo, ela “cria tensionamentos no existir fronteiro de hegemonias, furando-as, redesenhando-as no espaço” (Leal, 2018, p. 35). Esses tensionamentos criam o caos que causa a mudança de olhar para símbolos que já estão pré-estabelecidos, mas que podem ser revisitados, problematizados e colocados em cena com novas propostas. Porém ainda existe o desafio da comunicação entre obra e espectador: como colocar tais relações conceituais a partir de novas propostas estéticas com o intuito de romper com uma arte normativa para o espectador, que está condicionado à visão sistemática de arte atribuída a partir de normas dramáticas instauradas que visam a representação do real como única forma de compreender uma obra?

Dodi traz a reflexão de que a relação de um corpo com o outro, em um mesmo espaço, transforma a corporalidade dos presentes (2018), entendendo corporalidade como desenvolvimento físico e reflexivo, fazendo com que corpos que fogem da doutrinação cis-heteronormativa, ao se colocarem em cena e partirem para o jogo relacional entre público e artista, transformam, por meio da experiência, a corporalidade dos ali presentes, seja por desconforto, por identificação, por empatia ou por demais sentimentos possíveis.

Com isso, é necessário entender a construção de um espetáculo como uma forma não hierárquica, assumindo todos os símbolos e ferramentas, como a iluminação, dentro do jogo como componente cênico. Dodi Leal traz na análise de seu trabalho *A Demência dos Touros* a luz em relação à narrativa, que contribui plasticamente para o que está acontecendo em cena ao construir imagens que trabalham luz e sombras para expressar pensamentos, sentimentos e ações ajudando na construção imaginária dos personagens retratados. Na reflexão sobre a performance *Tetagrafias*, a artista pesquisa a relação de luz e sombras no corpo, revelando e escondendo o que se deseja, descobrindo diferentes formas de se olhar para um órgão dependendo do ângulo em que a luz é posicionada.

Com isso a autora aborda a relação entre luz e sombra de forma filosófica, entendendo que ambas revelam ou deixam de mostrar algo a depender da proposta apresentada: “luz e sombra são artifícios de desenho dos elementos de dominação e de resistência do corpo” (Leal, Dodi, 2018, p. 41). O que revelar e o que esconder a partir da iluminação são escolhas que partem da vivência e da visão do mundo que o artista tem e se revela na obra, são escolhas de símbolos pré-estabelecidos para

comunicar a reflexão que se aborda em cena. Com isso, pode-se dizer que, para um artista romper com o olhar sistemático cis-heteronormativo em seu fazer artístico, ele precisa problematizar e reconstruir as formas que os símbolos cênicos são postos na obra, assim como problematiza e reconstrói a própria visão de mundo a partir de experiências de gênero e sexualidade, fazendo com que o devir da construção identitária esteja também presente nas experimentações teatrais.

Coloco dentro desse debate as relações entre corpos e tecnologias como possibilidade do devir criativo, utilizando de vertentes performáticas para compor uma obra onde esta relação é criadora de vertentes poéticas e trago, para a reflexão sobre este tema, uma terceira obra desenvolvida por Dodi Leal a qual pude presenciar como espectador, e é a partir desse lugar que coloco a minha perspectiva para estudá-la. A performance *TRAVED*, compartilhada em julho de 2023 no Sesc Pompéia, faz parte do evento *SENTEACENA — GIRA DE BIOTECNOLOGIAS DA CENA* que apresentou diversas performances, danças, teatralidades e instalações que misturavam diferentes formas de se trabalhar as tecnologias digitais em cena.

*TRAVED*, desenvolvida por Dodi Leal e Robson Catalunha, aborda a relação entre corpo e tecnologia a partir de um acontecimento autobiográfico, que constrói a narrativa com a inserção das digitalidades. Ao se propor a uma apresentar uma “palestra performática”, Leal inicia a obra ocupando o espaço cênicos interagindo com refletores, escadas, dançando pelo espaço e buscando diferentes formas de se “andar em uma bicicleta” para construir o primeiro contato, que já ocorre com a interação entre tecnologias e corpo humano. Essa interação é proposta ao público, em um dado momento, quando somos convidadas/dos a usar o óculos de realidade virtual, através dos quais vemos uma performance, com imagens gravadas por câmeras 360°, que conta sobre o acidente de bicicleta sofrido por Leal, o qual foi o estopim para sua transição de gênero ao ter que passar por um procedimento cirúrgico. Vimos a performer em diversos espaços palestrando sobre a relação entre seu corpo e a máquina, sobre como as máquinas também podem ser corpo ao se colocar em cena segurando um refletor. Além disso, vimos a relação da performer com a mãe, comentando sobre o acidente e cantando uma música juntas.

**Figura 6-** Cena do espetáculo TRAVED, encenação de 2023.



Fonte: MARCHIORI, Adriana, 2023a.

Quando o público é convidado a retirar o óculos de realidade virtual, a performer está fisicamente (ou biologicamente) presente no espaço cênico dando continuidade à dramaturgia, contando um pouco mais sobre o acidente ao se relacionar com o público. O procedimento cirúrgico ganha fisicalidade quando Leal projeta partes do exame de raio-X no espaço e apresenta para os espectadores um corpo que está se relacionando com a máquina após tal procedimento, refletindo sobre a corporalidade existente na própria máquina. Após a realização da performance, é formada uma roda para debater sobre o assunto abordado na obra, onde são feitos comentários, perguntas, projeções e críticas em uma conversa receptiva e aberta para debate.

Ao apresentar seu próprio processo de transição de gênero como veículo narrativo para o desenvolver da performance, Dodi Leal faz uso das tecnologias

presentes como meios para representar um fato autobiográfico. Ao se relacionar com um refletor em uma dança pelo espaço e depois colocar a mesma ferramenta como um corpo, a performer incita o entendimento de diferentes corpos presentes como propositores de ações dentro do espaço cênico. Também trago o meu ponto de vista para a utilização do óculos de realidade virtual no meio da performance, convidando o público a ter seus corpos transformados por uma ferramenta tecnológica, ferramenta esta que não só interfere na fisicalidade de um corpo como também propõe uma outra forma de olhar para o espaço em que o público está presente a partir das possibilidades desenvolvidas pela virtualidade.

A partir das reflexões que tive durante a participação na obra, quando a performer está novamente presente no espaço cênico e o público está envolvido por sua história e pesquisa, o lugar tratado pela narrativa sobre a relação entre o corpo humano e a máquina, entre um corpo humano travesti com o espaço cênico e suas tecnologias presentes, podemos compreender melhor o acontecimento autobiográfico abordado pela performance a partir da poética física trazida para cena pelos usos das tecnologias digitais.

Com isso, consigo entender, na obra em questão, como a criação cênica pode ser potencializada pela inserção de tecnologias de forma provocativa, direcionando uma dramaturgia viva desenvolvida pela performance em que é possível abordar as performatividades sociais de gênero e sexualidade com toda a sua complexidade.

A partir dessa estruturação, a recepção do público para com a obra é então colocada no lugar da descoberta pela resignificação da forma de olhar para tais narrativas não hegemônicas, auxiliando a construção de novas possibilidades de se ver o corpo em cena, no caso, o corpo de uma travesti. Como espectador, pude experienciar uma narrativa que parte de um corpo que se entende como mídia, e de uma mídia que é colocada como corpo, fazendo com que as possibilidades da presença física e digital se ramifiquem em busca da construção de espaços para que caiba o discurso de uma travesti, que parte de sua identificação com a relação entre as tecnologias, as máquinas.

**Figura 7** - Cena do espetáculo TRAVED, encenação de 2023.



Fonte: MARCHIORI, Adriana, 2023b.

Com isso, entendi, na prática, as teorias abordadas aqui, neste trabalho. Assistindo a uma obra cênica construída a partir da relação entre corpo e tecnologia, entendo como se faz necessária essa correlação para expressar a complexidade das identidades LGBTQIAP+. Tais identidades podem ser compreendidas partindo da relação estabelecida a partir das construções criativas feitas pelo público para experienciar uma obra que desafia o olhar da recepção tanto para o corpo de uma travesti e suas histórias, como para as outras formas de construções cênicas possíveis, tudo isso a partir da experimentação das tecnologias.

### 3 Fins

A falta, que se transformou em desejo e que, com essa pesquisa, insiro na realidade não encontra um fim. Ao iniciar esta busca pela relação de corpos LGBTQIAP+ e suas narrativas com o uso das tecnologias como potencializadoras de discursos, vivências e experiências, descobri muitos dos meus desejos como artista da cena, como corpo gay que entende o desenvolvimento de sua identidade a partir das referências dentro da comunidade LGBTQIAP+ em relação com o momento histórico em que estou inserido, um momento de uso intensivo de tecnologias e mídias sociais.

Com isso, entendo o fim deste trabalho como o reconhecimento dos fins que esta pesquisa me proporcionou, principalmente o desejo de continuar, entendendo este trabalho como o ponto de partida de uma pesquisa que pode atravessar meu fazer artístico e acadêmico ao decorrer dos próximos anos.

As possibilidades de corpos lésbicos, gays, bissexuais, transsexuais, travestis, queers, intersexos, assexuais, panssexuais e mais identidades de gênero e sexualidades presentes na nossa sociedade atualmente me ajudam a entender as minhas próprias possibilidades no fazer artístico.

Ao me desafiar a buscar as relações presentes nesta pesquisa, me desafio a entender as referências que trago de fora da universidade para dentro do pensamento acadêmico, referenciando o saber travesti como forma de desenvolvimento científico, a partir das obras de Dodi Leal. Com isso, vejo a possibilidade de entender meu corpo gay afeminado como potência de criação científica dentro da universidade pública.

Para desenvolver tal pensamento dentro desta área de estudo, precisei entender meios de reestruturar o fazer teatral para que minha construção artística também pudesse se desenvolver em busca de novas possibilidades dentro das artes cênicas. Com isso, optei por voltar para minhas raízes formativas e ir em busca de um espetáculo com a temática homoafetiva que foi desenvolvido na região metropolitana onde moro, o Grande ABC, lugar em que tive minhas primeiras experiências com teatro e de onde carrego as primeiras referências como das artes.

Analisar o espetáculo *Flores Brancas* da Cia dos Flores foi uma escolha poética e política, através da qual pude refletir sobre a busca pela reconstrução de uma narrativa dramática que peca em não ter espaço para o desenvolvimento de

histórias homoafetivas, entendendo melhor como se cria um espetáculo sobre lesbianidades dentro das possibilidades teatrais, desafiando essa própria linguagem. Mas, para além disso, escolho tal companhia de teatro por estar situada na região onde nasci, cresci, estudei, trabalhei e ainda vivo e trabalho, onde meu desenvolvimento formativo se iniciou, onde conheço lugares e pessoas, onde a arte é desvalorizada, descontinuada e sucateada. Por isso, essa escolha se fez política, pois descentralizar as produções artísticas de São Paulo se faz necessário para que outros formatos e narrativas sejam possíveis de serem criadas.

Como todo processo de pesquisa, algumas coisas mudam seus direcionamentos, com isso me deixei influenciar pelos estudos sobre os usos de tecnologias em cena, a partir das obras de Marcelo Denny, que desenvolve seus trabalhos relacionando corpos LGBTQIAP+ com as tecnologias em busca de obras intermédias. A partir disso, tive contato com a dança-performance *CORPOMÁQUINA* do Coletivo Robo.Art, na qual pude visualizar tais possibilidades presentes em cena, expandindo os caminhos que posso tomar no meu trabalho artístico.

Entender arte e tecnologia relacionadas é o desafio que me coloco para meus futuros processos criativos. A partir do que entendo por arte, é impossível, atualmente, fazer teatro sem se relacionar com as tecnologias e as mídias sociais, como um desrespeito ao momento histórico em que estamos vivendo. Não quero brigar com as tecnologias, quero entendê-las e utilizá-las como potências poéticas, estéticas e pedagógicas dentro da cena, e buscar a construção de novas formas de se ver e fazer teatro.

A partir disso, a performance *TRAVED* de Dodi Leal "aconteceu" durante esta pesquisa. A relação estabelecida pela narrativa entre o corpo e a biografia da performer com a imersão tecnológica estabelecida pela obra ajudou a entender tais tecnologias como potencialidades de narrativas LGBTQIAP+.

Com todas as referências abordadas neste trabalho e suas reflexões, pude expressar meus desejos para com o fazer cênico e entender a potência formativa que tais processos criativos podem expressar quando entram em relação com a recepção do público. Discursos e símbolos cênicos que saem da lógica normativa de sexualidade, identidade de gênero e do fazer teatral têm o poder de se tornar possibilidades de aprendizagem e reflexão, formando, juntos, pela partilha, formas de se experienciar o fazer teatral e performático.

Como aponta bell hooks: "Não acredito que podemos mudar o que já foi feito, mas que podemos mudar o futuro" (2013, p.260). Assim, trago tais obras para a pesquisa com o intuito de refletir sobre as criações de imaginários e os desdobramentos pedagógicos possíveis a partir de espetáculos que abordam as complexidades de corpos que são socialmente marginalizados, para que essas narrativas estejam livres dos estereótipos construídos pela visão de mundo cisgênera e heterossexual, fazendo com que as possibilidades de pessoas LGBTQIAP+ sejam construídas a partir das complexidades e especificidades encontradas na comunidade, em busca de potencializar tais identidades para que estas, quando entrem em contato com pessoas que estão dentro ou fora da comunidade, sejam também potências pedagógicas, explorando e desafiando os limites cênicos para contar tais histórias.

Esta busca auxilia a entender tais referências e reflexões dentro do fazer acadêmico, que, por diversas vezes, delimita discursos. Entender a preciosidade de abordar tais narrativas, trazendo referências brasileiras e contemporâneas, me ajuda a compreender o mundo real em que vivencio a vida dentro da lógica acadêmica.

Esta pesquisa não me trouxe respostas, mas sim caminhos possíveis para serem trilhados a partir dos meus interesses e referências, caminhos que estou curioso para explorar, tanto dentro do mundo acadêmico quanto no universo artístico, e, por isso, digo que ainda não sei onde esta pesquisa pode me levar...

## Referências

- ALVES, Jéssica. **Cena do espetáculo Flores Brancas**. Encenada em nov. 2022a. 1 fotografia digital. Coleção pessoal da autora.
- ALVES, Jéssica. **Cena do espetáculo Flores Brancas**. Encenada em nov. 2022b. 1 fotografia digital. Coleção pessoal da autora.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011.
- CABRAL, Biange. Para além do 'vertigem' - provocações pedagógicas. *In*: CARREIRA, André (org.). **Teatro da Vertigem: processos contemporâneos**. São Paulo: Teatro-Escola Célia Helena; Florianópolis: ÁQUIS - Núcleo de Pesquisa sobre Processos de Criação Artística, 2009. p. 53-68
- CAMPOS, Mateus de Freitas. **Balbúrdia na universidade pública: (r)existência LGBTQIAP+ no Instituto de Artes da Unesp e suas possibilidades pedagógicas**. Orientação: Rita Luciana Berti Bredariolli. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/b27a3c33-65a1-4af0-83b3-a66d3b4d1007>. Acesso em: 20 dez. 2023.
- DENNY, Marcelo. **Cenografia digital na cena contemporânea**. São Paulo: Editora AnnaBlume, 2019.
- ETECHEBER, Jorge, **Cena do espetáculo CORPOMÁQUINA**. Encenação de 2022a. 1 fotografia digital. Coleção pessoal do autor.
- ETECHEBER, Jorge, **Cena do espetáculo CORPOMÁQUINA**. Encenação de 2022b. 1 fotografia digital. Coleção pessoal do autor.
- hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- LEAL, Dodi. A arte travesti é a única estética pós-apocalíptica possível? Pedagogias antiCISTêmicas da pandemia. *In*: GIL, José *et al.* **Pandemia crítica**. São Paulo: n-1 edições, 2020.
- LEAL, Dodi. A crise de representação no drama e a crise de representação de sexualidade e gênero: o contemporâneo que interroga o sujeito e a cena. *In*: LEAL, Dodi (ed.); DENNY, Marcelo (ed.). **Gênero expandido: performances e contrassexualidades**. São Paulo: Annablume, 2018. p. 151-167
- LEAL, Dodi. **Luzvesti: iluminação cênica, corpomídia e desobediências de gênero**. Salvador: Editora Devires, 2018.

LEAL, Dodi. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. São Paulo: Hucitec Editora, 2021.

LOPES, Greta. Em busca de táticas pedagógicas bichas-abjeteas-viadas. *In*: LEAL, Dodi; DENNY, Marcelo (ed.). **Gênero expandido**: performances e contrassexualidades. São Paulo: Editora Annablume, 2018. p. 261-274

LUIZON, Mona, **Cena do espetáculo CORPOMÁQUINA**. Encenação de 2023. 1 fotografia digital. Coleção pessoal da autora.

MARCHIORI, Adriana, **Cena do espetáculo TRAVED**. Encenação de 2023. Encenação de 2023a. 1 fotografia digital. Coleção pessoal da autora.

MARCHIORI, Adriana, **Cena do espetáculo TRAVED**. Encenação de 2023. Encenação de 2023b. 1 fotografia digital. Coleção pessoal da autora.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. Tradução de: Jacó Guinsburg, Márcio Honório de Godoy, Adriano CA e Souza. São Paulo: Perspectiva, 2017.

## Apêndices

### **Apêndice A: Entrevista com Claudia Jordão e Denise Hyginio da Cia do Flores sobre o espetáculo Flores Brancas**

Entrevista online realizada no dia 15 de setembro de 2023 com a dramaturga Claudia Jordão e a atriz Denise Hyginio sobre o espetáculo *Flores Brancas* da Cia do Flores.

**Leo: O Flores Brancas é de que ano?**

**Claudia:** Ano passado (2022). Na verdade, a gente estreou esse ano (2023) no Sesc Santo André, mas ano passado a gente teve uma abertura de processos pelo *PROAC Lab*.

**Denise:** A passou o ano inteiro em pesquisa, fomos para sala de ensaio no segundo semestre do ano passado (2022) e encerramos entre novembro e dezembro com 6 aberturas de processo.

A ideia era experimentar o material que estávamos criando e sempre rolava um debate depois das aberturas, todas aconteceram no ABC, nesse debate a gente fazia um convite pra todos que estavam lá, mas o foco era ouvir mulheres lésbicas pra ver como o conteúdo todo estava chegando.

**Claudia:** o espetáculo na abertura de processo a agente resolveu levar pra cena apenas o debate que era político, pois aquilo que era poético não entrava nesse primeira abertura porque a gente queria entender que aquilo que a gente tava construindo dentro dessa comunidade lésbica, sapatão, caminhoneira, dentro dessas configurações todas, se todos os discursos que estavamops levantando tinham legitimidade e honestidade. Hoje o espetáculo tem 1h30, na época levamos 50 minutos de cena.

**Leo: Eu me lembro quando assisti o espetáculo, no final vocês comentaram o desejo de falar sobre as vivências de mulheres lésbicas e na**

**pesquisa encontraram diversos índices de violência contra essa população e partiram daí. Gostaria de saber, principalmente para a Denise, como foi tornar essas vivências, esses índices, que tem a ver com a sua identidade, com a sua sexualidade, em matéria “bruta” para um trabalho cênico. Como se deu esse processo para o grupo.**

**Denise:** No começo do processo a Cia do Flores tinha a ideia de uma trilogia sobre gênero e sexualidade e que no terceiro espetáculo iríamos falar sobre vivências lésbicas, e esse cruzamento entre a lesbianidade e feminismo pois acabamos abrindo também para os debates feministas, então a gente partiu muito das nossas vivências, nossas histórias ou de outras lésbicas que conhecemos. Com isso passamos a entender, nós elenco: eu, Fran e Dani, mesmo sendo todas sapatonas nós temos vivências muito diferentes de lesbianidade, então ali já identificamos que o tema apresentava diversas direções, várias profundidades e entender o que os nossos corpos representam para além de nós três e que discursos eles poderiam trazer para cena. Começamos a pesquisar materiais e a Cláudia que trouxe o dossiê

**Claudia:** A gente começou a fazer uma busca e eu gosto de trabalhar dentro de um processo de pesquisa profundo, mesmo partindo de nossa experiência que também é muito importante mas também aprofundar a pesquisa sobre o discurso, sobre tudo o que a gente pudesse se embriagar sobre o processo, com isso fui procurar matérias, notícias que saíram sobre outras mulheres lésbicas e a gente chegou neste dossiê, e quando lemos pela primeira vez foi um soco no estômago, foi muito forte ouvir como aquelas mulheres morreram, e mesmo tendo o mesmo processo com os *Flores Amarelas* e o *Flores Vermelhas*, o *Flores Brancas* me atravessou mesmo não sendo lésbica porque também sou uma mulher. Você tem a história da Gerciane e como ela foi violentada, carregada de tanta misoginia e tanto ódio, aquilo me atravessa. Quando tivemos acesso a esse dossiê para mim foi muito importante pensar a dramaturgia a partir dessas histórias reais, elas foram definitivas pois pedi para as meninas escolherem as mulheres e depois fazer o processo de buscas este chão, qual o corpo que trouxemos para essa figuras, quais histórias a gente ia inventar pra elas porque elas não tinham tanta informação.

**Denise:** Eu acho que o dossiê vem nesse momento em que a gente tava entendendo essas várias pautas que os nossos corpos iam levantando, a partir do tema da lesbianidade pudemos ir para as vertentes. A gente falou muito sobre a sapatona caminhoneira porque isso é muito específico sobre as lésbicas que não performam feminilidade, tínhamos a figura da Fran ali e que tava sempre trazendo as próprias histórias, tínhamos a Dani que trouxe todas as vivências de uma mulher sapatona e uma mulher negra, entravamos em muitas questões sobre heterossexualidade compulsória, performatividade de feminilidade, com tudo isso entendemos que tínhamos diversos caminhos e como contar todas essas histórias, ter um material cênico que contemplasse tudo isso pois eram três corpos muito diferentes. Com isso, quando a gente olha esse dossiê que categoriza mesmo, como mulheres caminhoneiras são mortas por pessoas na rua, o índice de violência que mulheres caminhoneiras sofrem são por pessoas que elas não conhecem, logo mulheres que performam alguma feminilidade ou que viveram uma heterossecualidade compulsória são assassinadas por ex parceiros ou familiares e até mesmo o índice de suicídio sofrido por essas mulheres é muito grande e elas estão no dossiê e por isso a gente usa a frase “foi suicidada” no espetáculo em vez de “suicidou-se”. Então quando olhamos essas categorias que estão ligadas a uma performance de gênero e sexualidade a gente se reconhece nestas estatísticas, você pensa “eu poderia ser uma dessas” e eu acho que é onde a gente entende que a nossa função estava para além das nossas vivências individuais, mas do que a gente representa enquanto um corpo e uma vivência lésbica que é política, que esta além dos afetos, acredito que é por aí o dossiê.

É muito chocante no primeiro momento em que encontramos o material e vamos pesquisar sobre como essas histórias são contadas, quer dizer, como não são contadas, e esse é o grande lance do dossiê porque o que diz lá é que há uma dificuldade em contabilizar casos de lesbocídio porque eles são contabilizados como casos de feminicídio, por conta da invisibilidade lésbica, e a gente entende que estamos falando de visibilidade e invisibilidade, na vida e na morte a invisibilidade está muito presente e agrande questão das trajetórias lésbicas. Com isso escolhemos algumas histórias que apresentamos no espetáculo, e vamos pesquisar, procurar notícias, por exemplo, o caso da Gerciane é registrado como se ela tivesse se envolvido com o tráfico de drogas e por isso ela foi assassinada, mas a forma como aconteceu diz outra coisa completamente diferente. Então começamos a ver a

realidade disso enquanto flertamos com o teatro documental, mas entendemos que estramos falando sobre esta ruptura de vida, e mesmo com a forma tão violenta que essas mulheres morrem, ainda assim quem fica para contar as histórias delas vai continuar a inviabilizar as histórias delas, e é aí que agente entende que a gente teria que fazer um equilíbrio entre o discurso que gostaríamos de imprimir e a poesia, a vida dessas mulheres, e é onde tentamos trazer aquilo que imaginamos o que elas possam ter vivido, como poderia ter sido a vida delas se essas rupturas não tivessem acontecido e é muito louco estar neste lugar, falnado por mim, eu enquanto lésbica estar neste lugar de cena, tentando representar aquilo que eu imagino que seja a vida de uma lésbica que se parecia muito comigo e que foi assassinada justamente por ser lésbica.

Me lembro de uma fala do texto, que a Claudia fez isso com muita sensibilidade que ela traz na dramaturgia que fez pra gente, que ela enquanto uma mulher hetero ali naquele processo estava escutando muito a gente e fazendo o trabalho de trazer o dossiê e alinhar com o discurso e com as nossas histórias trazendo uma camada poética para isso, e eu me lembro que no texto tem uma fala que teve uma vez que eu estava estudando o texto e falei “puta que pariu”, que é a ela fala “ser coisa fragmenta a gente, parte a gente ao meio, coloca a gente a gente pra não saber pensar, pra não saber se reconhecer”, e esse trecho do texto é algo que até hoje tem uma força absurda de estar contando essa história. Eu fico pensando nela, se ela tivesse a chance de saber que tem alguém contando a história dela, trazendo aquilo, é muito forte, saindo um pouco do que é sobre a gente e indo para essa conversa com alguém que não está mais aqui e que eu não conheci, mas eu conheci.

Então tem seus altos e baixos trazer tudo isso para a cena, é bem intenso, denso, e com isso tentamos nos cuidar e equilibrar pra não ficar só na dor.

**Cláudia:** Sobre não ficar só na dor, é muito importante lembrar enquanto coletivo o quanto o começo do processo veio num desejo imenso de falar da dor, num lugar de revolta, de vontade de ficar num discurso que eu quero enfiar goela abaixo das pessoas que tiram a minha vida e a dessas mulheres, e a minha escuta era entender o que elas queriam dizer. Quando a gente leva para a abertura de processo exatamente o que elas queriam dizer era uma peça extremamente documental, palestra. Quando voltamos para a sala de ensaio para preparar uma

estréia oficial, eu peço licença para interferir, sempre consultava para ter muita honestidade neste processo porque eu estava construindo um discurso que representaria não só a elas mas uma comunidade da qual não faço parte e eu não poderia ser leviana. Então eu fiz um pedido para as meninas, falei “Acho que temos o discurso pronto, o que a gente queria ouvir das pessoas, da legitimidade da representatividade que vocês estão levando esta pronta, agora queria pedir licença para que agora eu possa trabalhar a poesia do texto, para que agora esses discursos que estão legitimados atravessem a poesia ou a poesia atravesse eles”, porque se ficarmos só naquilo que é muito dor podemos atingir o próprio público lésbicas, mas se tem uma coisa que a trilogia se propôs era como abrir um discurso com a comunidade hetero, com as famílias, com os jovens a partir de um lugar que ele não fique só pautado numa fala de sofrimento, mas também o que temos de bonito pra falar sobre isso, como a poesia, a música, os chãos, os territórios e geografias que podemos trazer pra falar que lésbicas também estão habitando aquele lugar, e foi muito generoso da parte delas quando também disseram “então vai”, se elas acham que eu tive uma escuta sensível, elas também foram generosas em me abrir espaço para que eu também pudesse contar a história e ser honesta com a narrativa que elas traziam.

**Leo:** É muita responsabilidade, acredito que este discurso mais direto precisa estar ali, mas eu como LGBT olhando muitas peças que trazem essa temática, que tem esse embate como proposta fico pensando “ok, mas onde eu respiro”, e eu acho que no *Flores Brancas* senti que existia o embate, um discurso muito afinado, mas eu senti que existia um respiro de saber que a gente sofre essas violências e temos que enfrentar isso diariamente, mas a gente também vive, é múltiplo, é complexo, são diversas coisas. Isso me chama mais atenção, às possibilidades múltiplas desses corpos LGBTQIA+.

**Claudia:** Quando a gente pensa em construir as histórias que essas mulheres não viveram, a gente queria contar coisas bonitas que se elas não tiveram oportunidade de viver, gostaríamos que tivessem vivido. Quem tirou delas a beleza da vida foram outras pessoas, não fomos nós. O que queríamos entregar para elas eram as coisas bonitas que elas poderiam ter vivido. Então acho que isso foi muito importante no processo e eu pedia muito para as meninas para não banalizar essas

histórias, mas de trazer possibilidades, porque se os espetáculos que construímos até hoje está em diálogo com a comunidade jovem LGBTQIA+, se entregamos só aquilo que vai ser violência e sofrimento como essas pessoas vão olhar com leveza para a vida que elas querem construir enquanto LGBTQIA+, como possibilidade ser alguém que vive uma realidade possível que é bonita e legítima. A gente falava que não queríamos acabar isso na dor, queríamos acabar no amor.

**Leo:** Ao assistir ao espetáculo, percebi que a peça se desenvolve em um crescente a partir das narrativas trazidas do dossiê, e no final vocês falam que aquelas histórias eram reais e logo em seguida acontece a cena dos bilhetes com mensagens, eu fui no dia em que a mãe da Denise foi, e ela leu um bilhete para a mãe, o que foi extremamente emocionante. Gostaria de perguntar desta construção cênica a partir desta crescente, como revelar o dossiê e como desenvolver um lugar de leveza para que a tensão se transformasse em um lugar poético.

**Denise:** Os bilhetes foram um momento do início do processo onde escrevemos uma carta para nós mesmos quando jovens, e achamos que ali tinha algo muito especial ao revisitar sua trajetória, entendendo que você pode muitas coisas ao tirar este “véu” da heteronormatividade. Então pensamos em abrir esta ação que não estava necessariamente dentro do espetáculo, partindo do lugar de alimentar o processo criativo, com isso fomos recebendo cartas de pessoas, áudios, fizemos um sarau em agosto de 2022 onde os depoimentos gravados foram colhidos, e com isso começamos a pensar em colocar dentro do espetáculo. Esta ação vem quando pensamos que colocamos os pés em algo que dói, choramos muito em cena, pois dizer aquelas histórias em voz alta, reafirmar o lugar de ser uma sapatão mostrando as vivências reais, verbalizar isso e ao mesmo tempo ouvir o eco da platéia a partir destas afirmações.

A gente precisa dizer muitas coisas que embora façam parte das nossas vivências ainda não são óbvias, principalmente nesses últimos anos de Brasil, onde estamos em espaços lutando por pautas identitárias, a gente precisa estar sempre afirmando nossas identidades, mas a partir disso as pessoas começam a ver a gente apenas a partir dessas identidades, onde a Denise não é nada além do que

uma sapatona, o Leo não é nada mais do que uma bicha, limitando nossas existências, então sair deste lugar de que não somos só isso.

Ao mesmo tempo vimos a necessidade de reafirmar algumas coisas, tivemos depoimentos, por exemplo, de homens gays que assistiram a peça e disseram que nunca tinham pensado sobre isso, provando que algumas coisas não eram óbvias. Não queríamos ficar apenas nesse lugar da dor, do didatismo, da palestra, mas não tinha outra forma. Ao mesmo tempo que não queríamos ficar apenas nisso, queríamos criar respiros, ver a beleza disso também, mostrar que é ótimo ser sapatão e pensar que horas deixa de ser dor e vira celebração. A gente foi em busca de como aliviar o final do espetáculo depois de trazer tantas histórias fortes, o que foi um processo de sala de ensaio.

**Claudia:** quando começamos o processo eram apenas a Denise e a Fran e vimos que precisávamos de mais discursos e foi quando a Dani entrou. Eu queria que as meninas trouxesse coisas para me alimentarem, pois eu já estava no terceiro espetáculo sobre gênero e sexualidade e, por conta da invisibilidade, conhecia pouco sobre o universo lésbicas, e achei a ponte pra me aprofundar no tema a partir da pauta feminista. Dentro dos exercícios que as meninas começam a trazer nasceu o “Cartas a uma Jovem Lésbica” que foi o processo que se transformou nos bilhetes, com esses textos eu vou me apropriando desses discursos para entender essa sala mais política e levamos para a abertura de processo e entendemos, junto ao dossiê, que o discurso estava “pé no peito”, na hora de fazer a colagem a partir do eixo poético do espetáculo é que construímos as versões de dramaturgia a partir de todo o quebra cabeça desenvolvido no processo.

A partir desta colagem pudemos entender que o espetáculo acontece em blocos, e com esse entendimento é possível ver o crescimento que você diz, onde tem o começo com a recepção do público com festa e comida e de repente entramos no bloco poético e dramático para que as pessoas gostem dessas mulheres, para que se aproximem dessas histórias e comprem essas narrativas querendo elas vivas, para que o momento em que elas descobrirem que também tem responsabilidade na morte dessas pessoas o público já estão apegadas a essas figuras. Após esse momento a gente para, acende as luzes e diz “eu sou tal pessoa e a história é essa”, com isso construímos esse bloco que parece uma brincadeira e de repente vou “meter o pé no peito” e contar exatamente como a coisa acontece.

E falando da perspectiva da direção, a minha preocupação era como fazer um velório digno para essas mulheres, depois de tudo que construímos para elas, então quando fechamos esse bloco a gente pensa em como voltar para a poesia, como voltar para as mulheres que estão na platéia, que a gente quer história bonita, quer viver. Acho que este foi um pouco do caminho que descobrimos para que as pessoas saíssem do espetáculo entendendo as narrativas, seus lugares de responsabilidades e a importância de querer essas mulheres vivas.

**Denise:** E isso tudo era muito técnico também, eu conversava bastante com a Claudia sobre a dramaturgia e sobre a função do drama, de se reconhecer naquela personagem, e tornar essas mulheres reais em personagens dramáticas mostrou que drama é falho, ele não cola muito com as narrativas LGBTQIA+, mesmo quando temos a ânsia de nos vermos representadas no drama essa narrativa dramática não cola com a nossa.

**Claudia:** Tem uma cena da Fran e da Dani que elas estão andando de mãos dadas, num espetáculo hetero isso não teria muita importância, mas em um espetáculo lésbico isso se torna algo político.

**Denise:** Sim, a gente precisa ter acesso às ficções que já existem. Acho também que tem um lugar que não cola, por isso as cenas chegam no final não apenas pela interrupções da vida desses personagens, mas também uma interrupção brusca onde, quando buscamos a curva dramática, não achávamos a resolução disso. Então acho que tem algo do próprio teatro, como usar todas as estruturas que temos dentro do teatro para falar sobre toda esta complexidade sobre a identidade, a questão política de nossas vivências.

Até mesmo no início, nesta *chegança*, receber as pessoas com festa, é uma forma de se aproximar do público, onde a gente ultrapassa preconceitos a partir do olho no olho, da convivência. Todas essas camadas que ficam fluídas no espetáculo, porém são técnicas, pensadas em efeitos.

**Leo:** Queria saber um pouco como é a recepção deste espetáculo para as mulheres lésbicas e para pessoas não LGBTQIAP+. Além disso, quero

**perguntar sobre a atuação do grupo na região do ABC depois de todo o desmonte sofrido pela cultura local.**

**Claudia:** Acredito que a Cia do Flores é sobrevivente como todos os grupos que estão no ABC, e não estamos ativos porque os governos municipais nos querem ativos, acho que estamos ativos por muitas leis de fomento como o PROAC, que é um edital estadual onde direcionamos as atividades para o ABC. Também estamos falando do SESC Santo André que conhece o nosso trabalho e nos convidou para a estreia da trilogia lá.

Acho que temos uma certeza do quanto esses municípios estão com a cultura afastada, temos proximidade com alguns servidores da cultura e vemos que eles também sofrem, pois de alguma forma gostariam de fazer a cultura acontecer no ABC Paulista, mas acho que a Cia do Flores tem uma atividade acontecendo a partir de alguns editais que possibilitaram o desenvolvimento dos trabalhos, para que eles aconteçam, e eu sempre falo sobre a importância das leis de fomento para a cultura.

Acredito que temos uma resistência de continuar fazendo, os dois primeiros espetáculos da trilogia *Flores Amarelas* e *Flores Vermelhas* tivemos condições de fazer muitas coisas a partir das leis de fomento, porém depois de todos os percalços políticos e a pandemia, não pudemos dar continuidade aos processos. Eu acho que este momento é o momento da trilogia fazer uma caminhada, onde vamos viajar com os espetáculos, mas agora estamos buscando um trajeto para o *Flores Brancas*.

Quando você pergunta sobre a recepção do público hetero, eu penso muito no meu lugar como uma mulher cis hetero, mas que também está em relação com esse outro lado, eu desconfio e ao mesmo tempo eu escuto aquilo que eu acredito que as pessoas precisam para desconstruir ou perceber por uma outra perspectiva essas vivências para conseguir entender a beleza da diversidade. Quando me aproximo da pesquisa sobre a lesbianidade eu amplio a minha perspectiva de mundo e olhar e começo a construir esses espetáculos primeiro com as famílias, com pessoas que não se permitem aproximar dessas realidades.

Com o *Flores Amarelas* eu queria que as pessoas fossem envolvidas pela música, pela festa, até se depararem em um espetáculo LGBTQIAP+, na sinopse eu não colocava que esse era o tema do espetáculo porque eu queria que as pessoas fossem assistir sem o “pré-conceito” de olhar para a sinopse e não ir, com isso

acho que a trilogia cumpre essa função, tem a intenção de atravessar as pessoas pela poesia, pela sensibilidade, de convidar para um diálogo, abrindo possibilidades para um outro olhar sobre tais vivências.

**Denise:** Quando a gente se propõe a fazer um teatro político, não mainstream, não apenas para entretenimento, a gente sempre vai ter o objetivo de ter um diálogo com a plateia pelo teatro ou pelo discurso, e acho que as duas coisas são escolhas políticas. Tudo isso sobre o diálogo com a família, uma instituição que foi tão apropriada pelo conservadorismo, é como tomar de volta isso, trazer pra perto. Paul Preciado fala um pouco sobre no artigo *Quem Defende a Criança Queer* que os pais e as mães que estão tomados por este conservadorismo são sequestrados do direito de serem pais e mães, ao agirem de forma violenta, romperem com as relações parentais, então eu acredito que seja uma escolha política da companhia direcionar plasticamente, porque tem a camada plástica onde você olha uma foto ou teaser dos espetáculos e não imagina que seja um espetáculo LGBTQIAP+ porque plasticamente ele não está te contando isso, e isso é uma cilada boa. A própria estrutura da dramaturgia onde a gente recepciona o público com música, festa e até o momento em que expomos sobre o que estamos falando, é uma escolha política de para quem eu estou falando. Os espetáculos da Cia do Flores não buscam falar para a comunidade LGBTQIAP+, eles buscam falar com a comunidade LGBTQIAP+ para pessoas não LGBTQIAP+. Essas escolhas estéticas, plásticas e técnicas dos espetáculos são escolhas artísticas e políticas, assim como fazer no ABC, porque quando escolhemos fazer um teatro político a questão territorial e difusão cultural é uma escolha política, porque eu vou ser mais um espetáculo na cidade de São Paulo? Que público é esse que eu estou buscando ali? Já tem tanta gente falando sobre isso de tantas formas diferentes, e quem não tá no centro de São Paulo? Eu não tô lá, eu to aqui, no ABC. Então isso se faz uma escolha política de se comunicar com o próprio território e tentar fugir de uma cilada do capitalismo que é colocar todo mundo na metrópole para disputar os mesmos espaços. Então acredito que todas essas coisas são escolhas políticas do grupo.

E para finalizar e falar de como as sapatonas recepcionam o espetáculo *Flores Brancas*, foi muito legal o último dia em que depois a gente foi pro bar e se formou uma roda de sapatonas comentando e perguntando não só sobre questões das vivências lésbicas, mas também sobre as músicas, o processo, e eu senti que o

espetáculo era nosso, de todo mundo que estava na roda do bar, não era algo apenas das atrizes que estavam em cena e sim de todos que assistiram, essa sensação que tive, um lugar de apropriação. No bar teve um momento muito bonito onde uma das mulheres, que é de um coletivo de lésbicas do ABC, começou a falar das memórias dela, de quando ela era jovem e resistia às violências na região e relacionando as cenas do espetáculo com coisas que ela já havia vivido, e nesse diálogo de gerações ela comentou sobre como as coisas estão melhores agora e todas nós paramos e ficamos ouvindo ela.

Acho que essa sensação de que o espetáculo é nosso é o que fica mais forte, de se apropriar enquanto uma comunidade lésbica.

Também teve uma parceria com a EMIA de Santo André e os adolescentes foram assistir o espetáculo no SESC, e foi muito muito legal porque foram reverberando nas aulas depois e fomos fazer um bate papo na aula de teatro onde rolaram várias perguntas e depoimentos desses adolescentes.

**Claudia:** Nesse momento teve um depoimento que me marcou bastante, do pai que chorou muito junto da filha assistindo o espetáculo, também um adolescente que está no processo de entender sua transição e assistiu o espetáculo *Flores Amarelas*, que aborda esse momento, e se entender no processo desse personagem. São depoimentos de meninas novas que foram com as famílias assistir.

Teve uma pesquisa de 2013, não vou lembrar a fonte, mas que falava sobre o número de suicídio que partiram de jovens LGBTQIA+ e o número de jovens que eram expulsos de casas ao tentar dialogar com as famílias, e entender que entre 14 e 18 anos onde esse momento que o diálogo da sexualidade acontece, é também o momento que os rompimentos acontecem. Quando pensamos em abrir diálogo com as famílias era de usar como uma ferramenta, como um lugar de afeto, para esses jovens, para que esses rompimentos não aconteçam. A trilogia talvez tenha esse objetivo de como iniciar esse diálogo junto a comunidade jovem com as famílias e com o público hetero.

## **Apêndice B - Entrevista com Vinicius Dell'Acqua do coletivo Robo.Art sobre o espetáculo CORPOMÁQUINA**

Entrevista online realizada no dia 21 de agosto de 2023 com o diretor Vinicius Dell'Acqua sobre a dança-performance *CORPOMÁQUINA* do Coletivo Robo.Art.

**Leo: Você falou que veio do audiovisual, como chegou nas artes cênicas?**

**Vinicius:** Eu vim do audiovisual, mas na verdade eu era ator em 2011, fiz parte de algumas companhias aqui na minha cidade (Rio Preto) mas eu estava em um lugar de pesquisa, não era exatamente pelo tesão de ser ator, eu tinha uma coisa com o vídeo, fiz um vídeo em 2009 *supertrash* com aquelas *cybershots*, cameras super zuadas, e eu ganhei um festival que era o *Festival do Minuto* na época, só que teve um hiato de começo da vida adulta e comecei a trabalhar com 3D, eu era design gráfico, então eu estava sempre num lugar de querer trabalhar com vídeo e fui fazer teatro pra saber como lidaria com o ator e fiquei super apaixonado, fiquei no teatro durante 4 anos, pinguei em várias companhias de Rio Preto, conheci muita gente e comecei a sacar mais ou menos como funcionava esse lugar cênico, mas ainda pensando no vídeo, para fazer curta-metragens e tudo mais.

Lá pra 2015 comecei a trabalhar com videoarte, fazer alguns experimentos, fiz trabalhos nos SESCs, e comecei a não me definir como nada e eu estou num lugar de que eu faço o que quiser, então nesse momento o Copo Máquina é o meu primeiro trabalho de direção dentro do lugar das cênicas, do palco, mas não é uma área que eu me definiria, eu trabalho mais com arte e tecnologia nessa pesquisa de plataformas, suportes, como fazer diferente o audiovisual, trabalhos mais gerativos, mas isso vai mudando com etapas da vida. Sou bem livre neste lugar, não me defino muito bem, mas o aprofundamento de arte e tecnologia veio em 2018 onde eu ia fazer uma exposição no SESC que era parte de um curso, o *MOLA*, coordenado pelo Fernando Velázquez e o Lucas Bambozzi, que foi um precursor da videoarte no Brasil nos anos 80 e o Velázquez é um artista mais jovem que lida muito com arte e tecnologia e investigações, agora está com Inteligência Artificial por exemplo, e nesse curso, durante um ano, a cada duas semanas, vinha um artista de uma área

totalmente diferente da performance, do teatro, visuais, projetos cartográficos, que vinham ampliar a visão do multiartista, que não precisa ficar numa casinha só e ali eu comecei a pensar em trabalhar com arduinos, sensores, enfim, foi aí que nasceu a Robo.Art quando me juntei com o Guga (Gustavo Arão), um amigo de infância que estava voltando para Rio Preto e é formado em mecatrônica.

Mas nesse lugar das Artes Cênicas, até o *CORPOMÁQUINA* mesmo quando a gente começou a desenvolver ele era um trabalho que eu não definia como dança, ele foi se definindo como dança quando a gente começou a inscrever em festivais, vimos que poderia se encaixar como dança, mas também poderia se encaixar como mapping ou em festivais de performance, a gente via ele muito mais como um ato performático, o início da pesquisa dele era entender em como o corpo lidaria com a dança no lugar em que o próprio corpo está gerando a música, como ele se retroalimenta, eu danço e crio a música e a música guia meu movimento, mas foi construindo num lugar mais conceitual, que na época eu estava lendo um livro da Donna Haraway, Manifesto Ciborgue, que tem um discurso feminista muito massa, mas ela também trás a relação entre o humano e as próteses, as múltiplas tecnologias que estão em volta da gente a não percebemos o quão cyborgue já somos de usar óculos, celular, roupas, que não são coisas naturais mas que nos apoiamos nelas pra sobreviver, pra se adaptar no mundo.

Esse lugar super técnico de se pensar isso começou a se misturar ao conceito do espetáculo com a produção da própria tecnologia que está nele. No começo não queríamos definir muito sobre o que estávamos falando, era mais um experimento sobre corpo e tecnologia e depois fomos percebendo que a narrativa delineia uma própria dramaturgia que ainda é muito aberta, a cada ano que passa a gente redefine o que o trabalho tá falando, de uns tempos atrás ele talvez falasse sobre religião, sabe, mas começou falando sobre aparatos e *ciborguismo* da contemporaneidade.

**Leo: Pra mim faz muito sentido não se adequar a uma linguagem só, pra mim é mais interessante fazer o que acho que devo fazer e depois a gente nomeia.**

**Vinicius:** Exato, até porque a gente foi apresentar semana retrasada numa cidade perto e quando a gente voltava pensei que eu precisava me inteirar um pouco mais do lugar da dança, porque o teatro sempre fui muito próximo mas a dança eu nunca fui, e na conversa com o bailarino, hoje em dia eu tenho uma opinião contrária de tentar me distanciar o máximo possível, porque talvez olhar de fora esse lugar da arte cênica por uma pessoa que não está dentro torne as coisas mais interessantes, você dá uma peça de teatro de para um diretor de cinema talvez você tenha um trabalho muito diferente.

**Leo:** **você falou sobre o som ser gerado no corpo, isso me interessa muito porque eu acredito que todos os símbolos tem que ser conhecidos, não consigo pensar em um espetáculo onde eu não pense também na música, e fiquei curioso de como foi esse processo dos movimentos. Você diz que tem o cinto que ele limita o movimento do bailarino, que é uma proposta que acho interessante, mas como é a pesquisa dos movimentos se é mais performático ou existe uma improvisação mais direcionada.**

**Vinicius:** Esse trabalho vem mudando sempre, no começo, em 2019, a gente fazia muito aberto para o bailarino fazer o que quisesse, mesmo definindo que existe um começo no chão e um desenvolvimento de algo animalesco ao alcançar uma forma ereta e depois você vai se cansar e até ficar pendurado, ele tinha essa liberdade mesmo que delimitando esses espaços, porém uma apresentação se parecia com a outra e gente fez uma autoresidência em 2021 onde nos isolamos num sítio para repensar o trabalho, e nos ligamos em propostas pessoais nossas, eu e Melissa que cuidamos do vídeo mapping, estávamos muito ligados a umbanda na época, no lugar de entender alguns rituais e coisas que poderíamos trazer pra cena para nos sentirmos bem e tirar um pouco desse lugar laboratorial, porque o trabalho era super laboratorial, ele parecia um laboratório científico, muito frio, com isso trazemos vários elementos de pessoas que estavam envolvidas no trabalho para nos aproximar e tirar um pouco esse lugar super laboratorial, com isso a dramaturgia ficou mais livre, mesmo que o próprio cinto de segurança crie uma dramaturgia de movimento, não tem muito o que fazer, mas criou uma liberdade muito maior e propostas mais pessoais. A gente circula todos os elementos do espetáculo com sal grosso que veio de uma aula com o Eric Barbosa, que é de Fortaleza, e faz toda a

trilha musical do espetáculo e que fazia muito sentido pela quantidade de xabu eletrônico que a gente tinha com os materiais que usamos, e nesse momento o trabalho está dissolvido entre crenças pessoais e trabalho de cada membro dentro da performance, então existe isso, mas tende a mudar, revisitar o trabalho e rever tudo que fizemos até agora.

Eu desenhei a proposta de como ia acontecer a performance, a cenografia, o corpo que se levanta, a utilização de kinect e sensor e a partir disso, as outras construções são abertas, a forma que a gente trabalha é super horizontal, onde podemos falar “vamos mudar o espetáculo hoje pra outra coisa”, porque pelo trabalho ser do lugar do performático a gente improvisa o trabalho inteiro, a projeção lida com o que o bailarino faz em cena que está lidando com a abertura de som que é disponível para ele, como quando ele tá no chão e abaixa o volume para que busque alternativas de movimentos, é muito improvisado, quase uma *jam*.

**Leo: você falou da projeção, fiquei em dúvida, ela é feita ao mesmo tempo?**

**Vinicius:** o kinect vai reconhecer o corpo do bailarino e vai tacar uma base de possíveis grafismos, onde tem a possibilidade de trocar cores, trocar o grafismo, distorcer, abrir a quantidade de som que o grafismo tá ouvindo para que possa responder ao som do corpo também, a base da projeção é o próprio corpo, onde os grafismos são gerativismo, ele vê os recortes do corpo e desenha a partir desses recortes. O som tem a ver com a tensão e distensão muscular, quanto mais potência você coloca no músculos mais ele vai emitir sinal pra deixar o som mais forte ou mais fraco. É muito modulado, onde você pode abaixar o volume e o bailarino se movimentar mais pra aumentar esse volume, é uma modulação onde não é muito hierárquica, é meio um circuito, sempre vai depender destes elementos que são as pessoas que estão ali.

**Leo: Isso é legal porque todo mundo tá em cena, Vi que algumas partes que tem vídeos projetados dentro do corpo, isso também entra dentro desse circuito?**

**Vinicius:** Essa parte onde o corpo tá dentro do corpo ela foi a última coisa que entrou no espetáculo, não tinha isso, quando estava no lugar da performance

era um trabalho muito curto, no máximo 25 min. Na residência pensamos sobre esses lugares de rituais e o lugar desses vídeos, eles foram gravados e temos o controle de quando esse vídeo entra, porém durante uma live que estávamos fazendo lá, um ensaio no meio de pasto fazendo a projeção no meio do mato, o Eric (Eric Barbosa) estava assistindo e gravou o som do atabaque em um momento específico, então pensamos na construção dessa Jam com um lugar de respiro, como se fosse um aterramento, no meio do espetáculo que é quando o bailarino está ereto e as projeções e som aparecem, porém o som estava muito reto e dentro do espetáculo a gente trabalha com a modulação do tempo, a música é gravada em 114 bpm e às vezes subimos para 450 bpm, então ela vira um ruído enorme, tendo uma modulação mesmo no momento mais aterrado do espetáculo para que esta cena não destoe da construção sonora que está sendo desenvolvida e da qualidade de movimento que está acontecendo. Porém, mesmo com essas modulações, esta cena sempre acaba em lugar em que ela tem uma marcação e estamos tentando descobrir um lugar performativo que é apresentado no começo do espetáculo, tentando sair desse lugar de segurança onde as pessoas param e assistem um vídeo, a gente tá tentando distorcer esse vídeo, para dar um lugar de vida para isso onde a gente continua construindo tudo e podendo modular a cena para não quebrar completamente a forma que o trabalho se desenvolve.

**Leo:** Uma coisa que sempre questiono é se vocês percebem este espetáculo como um processo de formação, indo em várias cidades, como é a recepção do público?

**Vinicius:** Quando a gente tava começando apresentamos aqui na cidade (Rio Preto) e os pais do bailarino, que são dois senhores, simples, do interior que tem uma relação com a terra e tudo mais, e o bailarino que tem uma carreira de 15 anos, acho que este é o espetáculo mais estranho que ele já fez, onde o pai dele falou que foi o primeiro espetáculo que ele amou. O maior medo era chegar com algo muito estranho e as pessoas se distanciar, mas tem acontecido o contrário, acho que o trabalho tem sido bem recebido. Existe um lugar meio magia com a tecnologia, um lugar meio transe também. Teve um amigo que disse que no início o trabalho incomodou sonoramente, mas teve um momento que isso parou e ele entrou num

transe, sem necessariamente buscar um significado, então tem uma recepção muito boa de todos os lugares.

A gente se apresentou em Catanduva em um festival, porém eles só tinham uma data livre às 10h da manhã e a gente apresentou para uma escola. Quando terminou o espetáculo muitas crianças quiseram ir lá conversar, também tem uma galera super Geek de tecnologia ou até mesmo a galera da dança que querem super experimentar, porque é muito louco uma dança que tem uma transcrição do seu movimento, chama atenção poder compor um tipo de sonoridade, mesmo que abstrata, através do movimento do seu corpo. A projeção também é muito legal no sentido de pesquisa de corpo, entender um corpo que se relaciona com a imagem cria outra dinâmica de estrutura coreográfica, no *CORPOMÁQUINA* sempre vai ser um corpo bidimensional, porque a projeção sempre chapa esse corpo, temos que entender essa outra construção de formas, em algum momento o corpo se torna uma forma estranha.

Por ser um espetáculo simples no lugar do entendimento, onde a gente não propõe embates muito pesados pras pessoas, onde elas podem olhar pro trabalho e entenderem ele de diversas formas.

### **Leo: Por que para este trabalho a escolha foi o corpo humano?**

**Vinicius:** Quando eu iniciei esse trabalho aqui na minha cidade ele não tinha projeção, a primeira ideia era criar um trabalho cartográfico sobre as danças, eu queria experimentar o sensor de movimento em várias pessoas que dançassem diversos tipos de dança e entender como esse corpo se move, era um trabalho científico. Quando fomos desenvolvendo percebemos que é tudo sobre um corpo, a relação de um corpo com esses aparatos e não faria sentido sair deste lugar, o corpo está super enclausurado num palco de 4 metros onde a cena se desenvolve, e a própria proposta de um cinto de segurança define um espaço funil, onde o bailarino faz o desenho dessa pirâmide, e o trabalho só falava deste corpo, não faria sentido tirar ele dali. Eu tenho receios e traumas do teatro que a gente se apoia em muita coisa pra fazer um trabalho, o espetáculo inteiro cabe numa caminhonete, então se isso extravasar para qualquer outra coisa podia expandir demais a cenografia.

A proposta é um trabalho sobre um corpo, sobre a representação de um ser humano.

**Leo:** Eu estou pesquisando o processo e o que me interessa é como se dá o processo, principalmente no lugar do encenador, mesmo sendo um processo coletivo cada um tem um lugar de conhecimento, queria saber se existe essa troca, essa intersecção de conhecimentos no processo de criação.

**Vinicius:** Sempre existe uma tentativa, mas pelo menos no *CORPOMÁQUINA* a gente tinha prazos, então cada um desenvolveu tudo na sua casa e depois a gente apresentou pro grupo o que cada um tava fazendo e mostrar qual foi o processo. Hoje só o bailarino mora em São Paulo, nós todos moramos próximos então a gente troca muito o tempo todo, mas cada um tem sua especificidade. Porém é sempre uma tentativa, não dá pra pensar como uma regra do processo. Uma tentativa de horizontalizar o conhecimento. A gente tem um processo de testar muitas coisas, a gente sempre testa diversas coisas olhando pra onde isso pode gerar outro processo no trabalho, é meio que se instrumentalizar o tempo todo. Como somos um grupo independente que trabalha com editais, estamos sempre pesquisando e testando coisas entre um edital e outro. E isso é bom porque às vezes você tem uma ideia mas ela é limitada pela quantidade de conhecimento que você tem e você chama uma pessoa que vai abrir sua mente.