

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
Escola de Comunicações e Artes

Alexandre Dias Cardoso Lindo

**Museu Autobiográfico:**  
*Abismo e Punctum*



*versão corrigida*

São Paulo  
2022

Alexandre Dias Cardoso Lindo

**Museu Autobiográfico:**  
*Abismo e Punctum*



Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

***versão corrigida***

**Orientadora:** Sílvia Fernandes da Silva Telesi  
Órgão financiador: CAPES/PROEX



São Paulo  
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Lindo, Alexandre Dias Cardoso  
Museu Autobiográfico: Abismo e Punctum / Alexandre  
Dias Cardoso Lindo; orientadora, Sílvia Fernandes da  
Silva Telesi. - São Paulo, 2022.  
214 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. teatro contemporâneo. 2. biografema. 3. abismo e  
punctum. 4. hiperbiografemática. 5. semiótica e  
psicanálise. I. Telesi, Sílvia Fernandes da Silva. II.  
Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

LINDO, Alexandre Dias Cardoso. **Museu Autobiográfico: Abismo e Punctum**.  
Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

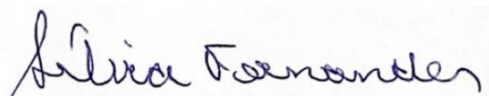
Linha de pesquisa: Texto e Cena

Aprovado em: São Paulo, 12 de dezembro de 2022.

### BANCA EXAMINADORA

**Profa. Dra.:** Sílvia Fernandes da Silva Telesi      **Instituição:** ECA-USP

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas



Sílvia Fernandes da Silva Telesi  
Presidente da Comissão Julgadora

**Profa. Dra.:** Norma Discini de Campos      **Instituição:** FFLCH-USP

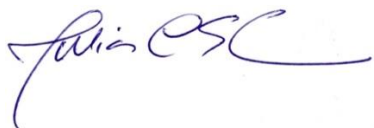
Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral



Norma Discini de Campos

**Profa. Dra.:** Juliana Coelho de Souza Ladeira      **Instituição:** PosDoc-FFLCH-USP

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social



Juliana Coelho de Souza Ladeira



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES/PROEX).

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES/PROEX).

A Marcelo Denny de Toledo Leite  
*In Memoriam*

*espinha de peixe*



Entre um ser e outro há um **abismo**, uma discontinuidade. [...] Este abismo, num sentido, é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante. (BATAILLE, 1987: 11)

### *Agradecimentos*

Aqui é um espaço pra gente distribuir afeto. Fiquei pensando... eu estou falando de abismo justo num momento em que o mundo passa por uma pandemia. Coincidência? Não sei. Só sei que a escrita desta dissertação passou por momentos de solidão e solitude. Tais como definidas por Paul Tillich, Solidão<sup>1</sup> expressa a dor de estar sozinho. Solitude expressa a glória de estar sozinho. A pandemia de Covid-19 fez a dor da solidão aumentar, mas as leituras e os encontros virtuais permitiram um leve atenuar.

Quero expressar aqui minha gratidão a **Janaina Fontes Leite** com a qual trabalhei desde agosto de 2018 a partir do *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino* sem o qual este trabalho coextensivo de pesquisa não existiria. Bem como a todes que estiveram direta ou indiretamente participando desse referido trabalho. A **Marcelo Denny de Toledo Leite**, o qual foi meu orientador no primeiro semestre de 2020 no PPGAC-USP. Me ligava, às vezes, e comentava da minha vontade e entusiasmo com o trabalho. Comentou comigo sobre o abismo de Nietzsche. Morreu repentinamente. A **Sílvia Fernandes da Silva Telesi** que passa a ser minha orientadora. Fica aqui registrado meu carinho, nutrido já desde a graduação, e alegria de tê-la como parceira no estudo, além do encantamento para com as nossas conversas ricas e generosas sobre o trabalho. Agradeço também **Ferdinando Crepalde Martins** pelas trocas no grupo de *Estudios Avanzados de Performance*. E às generosas trocas com **Juliana Coelho de Souza Ladeira**, **Marcos Aurélio Bulhões Martins**, **Waldir Beividas**, **Verónica Galíndez-Jorge** e a querida professora **Norma Discini** que promoveu uma sensível prática do encantamento sobre mim com suas aulas ainda na graduação, o Grupo XIX de Teatro pelo espaço concedido à pesquisa de Janaina Leite. Também agradeço o programa de excelência acadêmica CAPES PROEX pela bolsa concedida. Às amigas, amigues, amigos e familiares pelo apoio durante os estudos da pesquisa.

---

<sup>1</sup> Loneliness expresses the pain of being alone. Solitude expresses the glory of being alone. Paul Tillich.

*L'écriture, mais probablement toute activité artistique, est une sorte d'ekstase.*<sup>2</sup>  
**Julia Kristeva**

*Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos.*<sup>3</sup>  
**Jorge Luis Borges**

---

<sup>2</sup> A escrita, mas provavelmente toda atividade artística, é um tipo de êxtase.

<sup>3</sup> Somos nossa memória, somos esse quimérico museu de formas inconstantes, esse montão de espelhos rompidos.

### **Museu Autobiográfico: Abismo e *Punctum***

**Resumo:** O núcleo central deste trabalho é a análise de uma performance de museus pessoais proposta pela pesquisadora Janaina Leite, *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino*. Com base na noção de abismo relacionada à expressão *l'abîme d'abjection* (o abismo da abjeção) de Julia Kristeva, defini o termo “prática abissal” para a operação analítica e crítica do objeto. A noção é relacionada a imagens de êxtase e aproximada do conceito de exotopia (lugar de fora) definido por M. Bakhtin. Ao longo do estudo, são realizadas articulações de meu trabalho enquanto performer no processo às reflexões da proponente e diretora Janaina Leite. Minhas experiências corporais nesse núcleo de criação são aprofundadas a partir de três conceitos fundamentais de Roland Barthes: escritura, biografema e *punctum*. Ressalto que uma parte fundamental do processo, o museu pessoal, opera por biografemas e que a constituição da dramaturgia final é um hiperbiografema, já que se trata de um processamento de traços biográficos e outras literaturas via hipertexto. Para a análise, também me baseio na semiótica discursiva de linha francesa, utilizando aportes conceituais de Norma Discini e Waldir Bevidas.

**Palavras-chave:** teatro contemporâneo, biografema, abismo e *punctum*, hiperbiografema, semiótica e psicanálise.

### **Autobiographical Museum: Abyss and *Punctum***

**Abstract:** The core of this work is the analysis of a performance of personal museums proposed by the researcher Janaina Leite, *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino*. Based on the notion of abyss related to the expression *l'abîme d'abjection* (the abyss of abjection) by Julia Kristeva, I defined the term “abyssal practice” for the analytical and critical operation of the object. The notion is related to images of ecstasy and approximated to the concept of exotopy (outside position) defined by M. Bakhtin. Throughout the study, articulations of my work as a performer in the process are made to the reflections of the proposer and director Janaina Leite. My corporeal experiences in this core of creation are deepened from three fundamental concepts of Roland Barthes: writing, biographeme and *punctum*. I emphasize that a fundamental part of the process, the personal museum, operates by biographemes and that the constitution of the final dramaturgy is a hyperbiographeme, since it is a processing of biographical traits and other literature via hypertext. For the analysis, I also base myself on French discursive semiotics, using conceptual contributions from Norma Discini and Waldir Bevidas.

**Keywords:** contemporary theater, biographeme, abyss and *punctum*, hyperbiographeme, semiotics and psychoanalysis.

### **Musée Autobiographique : Abîme et *Punctum***

**Résumé:** Le cœur de ce travail est l'analyse d'une performance de musées personnels proposée par la chercheuse Janaina Leite, *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino*. À partir de la notion d'abîme liée à l'expression « l'abîme d'abjection » de Julia Kristeva, j'ai défini le terme « pratique abyssale » pour l'opération analytique et critique de l'objet. La notion est liée aux images d'extase et rapprochée du concept d'exotopie (lieu extérieur) défini par M. Bakhtine. Tout au long de l'étude, des articulations de mon travail de performeur dans le processus sont faites aux réflexions de l'auteure et metteuse en scène Janaina Leite. Mes expériences corporelles dans ce noyau de la création sont approfondies à partir de trois concepts fondamentaux de Roland Barthes : l'écriture, le biographème et le *punctum*. Je souligne qu'une partie fondamentale du processus, le musée personnel, opère par biographèmes et que la constitution de la dramaturgie finale est un hyperbiographème, puisqu'il s'agit d'un traitement de traits biographiques et d'autres littératures via l'hypertexte. Pour l'analyse, je me base également sur la sémiotique discursive française, en utilisant les apports conceptuels de Norma Discini et Waldir Beividas.

**Mots-clés:** théâtre contemporain, biographème, abîme et *punctum*, hyperbiographème, sémiotique et psychanalyse.

# SUMÁRIO

## Introdução

Início do trabalho: chamada de Janaina Leite em 2018.....	13
Escritura biografemática: corpo afetado ( <i>páthos</i> ).....	18
<b>1. Abismo em produção teórica: verbetes e intertextos<sup>4</sup></b>	
1.1 Abjeção.....	22
1.2 Abismo.....	24
1.3 Prática abissal.....	27
1.4 <i>Mise en abyme</i> .....	31
1.5 Biografema e <i>punctum</i> .....	32
1.6 Abismo mítico .....	33
1.7 Abismo estético.....	35
1.8 Hipertexto.....	36
1.9 Ek-stase.....	37
1.10 Abjeção → Abismo → <i>Mise en abyme</i> corporal.....	37
1.11 Exotopia.....	41
1.12 Inacabamento/acabamento .....	42
1.13 Comportamento Reiterado.....	43
1.14 Estilo.....	46
1.15 Éthos.....	54
1.16 Imanência.....	54
1.17 Arquiteturas do Corpo.....	55
1.18 Semiótica Discursiva.....	57
1.19 Semiocepção.....	59
1.20 Plasticidade.....	60
1.21 Plasticidade de gênero.....	60
1.22 Trauma.....	61
1.23 Semiose .....	62
1.24 Museu autobiográfico.....	63

---

<sup>4</sup> As entradas dos verbetes e intertextos não seguem ordem alfabética, mas de aproximação sensível. E.g., a abjeção leva ao abismo que se atrela às práticas abissais que remete à *mise en abyme* que desponta por meio de biografema e *punctum* (dramaturgismo biografemático) que podem ser analisados em abismo mítico e abismo estético. Os conceitos vão sendo apresentados até a elaboração de intertextos maiores como o Museu Autobiográfico, o *punctum* como vetor de estilo, hiperbiografemática e coreo-hiperbiografema.

1.25 O <i>punctum</i> como um dos vetores estilísticos.....	70
1.26 Hiperbiografemática.....	79
1.27 Coreo-Hiperbiografema.....	86

## **2. Aplicação teórica na prática: Práticas Abissais dos museus autobiográficos**

### **2.1 Abismo Mítico**

*Observação de fora de si enquanto performer e espectador crítico de si mesmo.*

2.1.1 Museu Alexandre Lindo.....	89
2.1.2 Descrição do dramaturgismo biografemático: a instalação.....	99
2.1.3 Corpo abissal, corpo político.....	104

### **2.2 Abismo Estético**

*Observação de fora enquanto pesquisador e crítico*

2.2.1 Minientrevista com Janaina Leite.....	106
2.2.2 Museu Leonardo Vasconcelos.....	112
2.2.3 Museu Lucas Asseituno.....	120
2.2.4 Museu Marco Barreto.....	124
2.2.5 <b>Texto retratado</b> .....	131

### **2.3. Fragmentos da dramaturgia final**

2.3.1 Sauna Útero Inferninho ou do Corpo Materno.....	136
2.3.2 Divas <i>versus</i> Mães.....	139

## **3. Cartografia da cena**

3.1 Roteiro <i>in process</i> .....	143
3.2 Museus pessoais 1ª versão ( <i>segundo buraco, versão antiga</i> ).....	162

<b>in Conclusão</b> .....	171
---------------------------	-----

<b>Referências Bibliográficas</b> .....	178
---	-----

<b>Anexo documental: Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino (dramaturgia final)</b> ...	186
--	-----



*Faltava-lhe uma parte.  
E ele não era feliz.  
Então partiu em busca  
De encontrar a outra parte  
Enquanto rolava  
Cantava essa canção—  
“Oh busco a parte que falta em mim  
A parte que falta em mim.  
Ai-ai-O, assim eu vou,  
Em busca da parte que falta em mim.”<sup>5</sup>*

### INÍCIO DO TRABALHO: CHAMADA DE JANAINA LEITE EM 2018

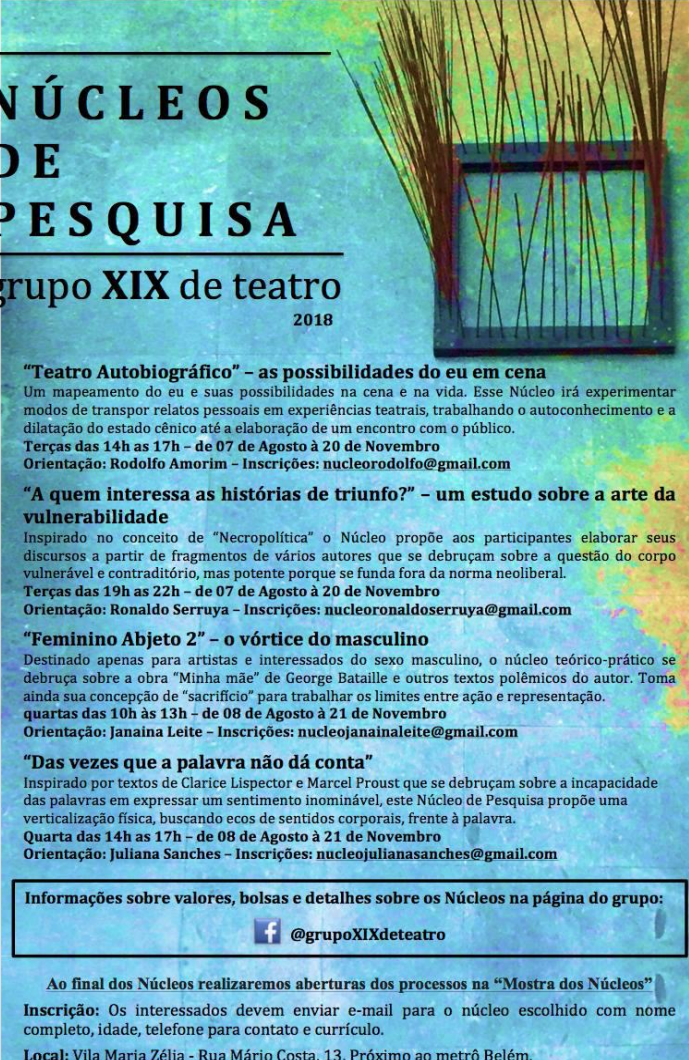
Ao finalizar minha graduação em Letras na FFLCH-USP, aos poucos, fui voltando para as atividades artísticas. Precisei interromper minhas atividades de ator-performer para dar conta das exigências da graduação. Eu tinha interesse também em fazer um estudo de mestrado em relação à semiose, ao gênero do discurso e às questões de gênero concernentes à sexualidade. Mas ainda não tinha um *corpus* específico, apenas o interesse. Nesse meio tempo, no dia 29 de julho de 2018, eu vi a chamada de Janaina Leite para um trabalho denominado *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino pelo facebook*. Olhei o *flyer*, o descritivo e me interessou o assunto e a bibliografia.

“Não é verdade que os sexos são diferentes; meu pai não tem importância, nem para mim nem para minha mãe. Eu não tenho nada a temer da parte dele e, além disso, a minha mãe apenas ama a mim” (sobre a fantasia da “mãe fálica” segundo Christopher Lasch, em “O mínimo eu”). O núcleo é uma continuidade da pesquisa que desembocou no espetáculo *Feminino Abjeto* em 2017, que tinha também como figura central, a “mãe”, ou uma mãe “mais arcaica que real” como propõe Melanie Klein. Lá, o disparador foi a obra da artista espanhola Angélica Liddell na qual o embate com a mãe aparece como desestabilizador do “feminino”. Aqui, em o “Feminino abjeto 2 – O vórtice do masculino”, tomamos como base a obra “Minha mãe” de George Bataille, um dos textos mais escandalosos do poeta e filósofo francês célebre por obras como “História do olho” e suas ideias sobre o sacrifício e a noção de dispêndio. Trata-se da história de Pierre que, após a morte do pai, se inicia na perversão, levado pela mãe. A junção entre erotismo e morte levado a extremo por Bataille (não só nessa obra) parece nos oferecer uma imagem significativa dos paradoxos encarnados pelo corpo da MATER em nossas representações inconscientes. Outras problemáticas emergem ainda nessa crise de representação do masculino em tempos de destituição do poder paterno, seja pela falência das instituições e consequente dismantelamento da autoridade simbólica do PAI, quanto pelos próprios movimentos feministas. O núcleo só para homens que contará com orientação de Janaina Leite se apoia ainda sobre outros textos de Bataille como “O assassinato, a caça e a guerra”, o famoso ensaio de Freud sobre o caso “Schreber” e o processo paranóico de começar a se imaginar mulher (“entre o dormir e o acordar, lhe ocorreu pensar que deveria ser muito bom ser uma mulher submetendo-se ao ato de copular”), os polêmicos textos de Jean Baudrillard sobre a masculinidade e o conflito dos

---

<sup>5</sup> The Missing Piece. *It was missing a piece.// And it was not happy.// So it set off in search// of its missing piece.// And as it rolled// it sang this song— //“Oh I'm lookin' for my missin' piece // I'm lookin' for my missin' piece //Hi-dee-ho, here I go,// Lookin' for my missin' piece.”*. *A Parte que Falta* de Shel Silverstein. Tradução de Alípio Correia de França Neto. Ed. Companhia das Letrinhas, 2018.

sexos na contemporaneidade, além de obras audiovisuais como “Elle” de Paul Verhoven, “Possessão” de Andrzej Zulawski, entre outras referências. O trabalho se destina a atores, performers, dramaturgos, videoartistas, psicanalistas, historiadores e interessados de qualquer campo do saber que possam somar à pesquisa. Ao final do núcleo realizaremos abertura do processo dentro da “Mostra dos núcleos”. Flyer:



# NÚCLEOS DE PESQUISA

## grupo XIX de teatro

2018


**“Teatro Autobiográfico” – as possibilidades do eu em cena**  
Um mapeamento do eu e suas possibilidades na cena e na vida. Esse Núcleo irá experimentar modos de transpor relatos pessoais em experiências teatrais, trabalhando o autoconhecimento e a dilatação do estado cênico até a elaboração de um encontro com o público.  
Terças das 14h as 17h – de 07 de Agosto à 20 de Novembro  
Orientação: Rodolfo Amorim – Inscrições: nucleorodolfo@gmail.com

**“A quem interessa as histórias de triunfo?” – um estudo sobre a arte da vulnerabilidade**  
Inspirado no conceito de “Necropolítica” o Núcleo propõe aos participantes elaborar seus discursos a partir de fragmentos de vários autores que se debruçam sobre a questão do corpo vulnerável e contraditório, mas potente porque se funda fora da norma neoliberal.  
Terças das 19h as 22h – de 07 de Agosto à 20 de Novembro  
Orientação: Ronaldo Serruya – Inscrições: nucleoronaldoserruya@gmail.com

**“Feminino Abjeto 2” – o vórtice do masculino**  
Destinado apenas para artistas e interessados do sexo masculino, o núcleo teórico-prático se debruça sobre a obra “Minha mãe” de George Bataille e outros textos polêmicos do autor. Toma ainda sua concepção de “sacrifício” para trabalhar os limites entre ação e representação.  
quartas das 10h às 13h – de 08 de Agosto à 21 de Novembro  
Orientação: Janaina Leite – Inscrições: nucleojanainaleite@gmail.com

**“Das vezes que a palavra não dá conta”**  
Inspirado por textos de Clarice Lispector e Marcel Proust que se debruçam sobre a incapacidade das palavras em expressar um sentimento inominável, este Núcleo de Pesquisa propõe uma verticalização física, buscando ecos de sentidos corporais, frente à palavra.  
Quarta das 14h as 17h – de 08 de Agosto à 21 de Novembro  
Orientação: Juliana Sanches – Inscrições: nucleojulianasanches@gmail.com

**Informações sobre valores, bolsas e detalhes sobre os Núcleos na página do grupo:**

 @grupoXIXdeteatro

Ao final dos Núcleos realizaremos aberturas dos processos na “Mostra dos Núcleos”

**Inscrição:** Os interessados devem enviar e-mail para o núcleo escolhido com nome completo, idade, telefone para contato e currículo.

**Local:** Vila Maria Zélia - Rua Mário Costa, 13. Próximo ao metrô Belém.

Mandei currículo, carta de interesse, entrei. Comecei a participar do processo. Fui me abismando. Entrando em ek-stases ao ver o trabalho das pessoas: gays, heteros e pessoas não binárias, a “biografização” pela prática artística. Comecei a escrever tudo, gosto de escrever. O que remete muito a uma etnografia de si<sup>6</sup>. Mas o corpo observador etnográfico de si, aqui, é um corpo implicado no processo, um corpo biografemático. Ou seja, sofre as oscilações de afeto do processo. Por isso, os lugares por onde navego oscilam: ora performer-criador, ora pesquisador, ora observador externo (espectador).

<sup>6</sup> Juliana Coelho de Souza Ladeira na banca de defesa fez essa observação. O que ela disse é que quando você faz um trabalho de pesquisa etnográfica em geral está fazendo uma observação externa. E o tipo de anotação do pesquisador é diferente da que uso na dissertação.

Nesse processo, percebi que todos os protocolos escritos de cada encontro que fazia estavam se tornando um diário de bordo processual. Pensei que esse material seria bom para uma pesquisa de mestrado. Também não tinha a menor noção de que o trabalho para o qual tinha entrado era tema de doutorado de Janaina Leite. Só soube bem depois.

Mas o processo tinha mexido tanto comigo, corpo afetado, que valeria um estudo. Pois pensei segundo a fala conhecida de Saussure, “o ponto de vista cria o objeto”. Assim, fui sentindo o ambiente artístico e vendo uma estética se desenhar por práticas performativas: imagens do eu e do outro, fundamentalmente, por meio de museus<sup>7</sup> pessoais como processos discursivos/performativos de corpos marcados por imagens violentas. Corpos em abjeção, ebulição cognitiva, abismados, buscando se compreender ao mesmo tempo em que questionavam uma masculinidade tóxica e um regime heteronormativo que execram corpos dissidentes.

Nesse contexto, uma dramaturgia como a do *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino*, que tematiza o feminino e o masculino, dialoga com os acontecimentos da sociedade brasileira entre os anos de 2017 a 2020 sobre “ideologia de gênero”. Certamente esse problema é muito anterior ao ano de 2017. Mas, para a definição do recorte cronológico, o período acima dá destaque à brutalidade e à disputa discursiva encontrada nas mídias sociais, violência e contra-violência verbal, além de agressões físicas contra artistas e intelectuais envolvidos com a produção de obras desse teor.

Os acontecimentos apontavam para uma “nova” caça às bruxas, desta vez, contemporânea. Recaindo sobre a comunidade LGBTQIAPN+. A interdição da exposição [Queermuseu](#) – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira em Porto Alegre pelo Santander; a carta endereçada ao Banco Santander pelo colégio Mackenzie, a censura pelo poder judiciário à peça de teatro [O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu](#), da dramaturga escocesa trans Jo Clifford; as agressões verbais e físicas em relação à [La Bête](#) performance de Wagner Schwartz no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), as agressões físicas dirigidas à conhecida filósofa que pesquisa gênero [Judith Butler](#), a corrida presidencial que concentrou toda essa violência de gênero no nome [Bolsonaro](#), então presidente eleito, colocava em pauta o projeto [Escola sem Partido](#) rechaçando e proibindo o termo [gênero](#). Diante de tudo isso, o termo gênero, aqui, além de estar

---

<sup>7</sup> A acepção de museu sofre um deslocamento semântico como é próprio de todo teor teórico. Ou seja, não é a exposição de algo acabado de ordem histórica. É da ordem do inacabamento como compete à experiência viva daquilo que é relatado por meio de uma memória viva.

inserido dentro das teorias que utilizamos, torna-se também um ato de resistência concernente à produção de saber sobre esse assunto.

Esse trajeto desenhava o contexto em que religião, família, militarismo e violência estavam sendo transformados em ingredientes de um Brasil necropolítico, para emprestar um conceito de Achille Mbembe, que analisa as formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte<sup>8</sup>. Paradoxalmente, vive-se um momento de grande florescimento de novas dramaturgias: novos conteúdos → novas performances. Tais performances estão relacionadas à quebra de paradigmas.

Para entender essa quebra, em nosso caso, precisamos olhar para os traços, rastros, restos do processo *Feminino Abjeto 2* (2018) que fez uso de muitos gêneros do discurso como encontros para discussão da masculinidade, trabalhos coreográficos, tertúlias, leituras de artigos jornalísticos, trechos de livros, seminários cênicos de partes de livros, discussão por *whatsapp*, cenas de estudo pelo *youtube*, áudios de rapazes no exército, construção de materiais simbólicos (ex-votos), etc.

Nesses processos de estudo foram produzidas muitas enunciações e tipos de textos performativos, ainda que nem todos tenham sido utilizados. Contudo, o núcleo central do projeto, mais produtivo, foi a criação e a apresentação da performance de *museus pessoais*. Todos os fragmentos produzidos nesses museus pessoais foram processados por sistema hipertexto, que os colaram e os desenvolveram.

A abjeção da performance daqueles museus levou ao que Julia Kristeva (1980: 246) chama de “l’abîme d’abjection”. É com base nessa expressão que pensei no termo prática abissal, que está relacionada às imagens do êxtase. Como apontou Janaina Leite, trata-se do psicanalítico como pesquisa de si. Na prática abissal tenho uma relação comigo mesmo e com o outro em mim e fora de mim. Isso pode ser aproximado da exotopia (lugar de fora) bakhtiniana e respalda o que comentamos mais acima como um corpo biografemático de si que oscila segundo sofre os afetos do processo.

Ao longo de meus estudos, fiz a articulação do trabalho, das reflexões de Janaina Leite e de minhas experiências corporais nesse núcleo com três noções fundamentais de Roland Barthes: escritura, biografema e *punctum*. O estudo também nos permitiu criar neologismos sem entrada lexical. Também me apoiei na semiótica discursiva de linha francesa para a qual o afeto é imanente, vem intralinguagem, utilizando aportes conceituais de Norma Discini e Waldir Beividas.

---

<sup>8</sup> Achille Mbembe, *Necropolítica*, São Paulo, n-1 edições, 2018.

Percebi que uma parte fundamental do processo, o museu pessoal, operava por biografemas como aponta Barthes, e que a constituição da dramaturgia final era um hiperbiografema, processamento de traços biográficos e outras literaturas via hipertexto.

No dia 30 de junho de 2020 Janaina Leite entra em contato comigo para dizer que estava encaminhando sua tese de doutorado e gostaria de me fazer uma proposta em relação a *Feminino Abjeto*, sobre a ideia de que o feminino e a abjeção eram o centro de sua pesquisa, não exatamente o espetáculo, mas o conceito. Ela desejava colocar as dramaturgias finais como capítulos de sua tese. Para tanto, queria transformar *Feminino Abjeto 1 e Feminino Abjeto 2* não num texto, mas num hipertexto. O convite veio devido à criação do referido diário de bordo do processo, entregue a ela. Assim sendo, colaborei com a editoração final da dramaturgia do *Feminino Abjeto 2*.

Dito tudo, nosso estudo recorta e foca o museu pessoal autobiográfico concernindo abismo e *punctum* palavras-chave para o entendimento neste trabalho do abismo dos museus e como esses corpos abissais resvalam em corpos políticos.

Para tanto, a dissertação está estruturada da seguinte maneira: **Introdução** que vai do início do trabalho: chamada de Janaina Leite até escritura biografemática: corpo afetado (*páthos*); **1) abismo em produção teórica: verbetes e intertextos** (27 entradas) como facilitadores teóricos para leitura interpretativa dos recortes da cena; **2) aplicação teórica na prática: práticas abissais em museus autobiográficos** contendo **2.1 Abismo Mítico** (Alexandre Lindo, dramaturgismo biografemático: a instalação e corpo abissal, corpo político); **2.2 Abismo Estético** (minientrevista, mais a descrição de três museus com coleta de depoimentos. Respectivamente, Janaina Leite, Leonardo Vasconcelos, Lucas Asseituno e Marco Barreto) **2.3) Fragmentos da dramaturgia final**. 2.3.1 Sauna Útero Inferninho ou do Corpo Materno e 2.3.2 Divas *versus* Mães; **3) Cartografia da cena**. 3.1 Roteiro *in process* e 3.2 Museus Pessoais 1ª versão (*segundo buraco, versão antiga*); **inconclusão, referências bibliográficas e anexo documental**: dramaturgia final de *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino*.

**Post Scriptum:** Fotos e imagens inseridas ao longo do texto verbal da dissertação têm a função plástica de aumentar a intensidade do afeto da memória dos vividos autobiograficamente. Pois a linguagem visual plástica constrói em consonância com o verbal, a maior densidade do *páthos*, da dolorosa experiência rememorada como experiência viva.

## ESCRITURA BIOGRAFEMÁTICA: CORPO AFETADO (páthos)

O corpo afetado (*páthos*) desta dissertação é resultante do comportamento-imagem (*éthos*) Janaina Leite<sup>9</sup>. Há uma co-responsabilidade entre *éthos* e *pathos* por meio da linguagem. Um corpo que por um tempo se sentiu culpado por ser diferente dos outros rapazes e que sentiu um grande alívio quando escutou da professora

Norma Discini:

A forma está calcada na noção de estrutura (sistema de correlações) um modo interno de organização que sempre vem à luz. É abstração. Por exemplo: **o delírio é estrutural. Quando deliramos chegamos a ser convictos, e esta estrutura é da ordem da imanência, difícil de fisgar**, é aquilo que esta por baixo, que subjaz. [...] A *relação* vale mais que o signo. O outro exerce coerções na relação com o eu. Isso é uma definição relacional. **Pergunta: você acha que constrói sozinho suas fragilidades? Não. Pois você foi posto no mundo e este mundo é alteridade**. Isso vai de encontro com o sistema da fé. Isso vai contra a noção de pecado, inferno. Todo esse patrimônio de punição a igreja construiu. Calcada na palavra iluminada. Ela oferece para o próprio homem o mito. O mito explica o sofrimento humano, por isso recorremos ao mito, porque senão desmascararíamos essa ideia de culpabilidade. (informação verbal, grifos nossos).<sup>10</sup>

Sempre **lembro** dessas falas. Agiram naquele momento em mim como uma espécie de terapia teórica. Posso me salvar e lutar pela linguagem. Discini e Leite tem uma dimensão afetiva na minha vida prática, cognitiva e sensível. Além de outras professoras com igual importância. Lembro-me também de quando pequeno ter olhado dado instante para um carro e me ocorrer a seguinte pergunta: por que carro chama carro? Poderia chamar outra coisa... e fiquei por um tempo matutando coisas na minha cabeça sobre esse pensamento, lembro da sensação de uma dor de cabeça e então eu parei de me questionar e falei naquele momento para mim mesmo (aquele garoto) porque é carro e pronto! A dúvida parou e fiquei confortável com aquilo. Não tinha a menor consciência de que aquilo era uma questão linguística. Muito menos conhecia essa palavra. Somente tempos depois, estudando teatro, esbarrei na palavra semiótica<sup>11</sup> e com ela um fogo

---

<sup>9</sup> Referência na pesquisa sobre o uso de documentário e autobiografia no teatro brasileiro. Doutora pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), atua na orientação de oficinas, cursos e palestras por todo o Brasil. Nos últimos anos a pesquisadora tem investigado a passagem de “um real documental” ou “etnográfico” para um “real obscuro”. Tomando a palavra ob-sceno como (fora da cena), aquilo que ameaça a romper o anteparo da representação. Reflexão a partir de suas últimas experiências: Feminino Abjeto 1 e 2 (núcleos que orienta) e *Stabat Mater*. Neste último, a diretora integrou ao processo sua mãe e um ator pornô. Pensa um laboratório entre expositivo e prático: um real como “assunto” e um real como “irrupção” bem como a abjeção como contribuição nos debates sobre as representações de gênero — “crise”: oscilação entre identificação e repulsa. Sítio pessoal da artista disponível em: <<https://www.janainaleite.com.br/>>. Acesso em: 16 abr. 2021.

<sup>10</sup> Disciplina de estudos linguísticos. Anotações de sala de aula, FFLCH-USP, 09 e 21 mai. 2012.

<sup>11</sup> Vertente de linha norte-americana de Charles Sanders Peirce comentada pela professora Ana Luiza Icó em aula de Estética Teatral dentro da Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul.



acendeu. Com os estudos na área de letras fui cada vez mais percebendo que o fogo aumentava, então tratei logo de buscar mais toras para queimar de vez! Talvez a semiótica<sup>12</sup> cause certo espanto e receio por ela ser profana, ao jogar luz à alma dos textos, torná-lo carne desnuda; uns preferem a alma// outros; a carne, eu, as duas: uma só centelha.



Fonte: Foto de André Cherri. Primeiros dias em 2018. Início de processo: Jogo coreográfico.

---

<sup>12</sup> Há muitas semióticas, aqui, referimo-nos à de linha francesa que se desenvolveu a partir de Saussure.



Fonte: Foto de André Cherri. Primeiros dias em 2018. Início de processo: Aquecimento coletivo.



Fonte: Foto de André Cherri. Primeiros dias em 2018. Início de processo. Jogo com ex-votos.



## **1. ABISMO EM PRODUÇÃO TEÓRICA**

### **Verbetes e Intertextos**

## 1.1 ABJEÇÃO

Conforme descreve Kristeva em seu *Poderes do Horror: Ensaio sobre a abjeção*:

1. Nem sujeito nem objeto. Há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável. Está aí, muito perto, mas inassimilável. Isso solicita, inquieta, fascina o desejo que, entretanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se desvia. Enojado, ele rejeita. Um absoluto o protege do opróbrio, e ele se orgulha, e ele quer. Mas de tempos em tempos, mesmo assim, este elã, este espasmo, este salto, é atraído para um lugar tão tentador quanto condenado. Incansavelmente, como um bumerangue, um polo de atração e de repulsa coloca aquele que habita nisso literalmente **fora de si**. (KRISTEVA, 1980 : 9, tradução nossa).
2. Não é, portanto, a ausência de limpeza ou de saúde que torna abjeto, mas o que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. O que não respeita os limites, os lugares, as regras. O *entre-deux*, o ambíguo, o misto. (KRISTEVA, 1980 : 12, tradução nossa).
3. [...] O sujeito da abjeção é eminentemente produtivo de cultura. Seu sintoma é a rejeição e a reconstrução de linguagens. (KRISTEVA, 1980 : 57, tradução nossa).
4. [...] nestes tempos de crise sombria, por que insistir sobre o horror do ser? Talvez aqueles que o trajeto da análise, de uma escritura ou de uma prova dolorosa ou extática, conduziram a dilacerar o véu do mistério comunitário sobre o qual se constrói o amor de si e do próximo, para entrever **o abismo da abjeção** que os subjaz — poderiam ler este livro de modo diferente que como um exercício intelectual. (KRISTEVA, 1980 : 246, tradução e grifos nossos<sup>1</sup>).

O abismo da abjeção dos museus pessoais do processo de pesquisa orientado por Janaina Leite *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino (femabj2, 2018)* foi entrevisto, vislumbrado, por mim como uma possibilidade de investigar e cercar a noção de abismo.

Para tanto, comecei a contornar a noção, recorrendo a dicionários, popular e de teatro, ao Centro Nacional de Recursos Textuais e Lexicais (CNRTL), livros (Estética da

---

<sup>1</sup> Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection: **1.** Ni sujet ni objet. Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à cote du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en temps en temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui. (KRISTEVA, 1980 : 9). **2.** Ce n'est pas donc l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. (KRISTEVA, 1980 : 12). **3.** [...] le sujet de l'abjection est éminemment productif de culture. Son symptôme est le rejet et la reconstruction des langages. (KRISTEVA, 1980 : 57). **4.** [...] dans ce temps de crise morne, à quoi bon insister sur l'horreur d'être ? Peut-être ceux que le trajet de l'analyse, d'une écriture ou d'une épreuve douloureuse ou extatique, a conduits à déchirer le voile du mystère communautaire sur lequel se bâtit l'amour de soi et du prochain, pour entrevoir **l'abîme d'abjection** qui les sous-tend — pourraient lire ce livre autrement que comme un exercice intellectuel. (KRISTEVA, 1980 : 246).

criação verbal, de Mikhail Bakhtin, a exotopia), artigos (Georges Bataille: Imagens do êxtase) Capítulo de livro (“O retorno do Real”, de Hal Foster), áudio de entrevista com Roland Barthes, minientrevista com Janaina Leite e minha própria experiência corporal dentro do processo *femabj2*. Em relação a esse processo, dado momento eu parei, não consegui “dar o meu texto performativo” e me sobreveio um sentimento de reduplicação.

Hal Foster fala romper o anteparo da representação... então tudo que ameaça a romper o anteparo da representação... acho que bota a gente diante do abissal... eu acho que a pornografia é um lugar de alguma maneira né... não necessariamente... como a arte não necessariamente... mas acho que a pornografia ela pode ser esse território que ela é muito limite... entre a representação e o acontecimento... entre uma zona que é pulsional... que é dos campos que a gente não domina completamente sobre nós... daquilo que a gente abjeta... rejeita... então acho que a pornografia tem potencialmente esse lugar de **colocar a gente diante de imagens pras quais a gente não tem ainda todas as ferramentas de leitura**... que nos desorganizam profundamente... que nos colocam diante de coisas que a gente não sabe não domina sobre nós... (Janaina Leite, fala destacada da minientrevista concedida a mim no dia 23 jun. de 2022. Disponível na íntegra em *Abismo Estético*).

Antes mesmo de escutar essa fala na qual destaco a menção “a gente não tem ainda todas as ferramentas de leitura” eu havia publicado um artigo-ensaio onde vislumbrava de alguma maneira isso, pós-processo. Com base nesses pressupostos, e bordejada a noção, tratei de reunir, amalgamar os componentes que fui colhendo e que subjazem à noção que eu forjei como **Práticas Abissais**, uma forma sensível e teórica de me ler no processo e também que pudesse servir, de alguma maneira, como ferramenta teórica para a leitura da cena contemporânea radical que abala o sujeito, que o divide, que o pluraliza. Nutri meu pensamento com Roland Barthes e demais aportes teóricos como também a semiótica do afeto, do tremor, tensiva de Zilberberg. Foi um trabalho hercúleo na medida em que precisei circundar, até onde pude, a construção sensível-discursiva do abismo. Abaixo, vamos começar a fazer esse percurso visitando certa circularidade teórica entre verbetes, intertextos, minientrevista, etc. que escrevi ao longo do estudo.

## 1.2 ABISMO

Mapeando: a palavra abismo, vem do grego *abyssos* — profundidade sem fundo nem limites — que vai para o latim como *abyssus*, depois aparece no latim vulgar como *abyssimum*. No dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002: 5):

Abismo, tanto em grego como em latim, designa aquilo que é *sem fundo*, o mundo das profundezas ou das alturas indefinidas. Nos textos apócrifos simboliza globalmente os **estados informes da existência**. Do mesmo modo aplica-se ao caos tenebroso das origens às trevas infernais dos dias derradeiros. No plano psicológico, também pode corresponder tanto à indeterminação da infância como à indiferenciação da morte, decomposição da pessoa. Mas pode indicar a integração suprema na união mística. A vertical já não se contenta em afundar-se, eleva-se: há, também, um abismo nas alturas como o há nas profundezas; um abismo de ventura e luz, como o há de infelicidade e trevas. Todavia, o sentido de elevação apareceu posteriormente ao de descida.

Esse dicionário ainda nos apresenta o abismo como a figura de monstros. Para os acádios é “Tiamat quem coloca monstros à entrada do abismo: // A mãe Abismo que forma todas as coisas // Fez, além disso, armas irresistíveis:// Pariu serpentes monstruosas,// De dentes agudos e mandíbulas impiedosas (SOUN, 136)”, na bíblia é o Leviatã, no salmo 104 é “a veste que envolve a terra”, ainda pelo dicionário de símbolos:

O abismo intervém em todas as cosmogonias, na forma da gênese e do fim da evolução universal. Este último, **como os monstros mitológicos, engole os seres para depois vomitá-los, transformados**. As profundezas abissais evocam o país dos mortos e, portanto, o culto da grande mãe Ctoniana. É sem dúvida nesse antigo fundo cultural que se apoia C. G. Jung ao estabelecer uma conexão entre o simbolismo do abismo e o arquétipo maternal, imagem da mãe\* amante e terrível. Nos sonhos\*, fascinante ou medonho, o abismo evocará o imenso e poderoso inconsciente; aparecerá como um convite à **exploração das profundezas da alma, para livrá-la de seus fantasmas** ou deixar que se soltem. Grifos nossos.

Ainda mapeando seus sentidos, como observado, aparece bastante na religião<sup>2</sup> (fenda que pode levar ao submundo ou inferno) e no contexto da filosofia religiosa, o abismo é uma metáfora empregada para significar a profundidade sem limites ou a perfeita obscuridade de Deus ou do princípio de toda coisa. Criação original inacabada. No salmo 42: um abismo chama outro abismo (*Abyssus abyssum invocat*). No livro do Apocalipse, Abaddon (destruição ou destruidor), é chamado de “anjo do abismo”.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Abismo\\_\(religi%C3%A3o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Abismo_(religi%C3%A3o))>. Acesso em: 27 nov. 2020.

Se fizermos mais uma busca por essa palavra no Michaelis *on-line* para sabermos como ela é definida, vemos duas pontuações literais e oito figuradas:

**abismo**

**a·bis·mo**

**sm**

- 1 Grande depressão natural, vertical ou quase vertical, cuja abertura está na superfície da terra e cujo fundo é geralmente desconhecido; lerna, profundidade, sorvedouro, voragem: “*De repente, abriu-se a sua frente um estreito abismo entre duas ameias de rocha*” (EL2).
- 2 Lugar profundo, íngreme; despenhadeiro, precipício, ribanceira: “*E muitos pensavam que o oceano, num ponto qualquer, despencaria num abismo [...]*” (LA4).
- 3 FIG. Tudo que é imenso; profundidade sem termo; imensidão, infinito, vastidão.
- 4 FIG. Tudo que é imperscrutável, inexplicável, misterioso; enigma, incógnita, mistério.
- 5 FIG. Grande distância; separação incontornável; apartamento, distanciamento, separação: “*Quando abraço uma mina – ele fala assim mesmo, mina, e o homem pisca ligeiramente, discreto, para não sublinhar o abismo de quase vinte anos [...]*” (CFA).
- 6 FIG. Situação de extrema dificuldade; condição insustentável: “*Entre os dois havia agora desses olhares de desconfiança, que são abismos de constrangimento entre pessoas que moram juntas*” (AA1).
- 7 FIG. A confusão primitiva que antecedeu a criação do Universo; caos, desordem.
- 8 FIG. [mais usado no plural] O inferno.
- 9 FIG. O fundo do mar; a profundidade dos oceanos; pélagos.
- 10 HERÁLD. O centro, o meio do escudo.

Fonte: [Michaelis On-line - UOL](#).

Se recorrermos ao *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* — CNRTL o verbo *abîmer* também aparece complexificado. Ele toca o êxtase. Ek-stase. E.g., pelo número 25 da citação e tradução nossa, temos “[...] ele **se abismava**, ele **se afundava** em sua admiração: sua alma, inteiramente vibrante e imóvel, logo, **não conhecia mais nada que uma felicidade tranquila e infinita**. Pelo número 26: [...] **abismava-se** na leitura da bíblia de onde ele **saia extasiado**”<sup>3</sup>. Assim, o abismo e o *ek-stase* como polos extremos se tocam. São antinomias que se unem. É um termo complexo. Na busca de sentido você também o encontra como um abismar-se em seus pensamentos. Abismar-se na contemplação das maravilhas de Deus. Abismar-se no estudo das matemáticas. Abismar-se na sua dor. Abismar-se na depravação. Abismar-se nos prazeres. Significa também arruinar-se, perder-se<sup>4</sup>. Assim, esse abismo, abismar-se,

<sup>3</sup> Cf. n. 25 e 26. 25. Une intime chaleur d'amour lui fondait le cœur comme la cire; il *se taisait*, il **s'abîmait**, il *s'enfonçait dans son adoration* : son âme, entièrement vibrante et immobile, bientôt, **ne connaissait plus rien qu'un bonheur tranquille et infini**, [...] 26. [...] **s'abîmait** dans la lecture de la bible d'où il sortait, **extasié**, [...]. Disponível: <<https://www.cnrtl.fr/definition/ab%C3%A9mer>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

<sup>4</sup> Cf. disponível em: <<https://www.cnrtl.fr/definition/academie4/abymer/0>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

diz também sobre o movimento da consciência. Uma consciência que está se aprofundando, se abismando em si mesma, nos faz lembrar da expressão francesa *mise en abyme*<sup>5</sup> (posto em abismo) da heráldica, que vai para as outras artes como a literatura (narrativas encaixadas), o teatro (Hamlet com seu teatro dentro do teatro), a fotografia (efeito droste), a música, o cinema, etc. Entretanto, a definição mais instigante aparece quando Patrice Pavis cita Jacques Derrida:

A auto-representação (que também se chama a auto-referenciação quando o texto remete a si mesmo, e não ao mundo) é um **caso particular de mise en abyme**; ela é um “daqueles efeitos de espelho pelos quais o texto cita, se cita **põe a si mesmo em movimento**”(DERRIDA, *La Dissémination*, p. 351); é portanto, um caso de **intertextualidade** relacionada ao próprio texto. A auto-representação teatral diz respeito, na maioria das vezes, a uma representação **desdobrada**, o que remete à forma bastante conhecida do teatro dentro do teatro. (PAVIS, 2005: 245). Dicionário de Teatro. Grifos nossos.

Não existe um corpo puro e ontológico, o corpo é híbrido desde sua gênese. Ele está imbricado com a linguagem. Assim sendo, é um texto passível de leitura. Tendo esse pressuposto, é interessante notar que uma *mise en abyme* corporal enquanto processo de duplicação de si, uma forma de sair de si, ek-stase, em relação a esse corpo (eu dentro do eu), além dos sentidos do dicionário, abarca o sentido que Janaina Leite dá ao termo abismo em sua prática artística. O abismo como o real. Bem como a ideia do informe no Bataille. Para Leite (2021:20), “em toda imagem existe uma matéria bruta que é da ordem do *informe*, ‘uma excrescência terrível, abismo onde nada se vê e diante do qual o homem vacila’ (RIVERA<sup>6</sup>, 2014, p. 69).” Ela também cita Foster: “Hal Foster fala... romper o anteparo da representação... então tudo que ameaça a romper o anteparo da representação... acho que bota a gente diante do abissal”. Com isso, também nos diz da pornografia como experiência abissal. Assim, um corpo posto em abismo que se abala, se divide, pode tocar a transcendência, por meio do impacto do sensível. Um corpo abissal ao qual subjaz o excesso, a ruína, a liberação de um *quantuum* de energia que pôde nos colocar fora de si, nos desdobrar, reduplicar pelo espaço espectral eu’ do eu = duplo, remete também às elaborações de si, ou seja, às formas de acabamento pelo seu inacabamento. Um inacabamento que vai das profundezas às alturas do viver.

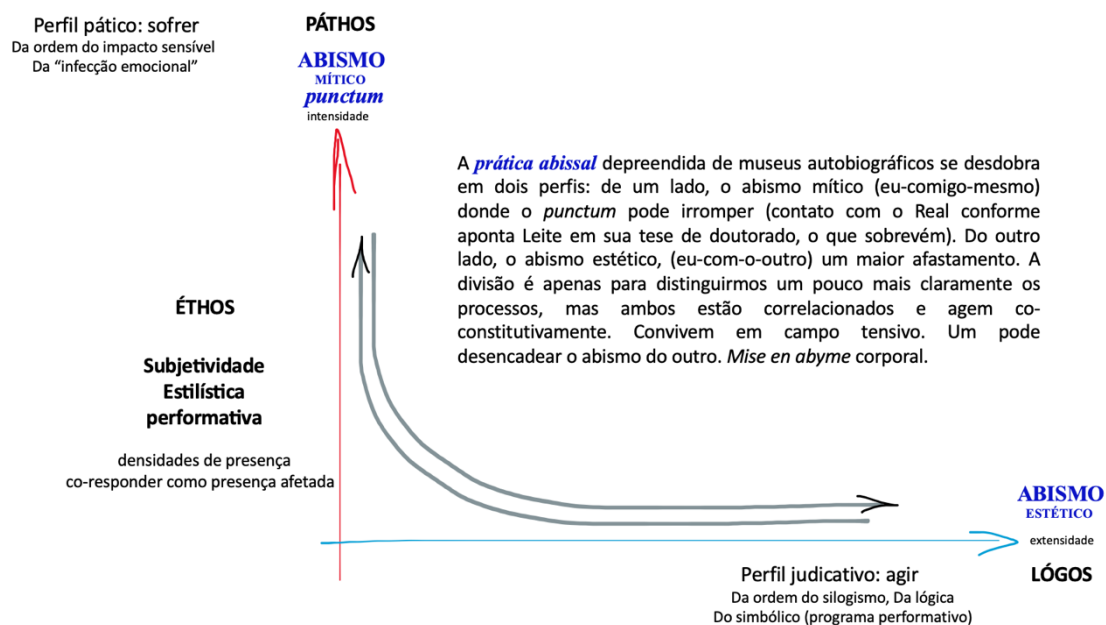
---

<sup>5</sup> Cf. disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

<sup>6</sup> Cf. a tese de doutorado *Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea* (2021) e RIVERA, Tânia. *O avesso do imaginário, arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

### 1.3 PRÁTICA ABISSAL

**Língua da morte e do renascimento.** Responde por meio do campo auto/biográfico (compreendido e composto por meio de autoescritura com traços auto/biográficos, idiosincrasias, grafemas materiais ou objetos/peças escolhidas, um detalhe consciente ou inconsciente como: biografema) a experiências que podem abalar o sujeito, dividi-lo, despersonalizando-o, remetendo-o ao espelho: processo reflexivo e autoreflexivo em que a replicação/reduplicação de si, como repetições, reiterações, recorrências, retornos da consciência (e.g. recalcado) podem no fluxo das imagens, por meio do *punctum*, clivar o sujeito, colocá-lo em abismo, *mise en abyme* corporal. Isso traz o tom de voz da pesquisa de si psicanalítica: o “eu” em jogo. Essa prática do abismo se desdobra ainda em abismo mítico e abismo estético, que são formas de englobar o outro de si e fora de si. Ilustração teórica:



Fonte: Elaboração nossa, a partir de Zilberberg (2011), Discini (2015) e Femabj2 (2018).

O gráfico é composto na inter-relação com o eixo da intensidade (sensível) *páthos* e com o eixo da extensidade (inteligível) *lógos*. Coloquei o abismo mítico no *páthos* compreendendo-o como perfil pático: o sofrer. Que é da ordem do impacto sensível, “infecção emocional (Fischer-Lichte)” e o abismo estético no *lógos* compreendendo-o como perfil judicativo: agir, criticar, valorar. Que é da ordem do silogismo, da lógica, do simbólico, do programa performativo. Quanto mais sofro, mais eu perco em

compreensibilidade das coisas do mundo. O jogo disso, do “eu”, convive de forma tensiva entre aqueles eixos e isso nos dá uma imagem desse “eu” (éthos) que ora sente mais ora julga mais. Isso representa uma subjetividade estilística performativa, ou seja, apresenta como eu performo uma resposta que respaldada em uma estrutura, pela pressão da linguagem (semiose), aponta um estilo como percepção conotada e também sintoma.

*Práticas abissais* é um conceito que eu desenvolvi a partir da experiência *ekstática* do meu corpo ao participar da pesquisa *Feminino abjeto 2: o vórtice do masculino*, orientada por Janaina Leite. Ao observar-participar dos exercícios por ela propostos, fundamentalmente os museus autobiográficos, eu senti como se eu me replicasse. O “me” (si) como outro”. Esse sentimento me sobreveio quando, dado momento, ao apresentar o meu museu autobiográfico, não consegui dar o texto. Parei. E era como se tudo ao meu redor escurecesse e eu me visse “fora de mim mesmo” ali inscrevendo trechos acentuados da minha memória. *Refabulando*. O segundo sentimento veio ao observar as apresentações dos museus autobiográficos de outros *performers*. E o terceiro sentimento pelo decorrer da vivência artística coletiva. Fazíamos as coisas e elas não eram plenamente ensaiadas e acabadas. Achei tudo tão inacabado... Fiquei um tempo digerindo o que estava acontecendo. De repente, a palavra *inacabamento* apareceu “do nada” na minha cabeça. Era o *inacabamento* bakhtiniano, noção de exotopia (fora do lugar), apresentado rapidamente ainda na graduação pela professora semiótica Norma Discini.

Fui atrás das seguintes palavras: abismo, exotopia e *punctum*. Esbarrei-me então com André Gide, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Claude Zilberberg, Jacques Derrida.

Gide usou pela primeira vez o termo *mise en abyme* (narrativa em abismo) para falar de narrativas que tinham outras narrativas dentro de si. Ela aparece na pintura, no cinema, na literatura. Bakhtin com o termo exotopia, fora do lugar, aponta para as formas de acabamento que uma consciência dá a outra consciência pelas formas de responder. Remete ao *inacabamento*, um constante processo de elaboração de si. Barthes, com o *punctum* fala sobre aquilo que abala, punge e fere o sujeito. Zilberberg na linhagem da semiótica de linha francesa pensando o afeto de forma imanente nos apresenta um gráfico que correlaciona um eixo da intensidade (sensível) *versus* um eixo da extensidade (inteligível) dentro de um campo tensivo. Derrida fala que a *mise en abyme* põe o texto em movimento, como citado em dicionário de teatro por Patrice Pavis.

A partir, então, da fermentação das minhas leituras, eu compreendi que havia uma atividade de bifurcação naqueles museus autobiográficos que denominei *abismo mítico*



(eu-comigo-mesmo) e *abismo estético* (eu-com-o-outro). É claro que isso é uma divisão teórica que nos permite distinguir mais claramente alguns processos.

As formas de responder a esses processos propiciam um acabamento plástico-discursivo dado por si mesmo ou pelo outro (abismo mítico e abismo estético). Ou seja, uma consciência que se reelabora com oscilações mais ou menos acentuadas, graus de afeto, portanto inacabada, convoca o abismo dentro do abismo. *Mise en abyme*. Profundidade *ad infinitum*. Viver.

O abismo mítico e o abismo estético agem coconstitutivamente. E são apreendidos como fatos de linguagem: fatos de estilo. As descrições (fatos de estilo) provenientes das práticas abissais respondem a experiências que abalam o sujeito, que o divide, remetendo-o ao espelho: processo reflexivo e autoreflexivo em que a replicação/reduplicação de si, como repetições, reiterações, recorrências, retornos da consciência (e.g. recalcado) podem por meio do *punctum* clivar o sujeito, colocá-lo em abismo, *mise en abyme* corporal. Daí a pesquisa de si (psicanalítica) em jogo com a categoria linguística “eu”.

Essas formas de captar o outro de si e o outro do outro e responder a eles fez com que eu me aproximasse da arguição sobre a *semiocepção* (epistemologia discursiva) de Waldir Bevidas, para quem o mundo é feito intralinguagem. Também levando em consideração que Janaina Leite tinha forte aspecto discursivo dentro do processo *femabj2*, como bate-papos, tertúlias, leitura de capítulos de livros, e que isso gerou considerável volume por escrito – e fui criando um diário de bordo desse processo –, bem como o fato de a orientadora deslizar de um gênero do discurso a outro rapidamente em atividades práticas da cena (*semioses do gênero fluido*), que também operava por processos de *destacamento* que originou a dramaturgia performativa final (*hipertexto* – texto composto por outros textos) que denomino *hiperbiografema*, aproximei-me da semiótica discursiva de linha francesa que se interessa pela arquitetura do sentido. Abaixo criei um quadro onde amalgamei palavras e/ou expressões que por pontes de força, foria, pulsão, impulsão constituem os componentes pulsionais de uma prática abissal.

**Componentes pulsionais para uma prática abissal:** estar disposto a se perder de alguma maneira, correr algum tipo de risco total, perigo, tocar algum tipo de dimensão mais desconhecida, *mise en abyme* (posto em abismo) reduplicação, réplica, fora de si (exotopia), *punctum*, liberação de *quantuum* de energia: ab-reação, acontecimento traumático, *troumatisme*, trauma e repetição, comportamento reiterado, inacabamento/acabamento, reconstrução de linguagem (biografemática), colocar-se em frente a algo que a gente não domina, não controla, não mapeia, situação limite, do não saber, do desconhecido, da dimensão sacrificial do corpo ontológico e da linguagem, tocar o território da morte, da destruição, da monstruosidade, mistura ou fusão de elementos, *entre-deux*, estar entre representação e acontecimento, abismo como contraface do Real, Real ressemantizado, imbutido, em outras palavras: abjeto, margem, descontorno, informe, abissal, ek-stase, pulsional. Êxtase dialogando com a *Jouissance* como Barthes a matiza em relação ao *Plaisir*<sup>7</sup>. *Plaisir* (Prazer) é da ordem do conforto, *jouissance* (gozo) arrebatada, sacode, **divide**, despersonaliza o sujeito. A partir da abjeção, da pesquisa em dicionário popular e de teatro, do CNRTL, de livros, artigo usado no *femabjeto2*, do áudio-fala de Roland Barthes, da minientrevista com Janaina Leite e da experiência do meu próprio corpo, forjei o termo Prática Abissal.

---

<sup>7</sup> Tradução nossa de trecho transcrito de áudio: “...o que está do lado do prazer são textos que têm qualquer tipo... trazem ao leitor... euforia... conforto... o conforto reforça seu ‘eu’... e é porque o prazer é absolutamente compatível com a cultura... há um prazer da cultura... incontestavelmente... ao passo que o gozo... evidentemente é algo de muito mais radical... de muito mais absoluto que abala o sujeito que está lendo... que o divide que o pluraliza que o despersonaliza... é portanto uma experiência apesar de tudo de tipo muito diferente e que vai muito frequentemente contra precisamente a cultura... é nesse sentido que os textos de gozo que aliás na minha opinião são muito raros evidentemente variável segundo o sujeito são textos que têm um pouco o valor de experiência limite... de experiência marginal”. Original: « ...Ce qui est du côté du plaisir ce sont les textes qui ont quelque sorte... apportent au lecteur... d’euphorie... de confort... le confort renforce son moi... et c’est pourquoi le plaisir est tout à fait compatible avec la culture... il y a un plaisir de la culture... incontestablement... tandis que la jouissance... évidemment c’est quelque chose de beaucoup plus radical... de beaucoup plus absolu qui ébranle le sujet qui est en train de le lire... qui le divise qui le pluralise qui le dépersonnalise... c’est donc une expérience malgré tout de type très différent et qui va très souvent contre précisément la culture... n’est-ce pas en ce sens que les textes de jouissance qui d’ailleurs à mon sens sont très rare évidemment variable selon le sujet sont des textes qui ont un peu la valeur de expérience limite... de expérience marginal. ». Roland Barthes – A propos du plaisir du texte (1973). Escuta dos primeiros 4’30’’ do áudio. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MAvcoK7J2Mo>>. Acesso em: 18 set. 2018.

## 1.4 MISE EN ABYME

Na heráldica, o conceito designa o fenómeno de reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro. André Gide usou-o para referir essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas matrioskas (bonecas russas), promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários e das artes plásticas em geral<sup>8</sup>.

O abismo da abjeção pode levar à *mise en abyme* corporal como argumento em abismo mítico. O abismar da consciência. Uma consciência vendo outra. Aprofundando-se, abismando-se em si mesma. Remete ao inacabamento.



Abertura de processo em 2018. Interação com o público. Você é homem? Por quê?  
Fonte: Foto de André Cherri.

<sup>8</sup> Cf. verbete <<https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

## 1.5 BIOGRAFEMA e PUNCTUM

Em 1971, o **biografema** aparece pela primeira vez em *Sade, Fourier, Loyola*:

[...] se eu fosse escritor, já morto, como eu gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e devoto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “**biografemas**”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens, (esse *flumen orationis* em que talvez consista “o lado porco” da escritura) é entrecortada, à moda de soluções salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolva de *outro* significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio. [...]. (BARTHES, 2005: XVII).

Em seguida, em *A Câmara Clara* (1984: 51), “[...] gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia”. A teoria também é autobiográfica, está em territórios, vinculada ao teatro que vimos, que fazemos, aos espaços vividos, como disse Jorge Dubatti na abertura do 11º SPA 2022. Assim, a própria construção desta parte teórica de nossa dissertação leva esse tom autobiográfico, biografemático, do meu corpo, por meio de textos curtos, verbetes, minientrevista e intertextos em certa circularidade teórica.

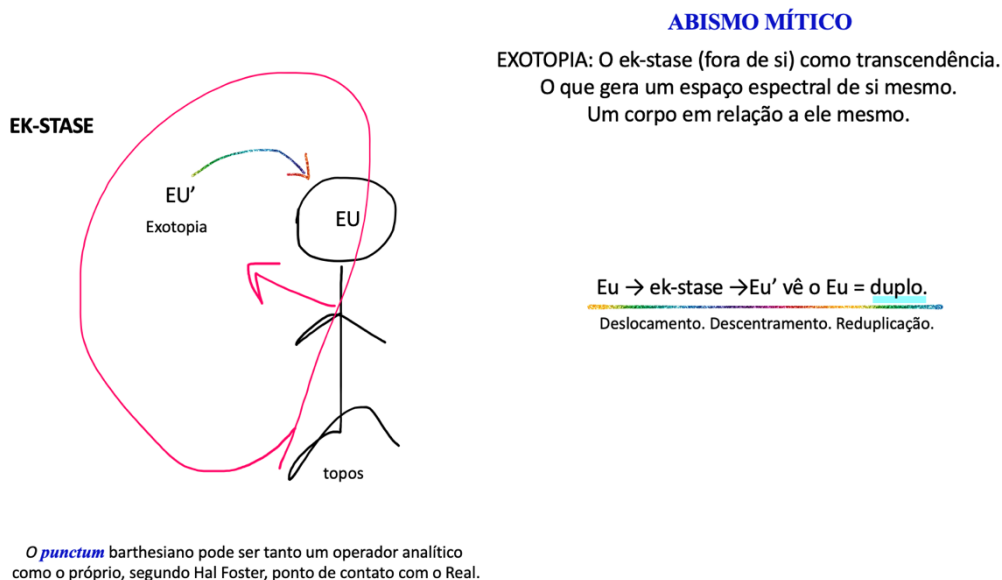
O **punctum** aparece em *A Câmara Clara — Nota sobre a fotografia*, diz Barthes:

[...] é ele que parte da cena como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe essa palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo, são de fato, como que pontuadas, as vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então **punctum**; pois *punctum* é também picada, **pequeno buraco** (grifo nosso), pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984: 46).

Para Barthes, o *punctum* está para a flecha, a ferida, a marca, o pequeno buraco, o corte, o gozo, também para a força, a vertigem, o abalo, o satori. Hal Foster em *O Retorno do Real* se apropriando do *punctum* barthesiano o relaciona com o trauma (1996: 167) “Essa confusão sobre o local da ruptura, *touché*, ou *punctum*, é uma confusão entre sujeito e mundo, entre o dentro e o fora. É um dos aspectos do trauma; de fato, pode ser que essa mesma confusão seja o traumático.”. E diz na página (168) que ele é o ponto de contato com o Real “rompe o anteparo e permite ao real se expor”.

## 1.6 ABISMO MÍTICO

Neologismo do autor desta dissertação. Não há entrada lexical.



Fonte: Elaboração nossa, a partir de Cohen (2002), Pavis (2005) e Discini (2015).

O abismo mítico é a parte dentro da prática abissal que corresponde a um corpo físico ontológico a estabelecer relação com ele mesmo. Si mesmo. Ele designa essa parte da prática abissal do *eu-performativo*, réplica de si mesmo como consciência que se reelabora com oscilações de afeto, mais ou menos acentuadas. Diz respeito à memória como fóton (um *quantuum* de energia — ab-reação) me afeta e me desloca, me coloca alhures, em abismo, em inacabamento. Esse *quantuum* de energia tem a ver com o *punctum* do posto em abismo, *mise en abyme* corporal, que ao nos replicar remete ao tão convocado *Ek-stase*. Renato Cohen no livro *performance como linguagem* alude a isso. Ele diz o seguinte na página 20 “A partir de 1981, tomei contato com a obra de Artaud e sua proposta de um teatro ritualístico, transcendente [...]”. E na página 96 diz:

[...] Mesmo que a personagem seja auto-referente (o ator representando a si mesmo). Ainda assim haverá o desdobramento. Segundo, porque sempre que estamos atuando (e isto é extensível para todas as situações da vida) existe um lado nosso que “fala” e outro que observa. Essas situações-limites não são da esfera do humano ou, se o são, pertencem àqueles momentos de transcendência, visualizados por Artaud, e atingidos por seres privilegiados em momentos de oniconsciência, de perda do ego individual, denominados pelos orientais como *samadhv'*. É interessante que nessa situação paradoxal os dois extremos se tocam: eu não sou mais “eu” e ao mesmo tempo eu não “represento”. (COHEN, 2002: 96). Grifo nosso.

No mesmo livro, o autor aproxima a performance e o místico dizendo: “Enfatiza-se a busca de desenvolvimento pessoal, já comentada, que o artista procura na *performance*. Aquilo que ela chama ‘tocar o vazio’ é o que se busca na meditação transcendental e em outras experiências místicas.” (op. cit., p. 110).

Norma Discini (2015: 112), no livro *Corpo e Estilo*, também diz:

Bakhtin, ao falar em exotopia na relação autor/herói, alude ao ato de transcender-se, o que para Merleau-Ponty, apresenta-se como o *ek-stase*, conforme lembra Moura (2001: 320), ao apresentar o *ek-stase* identificado com a própria subjetividade no pensamento merleau-pontyano. Como *ek-stase*, o ato de transcender-se é definido, por Merleau-Ponty, conforme um movimento de “fuga generalizada para fora de Si”, como enfatiza Moura (2001: 320).

Essa fuga generalizada para fora de si e as falas de Cohen nos fazem ressaltar a relação entre performance, psicanálise e práticas antigas de medicina como o xamanismo (fala-se do *ek-stase* no xamanismo). O ponto de abismo e o contato com o Real, *punctum*, acredito que podem ser uma esfera, um portal para performances interdimensionais.

Voltando à prática abissal, trata-se de corpo vulnerável, afetado pelo mundo, sensível, que se divide, duplica, sai de si, projetando-se alhures num tempo mítico do abismo: o Abismo Mítico. Um grau de afeto colossal sobrevém e promove o *ek-stase* faz nosso presente se dilacerar (Real), borra os limites temporais entre passado, presente e futuro. Essa saída de si relaciona-se a três vetores estilísticos (cf. intertexto sobre estilo) que tracei a partir do livro de Janaina Leite: “olhar de fora, a ficção de nós mesmos”, “experiência de ser um outro, já não ser mais aquilo que se era”, “o colocar-se em palavras, já é um movimento de estranhamento”. Esses vetores relacionam-se à noção de **exotopia** de Mikhail Bakhtin. Base estruturante da outridade em *Feminino Abjeto 2*<sup>9</sup>

A descrição como percepção conotada dos museus desdobrados em abismo mítico e estético são fatos de estilo. O estilo é o homem e este, sujeito discursivo, traz consigo também as dimensões de crise e de inconsciente em processos performativos. Tais fatos de estilo se relacionam aos gêneros do discurso na medida em que as descrições de sensações corpóreas, corpo dilacerado ou corpo crítico em relação ao outro, necessariamente, sofrem pressões da linguagem (coerção da semiose) que agem na gente. Assim há o acabamento plástico-discursivo que damos aos outros ou que o outro dá sobre nós, contando com todas as sutilezas da linguagem. (cf. semiose e semiocepção).

---

<sup>9</sup> Cf. o intertexto Abjeção → Abismo → *Mise en Abyme* corporal.

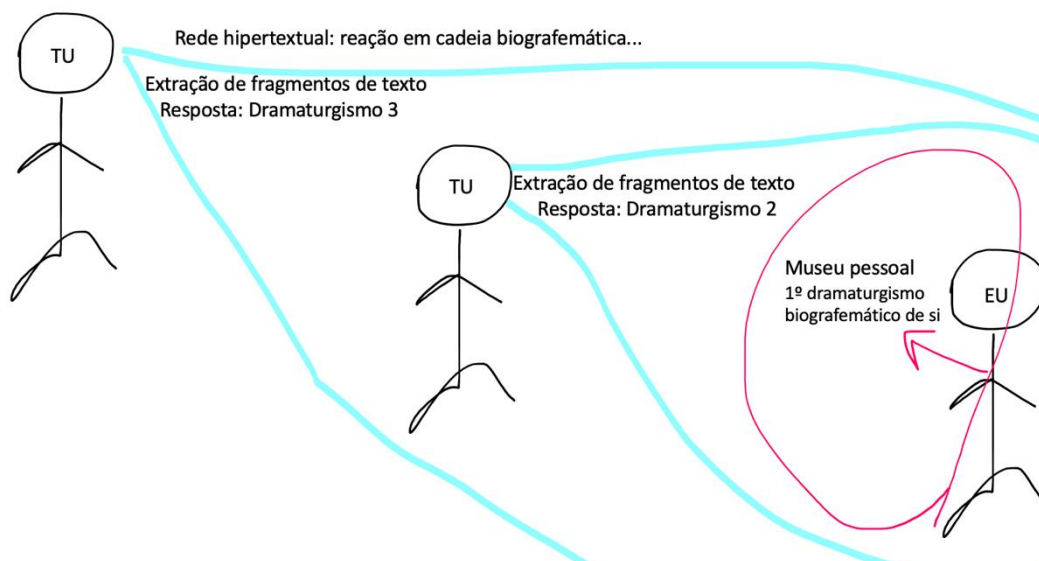


## 1.7 ABISMO ESTÉTICO

Neologismo do autor desta dissertação. Não há entrada lexical.

### ABISMO ESTÉTICO

EXOTOPIA: dois corpos ou mais que não ocupam o mesmo espaço físico



Fonte: Elaboração nossa, a partir de Femabj2 (2018), Barthes (1971) e Bakhtin (1997).

O processo de englobamento do outro concerne o abismo estético que tem uma função, digamos, que se aproxima mais da de crítica. Segundo ilustramos acima, a forma ritualística que se dá no abismo mítico<sup>10</sup> é encapsulada, englobada pelo campo de percepção de outro performer (semiocepção). Esse processo de filtragem da linguagem vai se tornar uma forma de resposta dada pelo outro o *tu-performativo*. Tal resposta vai fornecer para salas de trabalho, laboratórios de pesquisa, uma gama de materiais. Quando vamos dar uma forma de acabamento para nós mesmos ou para o outro passamos pela pressão da linguagem. Não escapamos do gênero do discurso que são enunciados relativamente estáveis para configuração de estruturas genéricas como: um artigo, um dramaturgismo de cena, formulação de outra cena, um canto, uma poesia, uma dança, a gravação de um áudio, o uso da técnica verbatim, etc. Então a forma de resposta muitas vezes atrela-se a outras corporeidades que juntas acabam por formar um arquivo. Arquivos-afetos. Pedacos deles podem ser usados em trabalhos artístico-performativos.

<sup>10</sup> Que pode ser desencadeado por um primeiro dramaturgismo biografemático de si (museu) por meio de arquivos pessoais e memória condensada agindo como fóton (*quantuum* de energia — ab-reação) me afeta, me desloca, me coloca alhures. Provocando também aceleração ou desaceleração do corpo.

A rede hipertextual: reação em cadeia biografemática que ilustramos acima mostra que há um processo de destacamento de pedaços de texto de um local para outro local. Dominique Maingueneau no livro *Frases sem Texto* fala disso. Ele fala em destacamento e destacabilidade. Janaina Leite também fala disso em seu livro *Autoescrituras performativas: do diário à cena* quando diz retirar as frases que colhia de seu pai de um contexto para outro. Na base disso há um processo de hipertexto.

## 1.8 HIPERTEXTO

De imediato podemos dizer que um hipertexto é composto por pedaços de outros textos. Ou seja, é um texto que nos leva para outros textos. Desde já se incorpora aqui como base teórica a noção de texto ampliada pela semiótica discursiva. Assim, um hipertexto traz consigo também as noções de intertextualidade e interdiscursividade. Outro ponto a ser considerado é que o hipertexto também pode agir como um processador de textos. Como processador, podemos pensar em graus de processamento pela tensão entre os polos: inacabamento e acabamento. No polo do acabamento, podemos considerar a dramaturgia final de *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino* (anexo documental) desta dissertação, um gênero de acabamento ao fim de um processo. No polo do inacabamento, o hipertexto como processador funciona como uma rede tal como as sinapses cerebrais que em contexto contemporâneo podemos citar os *hyperlinks* da internet que permitem ao leitor navegar e construir seu próprio texto em ato. Desse modo, o leitor passa a ser coprodutor de sentido. Tanto num polo como noutra há uma semiose da **prática de leitura**<sup>11</sup>: leitor(a/e) x + texto y → constituirá um todo textual, singular e infinito, ao mesmo tempo, devido à formação cultural de cada pessoa que lê. Renato Cohen (2006:XXIV) em *Work in progress na cena contemporânea* diz:

Orquestra-se uma cena polifônica e polissêmica apoiada na rede, no hipertexto”. [...]. [Em nota de rodapé]: “hipertexto enquanto superposição de textos incluindo conjunto de obra, textos paralelos, memórias, citação e exegese. O semiólogo russo Iuri Lotman (Universe of the Mind, London, Tauris, 1990) nomeia o grande hipertexto da cultura depositário de historiografia, memória, campo imaginal e dos arquês primários.”.

Desse modo na base de um abismo estético que é uma reação em cadeia exotópica, há o hipertexto que vai processar os destacamentos biografemáticos de si de cada museu, corpo autobiográfico, mesclando ainda a eles mais textos e também literatura teórica.

---

<sup>11</sup> No que diz respeito à prática de leitura, esta dissertação apresenta dois níveis de leitores: o leitor implícito a todo texto dissertativo e implícito às performances teatrais, de um lado. De outro, está o leitor operador da prática de leitura e interpretação das cenas performativas.



## 1.9 EK-STASE

→ Continuidade e descontinuidade são, e não podem deixar de ser os produtos de dois processos solidários: a descontinuidade é o que para ou se interrompe, a stase, e modaliza o ser como ek-stase, descontração, como aquilo que continua. Ou ainda o inverso: a continuidade é o que não cessa, a foria, e modaliza o ser como repouso, forma, figura e equilíbrio<sup>12</sup>.

→ A escrita, mas provavelmente toda atividade artística, é um tipo de ek-stase. E essa dimensão da experiência estética, que chamamos de estética, fica por vezes, inacessível, perigosa ou incompreensível<sup>13</sup>.

## 1.10 ABJEÇÃO → ABISMO → MISE EN ABYME CORPORAL (ek-stase)

O filósofo Luis Augusto Contador Borges no texto endereçado à Eliane Robert Moraes — *Georges Bataille: Imagens do Êxtase* — o qual previamente nos havia sido pedido para leitura por Janaina Leite, trata de um diálogo sobre uma estética do êxtase. Borges dialoga fundamentalmente com as obras de Georges Bataille, mas também com a mística religiosa, com Santa Teresa d'Ávila, poetas como Maurice Blanchot, dentre outros. Selecionamos abaixo os argumentos de definição desse texto de Borges como vetores estilísticos que circunvalam uma estética do êxtase e percebam como ela é: ambígua, paradoxal, contraditória e não deixa, contudo, de ser linguagem:

→ E talvez seja esse um dos efeitos do êxtase: a desfiguração momentânea de uma consciência que sofre;

→ Há uma oposição de gestualidades em que a estética do suplício é substituída pela do êxtase;

→ *O êxtase de Santa Teresa*: “basta olhar para ela para saber que ela goza”. Embora seja uma experiência interna, o êxtase possui esta particularidade exterior: uma fisionomia;

→ E se a nudez de alguma forma lembra o êxtase, este restitui ao rosto a aura da nudez perdida;

→ Seu êxtase nasce da dor e é fruto do excesso do suplício. Talvez seja este o mais legítimo dos êxtases, no que ele tem de angústia e júbilo;

→ Um êxtase que leva a outro numa reação em cadeia;

→ E é justamente no mundo artificial, trágico, que nasce o êxtase, assim como todo objeto de êxtase é criado pela arte;

---

<sup>12</sup> Razão e poética do sentido. Claude Zilberberg. Edusp. p.140.

<sup>13</sup> L'écriture, mais probablement toute activité artistique, est une sorte d'ekstase. E cette dimension de l'expérience esthétique, qu'on appelle esthétique, reste parfois, inaccessible, dangereuse ou incompréhensible. - Conférence de Julia Kristeva à la Chapelle des Brigitines, pour le Festival Passa Porta, le 29 avril 2015.

- Também para Blanchot a experiência do artista é uma experiência extática;
- O êxtase nasce da experiência interior;
- Mas o que é o êxtase? “Eu queria saber explicar, com o favor de Deus, a diferença existente entre união e arrebatamento, ou enlevo, ou vôo que chamam de espírito, ou arrebatamento, que são uma coisa só. Digo que esses diferentes nomes se referem a uma só coisa, que também se chama êxtase”;
- A identificação do êxtase ao gozo deve-se ao fato de que o gozo se confunde com a experiência extática, ao menos no sentido de que fala Teresa de Ávila;
- Pode-se tentar descrever o êxtase, assim como o gozo, mas ambos são ocorrências que não se reduzem ao discurso. Por isso são aberturas para o impossível, como a poesia. “A um dilaceramento tão extremo e profundo, só o silêncio do êxtase responde” (Bataille);
- O êxtase só pode ser obscuro;
- O sujeito pode até aspirar ao êxtase, mas jamais invocá-lo pessoalmente. Ele é, pois, um “evento”, uma “ocorrência” involuntária ao sujeito que o experimenta;
- O teólogo medieval Guillaume de Saint-Thierry, sustenta que o êxtase pode durar 30 minutos e ser descrito como uma “união com Deus”;
- De acordo com a teologia medieval, o êxtase é indescritível;
- O orgasmo é físico, o êxtase espiritual (ao menos para os místicos);
- O êxtase é um acontecimento de “outra ordem”, que não deixa traços recuperáveis na memória (quem sabe ele precisa desenvolver *outro tipo* de memória para ser reconstituído, como o próprio gozo e a criação poética);
- O gozo do êxtase é uma dádiva de Deus;
- Segundo Saint-Thierry, há duas fases no fenômeno do êxtase: a da suavidade penetrante que invade a alma e a da presença de Deus propriamente dita, que faz da alma o teatro de suas operações sublimes;
- No êxtase místico, ao contrário do que ocorre com a sua apropriação pelo pensamento de Bataille, há um encontro com Deus, uma “iluminação” que leva por sua vez a um aperfeiçoamento do amor e de sua projeção sobre o outro em forma de caridade, piedade, etc. Já no êxtase pagão de Bataille se passa outra coisa. A experiência extática é uma espécie de reação do corpo a uma demanda interior, fruto de um “desequilíbrio” inevitável do sujeito que adere involuntariamente a este desencadeamento;
- O sujeito do êxtase procura um objeto que em última análise é ele mesmo vivendo o drama de sua dissolução;
- O êxtase é uma experiência que nasce no sujeito por obra da arte (ou do desejo), mas que o consome em seu movimento. Como diz Bataille, não há no êxtase nenhum desejo de perseverar no ser, por isso ele não tem nenhuma consistência e se dissipa. O êxtase, por esse motivo, pertence à mesma categoria das atividades de livre gasto de energia, de pura perda, como o erotismo, a poesia, o heroísmo, etc.;
- O êxtase é um processo ambíguo;

→ O êxtase pode até ser “provocado” do exterior, ser atingido “de fora”, como diz Bataille, pelo fato do sujeito não reunir em si mesmo suas disposições necessárias;

→ O êxtase “não faz sentido”;

→ “O êxtase nasce de um desequilíbrio”, afirma Bataille. Como entender esta frase? É preciso lembrar o solo trágico em que o êxtase nasce. Assim, ele é uma espécie de exigência decorrente do afastamento do homem em relação à natureza;

→ O êxtase é uma forma de compensar o desequilíbrio da alma mortificada pela angústia do sujeito;

→ Eis o que parece ter fascinado Bataille no suplício de Fou Tchou Li: a ideia de que o êxtase é o efeito de uma experiência que ao contestar uma realidade pode transformá-la;

→ A prova de que erotismo e êxtase são termos inseparáveis é dada pela própria mística, que ao falar de assuntos espirituais ou de algo inexprimível não dispensa a linguagem erótica;

→ Nesses textos sobejam metáforas carnisais (beijo, esposo, esposa, amante, amor ardente...) para descrever o êxtase místico e a união da alma com Deus. Neles, vocábulos e expressões como êxtase, arrebatamento, o beijo do Esposo, designam a mesma coisa. O “beijo dos esposos” é uma metáfora utilizada com frequência pelos católicos medievais para descrever a união da alma com Deus;

→ Na última página de seu último livro *As lágrimas de Eros*, em que esboça uma história do erotismo através das imagens, Bataille volta à cena do suplício chinês. Seu propósito, como ele mesmo diz, é “ilustrar o êxtase religioso, o do erotismo, e em particular, o do sadismo”;

→ O termo francês “*renversement*”, podendo também ser traduzido por “revolvimento”, “derrubamento”, “desabamento”, “queda”, “ruína”, “desarranjo” ou “desordem”, dá bem a medida do efeito do êxtase no espírito. O olhar extasiado é um olhar revoltado. A expressão “*monde renversé*” (mundo às avessas), aponta para um horizonte onde as coisas estão invertidas ou funcionam sob outra lógica, e até, para todos os efeitos, sob lógica nenhuma;

→ De acordo com Bataille, o êxtase pode ter duas fases. Na primeira, o sujeito se encontra diante de um objeto (cena, paisagem, pessoa...), incluindo uma imagem perturbadora como a do suplício chinês. A operação se monta, se encaixa, num campo ótico (*cadre optique*) em que o olhar libera o investimento do espírito. O ponto, “mesmo apagado, [...] dá forma ótica à experiência”. E “desde que há o ponto, o espírito é um olho”. O momento também é marcado pela “renúncia às crenças dogmáticas” enquanto o olho do espírito atua sob o influxo das forças obscuras do desejo. Em Bataille o desejo é a origem dos momentos do êxtase, tal como no amor. Toda esta etapa parte do campo do possível em direção ao campo do impossível, onde propriamente tem efeito a segunda fase. O ponto culminante da primeira fase se dá com a supressão do objeto na base da pirâmide visual. O limite da perspectiva é também o da consciência e seu alcance no campo do visível. O sujeito está próximo ao *ponto de congelamento* do êxtase, momento em que, perdendo a consciência, o olhar revolve e mergulha no desconhecido. É um momento de grande angústia para o sujeito, tão bem definido na exclamação de Teresa de Ávila: “morro de não poder morrer”. A morte parece mais palpável que nunca, mas também se torna interminável. É a face eterna do gozo e a mais obscura. O “escoamento” do sujeito no êxtase é o mesmo que ele sente na angústia e no erotismo. O sujeito

se encontra à beira do nada, pressentindo que será engolfado por ele. Com o esfacelamento do objeto e o mergulho do sujeito no desconhecido, surge a noite enquanto objeto abissal;

→ A noite representa a dissolução da fronteira espaço-temporal que separa o exterior do interior. O sujeito está em toda parte e em nenhuma flutuando no vazio. Na noite do não-saber o sujeito é suprimido, etapa culminante do êxtase;

→ O movimento da poesia, como o êxtase, vai do conhecido ao desconhecido. A poesia também se abre ao não-saber, como o êxtase e o erotismo, e vislumbra o impossível. A noite é objeto da experiência extática assim como o é da poética;

→ A noite é o êxtase, ou seu objeto desvelado *em negro*. Para que ela “sacie a sede” do êxtase deve fazer do eu uma imagem em negativo, seu espelho negro, operada no avesso da consciência por forças obscuras ao comando do impossível;

→ Seria o êxtase um ensaio para a morte?

→ O que define o homem são seus fluxos. Mas também o medo deles. O trabalho é uma forma de regulação econômica dos fluxos. É uma tentativa de controle dos gastos, uma norma contra o excesso (o que por vezes mascara o trabalho excessivo dos homens e a sua força produtiva sugada pelo capitalismo). Mas onde há lei há transgressão. São elementos de um mesmo processo. Os fluxos manam do homem e convergem de volta para ele. O homem mesmo é um fluxo entre outros, muitas vezes à contracorrente. Entre suas formas de vazão encontram-se a embriaguez, o riso, o erotismo, a angústia, o sacrifício, a poesia, o êxtase...

Em se tratando do abismo mítico, *mise en abyme* corporal, o *punctum* sentido por uma experiência interna, quem poderia descrever? A pessoa que sofre a dor.

→ Seu êxtase **nasce da dor** e é fruto do excesso do suplício. Talvez seja este o mais legítimo dos êxtases, no que ele tem de angústia e júbilo;

Dor (afeto) é imanente, posso cortar a carne do meu corpo ontológico, mas se vou alcançar outro estado e se quero, preciso ou dou a impressão de transmiti-lo a alguém, preciso da semiocepção. Blanchot: “a experiência do artista é uma experiência extática”.

→ O **êxtase** é uma forma de compensar o desequilíbrio da alma mortificada pela angústia do sujeito;

→ O “escoamento” do sujeito no êxtase é o mesmo que ele sente na angústia e no erotismo. O sujeito se encontra à beira do nada, pressentindo que será engolfado por ele. Com o esfacelamento do objeto e o mergulho do sujeito no desconhecido, surge a noite enquanto objeto **abissal**;

→ A prova de que **erotismo** e êxtase são termos inseparáveis é dada pela própria mística, que ao falar de assuntos espirituais ou de algo inexprimível **não dispensa a linguagem erótica**; grifos nossos.

No fundo há a linguagem. Se não houvesse tudo isso escrito, não saberíamos contornar o que seria um ek-stase. A linguagem dá um acabamento ao mundo ontológico.

## 1.11 EXOTOPIA

[...] Na biografia ou na autobiografia, a relação consigo mesmo - com o *eu-para-mim* — não é um elemento constitutivo e organizador da forma artística. (BAKHTIN, 1997: 166)<sup>14</sup>.

Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) nos dá a definição de exotopia em várias passagens. Escolhi esta: “O importante no ato de compreensão é a exotopia do compreendente no tempo, no espaço, na cultura, a respeito do que ele quer compreender. [...] apenas o outro pode captá-lo e compreendê-lo. Na cultura, a exotopia é o instrumento mais poderoso da compreensão. [...] Perguntas e respostas supõem uma exotopia recíproca. (BAKHTIN, 1997: 370 e 412). Também gosto muito do prefácio feito por T. Todorov que introduz o livro *Estética da Criação Verbal* do referido autor:

uma vida encontra um sentido, e com isso se torna um ingrediente possível da construção estética, somente se é vista do exterior, como um todo; ela deve estar completamente englobada no horizonte de alguma outra pessoa; e, para a personagem, essa alguma outra pessoa é, claro, o autor: é o que Bakhtin chama a ‘exotopia’ deste último. A criação estética é, pois, um exemplo particularmente bem-sucedido de um tipo de relação humana: aquela em que uma das duas pessoas engloba inteiramente a outra e por isso mesmo a completa e a dota de sentido. (TODOROV, 1997: 7 e 8).

Trocando a figura “autor” para a figura “performer-dramaturgistas”, a exotopia da prática abissal de museus autobiográficos (abismo mítico e abismo estético) também se atrela à uma forma que temos de responder, de onde temos um fato de estilo.

“Você acredita que estou inteiro aqui”, parece dizer, “você acredita estar vendo tudo o que sou? O essencial, em mim, você não pode nem ver, nem ouvir, nem conhecer.” Um herói assim é **infinito** para o autor, ou seja, ele sempre **renasce** e sempre exige novas **formas de acabamento** que ele próprio **destrói com sua autoconsciência**. [...] O acontecimento estético, para realizar-se, necessita de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem. Quando o herói e o autor coincidem ou então se situam lado a lado, compartilhando um valor comum, ou ainda se opõem como adversários, o acontecimento estético termina e é o acontecimento ético que o substitui (panfleto, manifesto, requisitório, panegírico e elogio, injúria, confissão, etc.); quando não há herói, ainda que potencial, teremos o acontecimento cognitivo (tratado, lição); quando a outra consciência é a de um deus onipotente, teremos o acontecimento religioso (oração, culto, ritual). (BAKHTIN 1997: 41 e 43). Grifos nossos.

A noção de exotopia também vai ao encontro da noção de **duração** que em fenomenologia tem o nome de ek-stase. “Durar, para o viés sensível do corpo, supõe, portanto, durar no tempo-espaço da percepção” (DISCINI, 2015: 72). A memória pode te sequestrar embaralhando passado, presente e futuro num “agora impressional”.

---

<sup>14</sup> Estética da Criação Verbal. Trad.: Maria Ermantina Galvao G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

## 1.12 INACABAMENTO/ACABAMENTO

→ Se eu mesmo sou um ser acabado e se o acontecimento é algo acabado, não posso nem viver nem agir: para viver, devo estar inacabado, aberto para mim mesmo — pelo menos no que constitui o essencial da minha vida —, devo ser para mim mesmo um valor ainda por-vir, devo não coincidir com a minha própria atualidade. (BAKHTIN, 1997: 34)

Mikhail Bakhtin no livro *Estética da Criação Verbal* se relaciona com o pensamento dos formalistas russos para os quais a forma não teria nenhuma relação com o exterior. Ela seria autônoma e imanente *per si*. A primeira censura que o filósofo russo faz a esses pensadores é de não considerarem o valor relacional da forma, que Bakhtin procura restituir e que se implica na ideia de co-responsabilidade.

O primeiro e mais importante dos critérios de acabamento do enunciado é a possibilidade de responder. A totalidade acabada do enunciado que proporciona a possibilidade de responder (de compreender de modo responsivo) é determinada por três fatores indissociavelmente ligados no todo orgânico do enunciado: 1) o tratamento exaustivo do objeto do sentido; 2) o intuito, o querer-dizer do locutor; 3) as formas típicas de estruturação do gênero do acabamento. (BAKHTIN, 1997: 300).

Se entendermos o **inacabamento** como a necessidade do acabamento (ponto de vista) que o outro me dá, por meio da organização de temas e figuras no nível discursivo da semiótica discursiva de linha francesa, vemos que é aí que o enunciado vai concretamente se realizando e sofre as coerções do gênero, conforme Bakhtin (1997: 280) “estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolúvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação.”. Assim, quando minha consciência se apropria dessa resposta/acabamento, ela volta a ser inacabada. O meu inacabamento, autoconsciência descolada, o “agora impressional” também vinculado ao desdobramento da *mise en abyme* corporal, como já observamos, trazem o estranhamento de si, possibilitando um novo acabamento (forma de responder) que dou para mim ou que o outro dá para mim como, por exemplo, as diversas possibilidades de se criar modos diferentes de museus autobiográficos por meio de seus dramaturgismos biografemáticos.

### 1.13 COMPORTAMENTO REITERADO (ou restaurado)

Para Richard Schechner, o **comportamento reiterado/restaurado** é a característica principal da *performance*, pois ela nunca se dá pela primeira vez sendo diferente da primeira, e pode ser descolada de seu contexto de origem.

Não há nenhuma ação humana que, possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez. [...] Performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamento podem ser recombinados em variações infinitas. [...] a particularidade de um dado evento está não apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade. [...] uma performance (mesmo quando partindo de uma pintura ou de um romance) ocorre apenas em ação, interação e relação. A performance não está em nada, mas *entre*. [...] Comportamentos restaurados são comportamentos vivos tratados como um cineasta trata um pedaço de filme. Esses pedaços de comportamento podem ser rearranjados ou reconstruídos; [...] Comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de performance, no dia-a-dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes. [...] Um comportamento pode ser restaurado a partir de “mim mesmo” em outro tempo ou estado psicológico - por exemplo, contando uma história ou encenando para amigos detalhes de um acontecimento **traumático** ou comemorativo. (SCHECHNER, 2003: 27-28, 33-34).<sup>15</sup> Grifo nosso.

“encenando detalhes de um acontecimento traumático” faz ponte com os componentes pulsionais de uma prática abissal. Vasculhar a memória, escolher trechos de cena, organizar e produzir materiais, e.g., pedidos em laboratório de estudo como Janaina Leite fez com os ex-votos e os museus pessoais (forma de responder, forma de acabamento) nos põe de frente ao nosso primeiro dramaturgismo biografemático. Sylvia Molloy (1996) fala em *autobiografema* no livro *Actos de Presencia – la escritura autobiográfica em Hispanoamérica*. Janaina Leite fala em *autoescrituras performativas* (2014) dentro do campo das artes cênicas.

A descrição do processo *femabj2* condensado dentro de um diário de bordo processual não deixa de ser uma forma de comportamento reiterado. Pois, ao recuperarmos e analisarmos o material processual e fragmentar, percebemos que o diário condensa e recupera o comportamento restaurado (paradoxalmente velho-e-novo), agindo também como uma cartografia de pesquisa rizomática, por meio da qual percebo os fluxos de força enquanto por eles navego. Para Janaina Leite, autobiografia, diários e autoficção são próprios da teoria literária, sua **autoescritura** — é mais um nome de batismo<sup>16</sup> da

---

<sup>15</sup> O PERCEVEJO. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 11. Nº12. 2003. ISSN 0104-7671. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. UNIRIO. Tradução Dandara.

<sup>16</sup> Cf. Atos de profanação publicado na *Sala Preta*. Trecho da crítica sobre *Stabat Mater*. (FERNANDES, 2020: 187)” Janaina Leite fortalecia uma forte tendência da cena contemporânea que recebeu vários nomes

cena contemporânea como diz a professora e crítica Silvia Fernandes. Mas para Leite esse rebatismo procura acentuar mais o uso no teatro: ênfase numa dramaturgia autobiográfica ligada à uma memória criativa tal como defendida por Freud e Bergson, segundo a artista-pesquisadora. Podemos dizer então de um dramaturgismo biografemático de si como ponto de partida para o abismo mítico e estético.

Janaina Leite frisa a ideia de diário como prática, que compreende a noção de performance, ato, processo (estratégias para a construção cênica) articulando arquivos e depoimento pessoal. Para Leite (2014: 31) “o diário deve ser tomado mais como prática do que como produto. Ele projeta uma identidade, ao mesmo tempo que é um ato de resistência contra uma memória falível já que tenta ser *registro* do vivido.”. E faz coro com Philippe Lejeune:

Mas o que é um diário, afinal? Podemos pensá-lo a partir de suas características: um diário é necessariamente descontínuo; ele é lacunar, alusivo (como não é feito para o outro, ele serve de signo mnemônico para aquele que escreveu, onde através de pequenos rastros ele pode chegar a conteúdos que não estão expressos ali), é ainda redundante e repetitivo (podemos pensar nos temas que nos perseguem como trabalho, relacionamentos amorosos e família) e não-narrativo (mesmo se cada entrada conta alguma coisa, um diário não é construído em seu todo como uma narração) (LEJEUNE, 2005, p. 83, tradução nossa).

A criação de um diário, como o diário de bordo processual criado por mim em *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino*, é marcado pela vivência imediata, pelo contingente. E, sobretudo, o diário é escrito na ignorância de seu fim, características essas apontadas pela pesquisadora. Forja-se no diário uma continuidade, tentativas de estabelecer pequenos diálogos com o “eu” que escreveu em datas anteriores, acentua Leite. Tudo isso reforça o caráter altamente performativo do diário, constata. Portanto o diário é mais prática do que produto. É uma acumulação de fragmentos. Recorrer a esses fragmentos, arquivos, não é apenas revirar o passado que foi alvo de registro, salienta a artista-pesquisadora. É também o pensamento de quem o constituiu e o ordenou, pois não existe uma forma natural de acumular imagens. Corroborar-se, assim, meu comportamento reiterado com o diário que produzi, agora em relação à esta pesquisa.

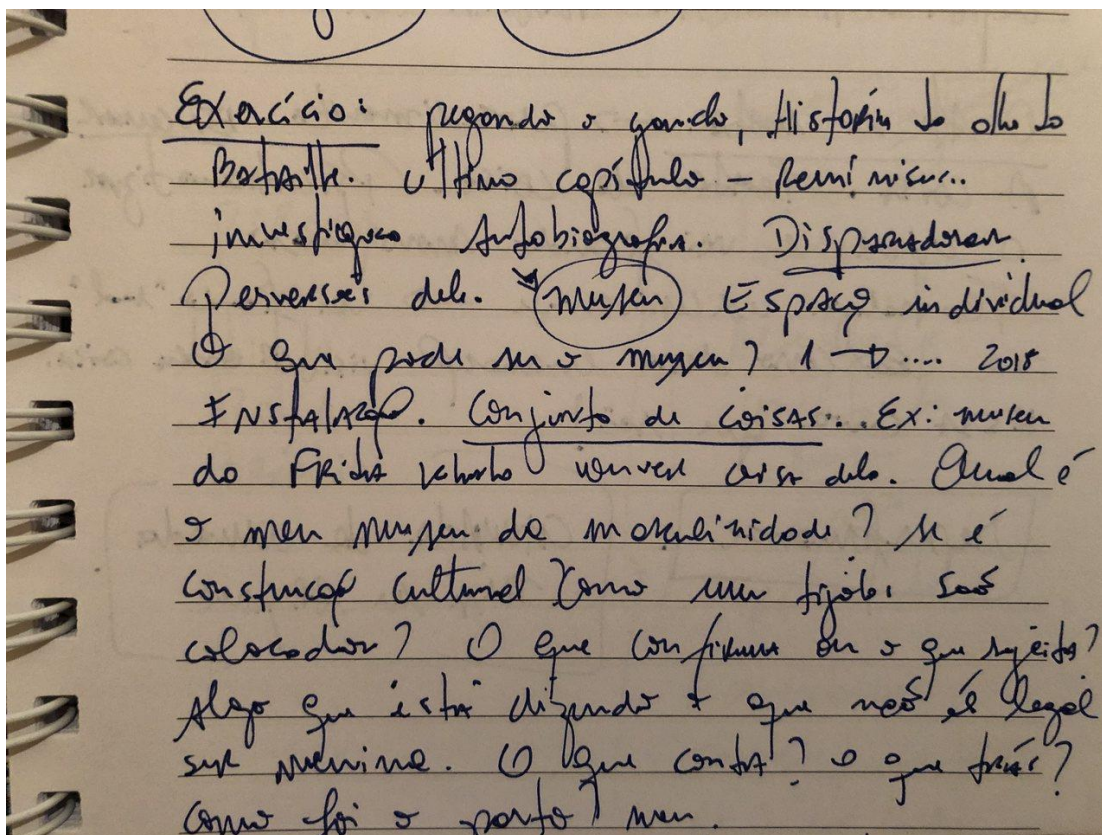
---

de batismo, todos indicando dispositivos cênicos que pretendiam, paradoxalmente, diluir a mediação teatral: teatro documentário, autoficção, *auto mise en scene*, autorrepresentação, performance autobiográfica ou autoescrita performativa (termo escolhido por ela para se referir ao próprio trabalho), foram algumas das palavras-chave que proliferaram nos estudos do período que tentam decifrar o que faziam os criadores. As muitas nomeações dessa cena desviante, híbrida, incapaz de separar com clareza a vida da representação e a política da estética foram empregadas por teóricos para analisar práticas performativas que utilizam depoimentos, documentos, relatos de vida, testemunhos e fragmentos memoriais ligados à trajetória biográfica dos autores.



Tentar escrever sobre o acontecimento indocumentável da performance é invocar as regras do documento escrito e, assim, alterar o próprio ato. Assim como a física quântica descobriu que os macroinstrumentos não podem medir partículas microscópicas sem transformá-las, os críticos da performance se dão conta que a tarefa de escrever sobre ela - e assim preservá-la - é um trabalho que altera fundamentalmente dito ato. No entanto, também não convém simplesmente recusar-se a escrever sobre a performance em virtude de sua transformação inevitável. O desafio que apresentam as afirmações ontológicas da performance para a escrita consiste em destacar mais uma vez as possibilidades performativas da própria escrita. O ato de escrever para que algo desapareça, mais do que o ato de escrever para preservá-lo, deve nos lembrar que a consequência do desaparecimento é a própria experiência da subjetividade. (PHELAN, 2011: 100, tradução nossa).<sup>17</sup>

Leite diz que para Vivi Tellas, pessoas são arquivos de experiências e saberes, mundos em extinção e todo arquivo traz o fantasma da morte — algo que não existe mais ou em breve não existirá. Em autoescrituras performativas diz que o jogo entre memória e fabulação produzem arquivos podendo ser resignificados em novo contexto, reforçando associações, gesto autoral e o caráter inventivo das narrativas autobiográficas. Em meu caso; numa narrativa vinculada aos espaços vividos, que é bioteórica, biografemática, concernente à esta produção teórica.



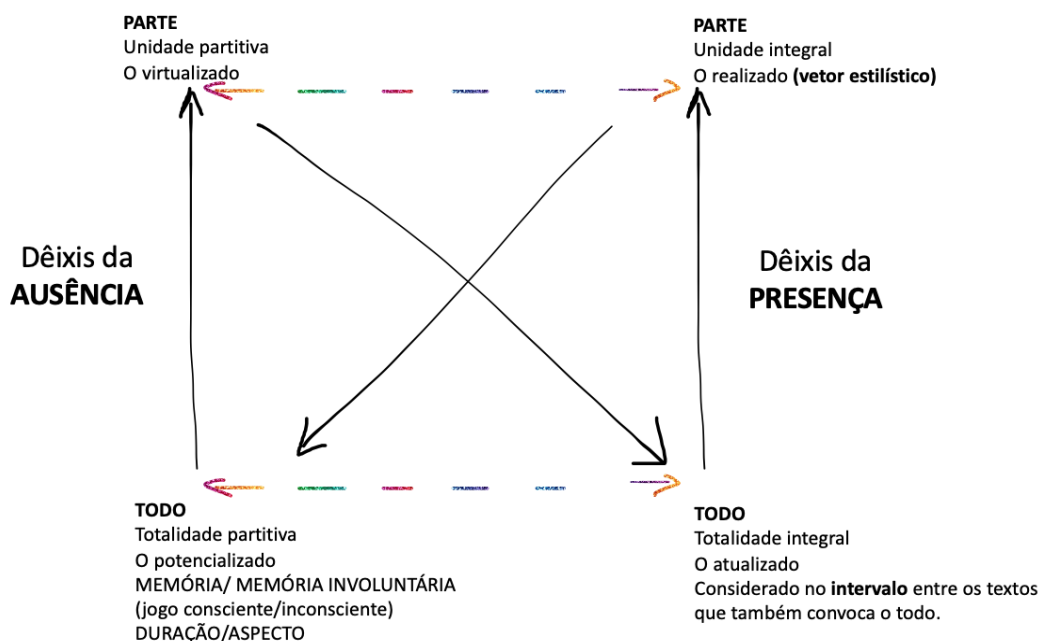
Fonte: Arquivo pessoal. Fragmentos do processo de escrita do diário de bordo.

<sup>17</sup> Estudios Avanzados de Performance in Ontología del performance: representación sin reproducción.

## 1.14 ESTILO

Formas de responder se atrelam ao fato de estilo. O vetor estilístico, segundo Discini, é o princípio unificador e vincula-se à *quase-presença*. Ela, por sua vez, aparece em intervalos e em cada enunciado enquanto presença realizada do todo nas partes. Norma Discini (2015: 93) “o homem, sujeito discursivo, que é o **estilo**”<sup>18</sup>. Se o estilo é o homem, ele deve compreender também o inconsciente, as crises, traumas e sintomas que irrompem como modo de presença do ser no mundo: percepção conotada, como em um museu autobiográfico. Ele, também se respaldando na pessoa, reflete seus modos de composição (enunciações) absorvendo tonalidades dialógicas e o modo como a pessoa percebe e compreende seu enunciatário, então passa pela pressão da linguagem.

### Reprodução gráfica de **Presença e Totalidade** com base em Norma Discini

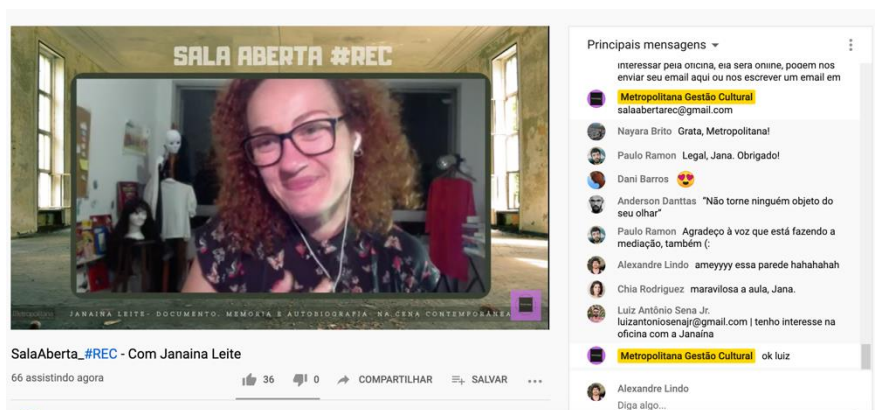


Segundo Norma DISCINI (2015: 59) “Depois de ter sido abstraída, a **carne [discurso e/ou performance para nós]** enunciativa é potencializada, para ser virtualizada no esquema corporal. O esquema é o corpo como forma ou, conforme sugere Merleau-Ponty (2009), é o vazio do corpo, ou seja, a própria alma.”

Isso posto, a partir de singulares e recorrentes modos de dizer e performar obtém-se o *éthos* (*éthos* compreendido a partir de Aristóteles) que é a imagem de si por sistematizadas reiterações obtida pelo discurso. Portanto, compreendemos estilo não como soma, mas como conteúdo manifestado conforme a percepção, sensível e conotada,

<sup>18</sup> A pesquisadora articula postulados tais como: i) o estilo é o homem (Buffon); ii) o estilo é no mínimo duas pessoas (Voloshinov) e iii) o estilo autoral nas fímbrias/coerções do estilo do gênero (Bakhtin).

revelando assim modos de ser e de habitar no mundo amparados em seus modos de composição (enunciação), que ultrapassam os limites de apenas uma obra realizada e por isso são abertos. Em *Étude de Style - Précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinski*, [Estudo de Estilo – Precedido de Leo Spitzer e a leitura estilística por Jean Starobinski]. Starobinski aponta o estilo como **sintoma**. Janaina Leite diz, “a ficção que eu posso é um **sintoma**” em 22 de junho de 2020 em aula *on-line* SalaAberta\_#REC pela Metropolitana Gestão Cultura. Nesse encontro ela fala sobre seu livro *Autoescrituras performativas: do diário à cena e trabalhos*, de onde extraí alguns vetores estilísticos:



Fonte: *Print* da transmissão on-line SalaAberta.

- Na Festa de Separação, nunca ensaiamos;
- Amorfo é o material bruto ainda em sua inflamação;
- Matéria amorfa é a vida;
- Sempre tive como movimento o lugar do registro;
- **Autoescritura é estranhamento** que é a **reescrita** do vivido;
- O núcleo para mim é o que eu não sei sobre mim mesmo;
- **Biográfico tem a ver com o que não sei sobre mim;**
- Esse não saber é o movimento que eu me interesso;
- A ideia do “eu” é apenas uma face perante outras;
- O vivido tem que encontrar uma relação com a **forma**, senão é só o terapêutico;
- Uma obra é um agenciamento singular;
- Minha mãe e o ator pornô no *Stabat Mater* são dispositivos de abertura;
- Parresia é o lugar do risco com o espectador;
- Algo do “eu” se revela na relação com;
- Trabalhar sob o risco do real, frase de Jean Louis Comolli;

- Real que cria fissura;
- **A chamada é para a linguagem, lidar com o formal, daí talvez o furo.**
- Real como tema e real como experiência eu respondo com o dispositivo que é cênico, é sensível, do ponto de vista do artista. O corpo que sou eu, e não parafraseando um filósofo, por exemplo.
- Colocar o documento em movimento;
- **A ficção que eu posso é um sintoma como tentativa;**
- A ficção que eu posso é a vida que eu tinha até ali.

Em sua dissertação de mestrado (livro) *Autoescrituras performativas: do diário à cena* Janaina Leite diz:

Essas lembranças são o que outro importante nome da psicanálise, Jacques Lacan, chama de **Sinthoma**. O sinthoma atua como a recordação encobridora, e substitui um processo que resiste em se apresentar à consciência. **“O sinthoma é um texto que se inscreve de modo disfarçado naquilo que não cessa de buscar a sua expressão.”** (MAGALHÃES, 2012). São *punctuns*, como propõe Foster ou ainda, formas de **atos falhos, já que são pequenas brechas para o Real**. [...] Há experiências que são somente a “revelação de um vazio”, um “nada de nomeável”. Algo que só se manifesta de maneira negativa. “Como se a negatividade trouxesse uma forma de presença daquilo que desconhece imagem, **mas que busca expressão ali mesmo no lugar onde o acesso pela palavra mostrou-se impossível**”. (SAFATLE, 2009, p. 89). (LEITE, 2014, p. 91 e 92). Grifo nosso.

Compreendendo o estilo como sintoma, também parte da categoria da negatividade do campo psicanalítico, ou seja, as formações do inconsciente: as repetições, a falha, o lapsus, o chiste, o sonho; ao se manifestarem, passam pela pressão da linguagem (semiose). Isso nos faz pensar o estilo como sintoma pós-psicanalítico. Queremos ainda frisar que o adjetivo estilístico se refere ao estilo não como uma ilha fechada, ou seja, como comumente se pensa estilo. Ou seja, estilo é estilo, um modo de composição. O que nos levaria a pensar que alguma coisa teria estilo enquanto outra não.

Mas, como já observado, o estilo é um sintoma ligado ao modo de presença no mundo: percepção conotada. Associado a isso, conclui-se que o modo de ser presente no mundo, o modo Janaina Leite, está compatibilizado com o campo dos Teatros do Real e seu interesse pelo Real na base de Lacan, Kristeva e Bataille. Podemos ver essa compatibilização por meio de vetores estilísticos, pois eles (as partes) carregam o todo.

As partes estão inter-relacionadas com outras da totalidade. A totalidade é a pessoa que se expressa no mundo. Então, o modo de composição respalda-se na pessoa. Discini ainda nos explica que os vetores indicam como um único texto arrasta ou leva a parte para o todo que a sustenta (em latim, vector, vectóris é o que arrasta ou leva) (2016:

24). Para ela, destacam-se a tradução do mundo e valores que estão postos no interior dos discursos. Afirma Discini que (2016: 25) “Posto no interior dos discursos, na medida em que o interior (a imanência [linguagem]) convoca o exterior (a transcendência [coisa referente]), ambos em reciprocidade, o sujeito do estilo firma-se na recorrência e na sistematização”, que ela aponta como marcas semânticas, marcas de oscilação de afeto, marcas que aparecem em um único texto e se atualizam em outro como orientação comum. Para ela, “A unidade textual que o leitor tem à mão é compreendida como integral, pois tem como pressuposta a totalidade”. Como a semiótica expande a noção de texto, extrapolamos assim a linearização de um texto-enunciado (só escrito), englobando os outros materiais de uma performance teatral que também atuam como estilo.

Não aceitamos o princípio de que o estilo estaria cravado em algum desvio pontual, emergente de uma norma ordinária, como um a-mais do sentido. Não se pode pensar em “expressões estilísticas” como ilhas de um estilo, a partir do acolhimento feito da concepção de estilo como um modo recorrente e organizado de dizer, que remete a um modo de ser do ator da enunciação. Tal qual o éthos, entendido na retórica aristotélica (ARISTÓTELES, s/d) como o que vem à luz por meio do tratamento imprimido ao lógos (a palavra), o corpo do ator da enunciação, apreensível de uma totalidade, firma o estilo. (DISCINI, 2016: 30).

Assim, o discurso-performativo como acontecimento é da ordem da singularidade (variante) e da especificidade de cada performance, ao passo que o corpo ético diz respeito às generalizações (invariante). O estilo como uma estrutura aberta permite sua porosidade que transpassa de um trabalho a outro.

### **Mais vetores estilísticos em Janaina Leite**

A partir da leitura de sua dissertação-livro autoescrituras performativas: do diário à cena, sua tese de doutorado e minha experiência em *Feminino Abjeto 2*:

- Eclosões de novos sentidos;
- Materialidades envolvendo espaços (*site-specifics*) e corpos desprotegidos do aparato teatral clássico: palco com cena e plateia bem divididos e personagens;
- Risco do real: acontecimento;
- Precariedade da presença: não-ator é mais empático;
- Não-personagens, mas testemunhas de uma experiência real;

- Inexistência de fábula<sup>19</sup>;
- Territórios de fragilidade e instabilidade, o acaso e o erro como novas ideias;
- Imprevisibilidade de comportamento;
- Experiências-limite, sentimentos diversos que podem despertar compaixão, cumplicidade, mas também rejeição;
- Narrativas pessoais, situação performativa, trato com o tempo real;
- Ser, fazer, mostrar o fazer;
- Repetição insistente e corpo real (presença bruta);
- Marca da história impressa nos corpos expostos em cena (pode ser às vezes com apoio verbal);
- Retomada de trauma, violência de gênero; reabertura de feridas;
- Tendência à expressividade barroca;
- Autoreflexão, autoflagelo; público como testemunha, interação com o público;
- Acolhimento do público;
- Cruzamento entre documento/autobiografia e ficção
- Con(fusão) entre vivido e sonhado;
- Possibilidade da história autobiográfica como miragem;
- Flashes de memórias; vestígios do que restou; fragmentos autobiográficos;
- Misturas de papéis como ser o que se é e também ser *performer*;
- Embaralhamento entre real e ficcional;
- Contornos possíveis do trauma<sup>20</sup>;

---

<sup>19</sup> Fábula na acepção empregada por Janaina Leite: “um eu que se apresenta de forma explícita, sem intermediação de uma fábula, no processo de ensaio, caminha-se para um ‘eu personagem’”. [...] “O espectador constrói uma relação de empatia direta, não mediada por uma personagem ou fábula, e é a partir de uma espécie de comunhão em torno dessa possibilidade de *todos*, que é a de contar histórias, de rememorar acontecimentos marcantes, que o vínculo à experiência se estabelece.”. (2014: 41, 54-55). Entretanto, se entendermos fábula como narratividade, tal como compreendida pela semiótica discursiva, subjacente do sujeito em busca de valores morais e de valências de percepção com as quais o sujeito se identifica, a narratividade está subjacente a todos os vetores estilísticos. Conforme apontado por Norma Discini na banca de defesa.

<sup>20</sup> Janaina Leite acentua, na defesa de sua tese de doutorado em 19 de maio de 2021, que a ideia de cura é pobre. O trauma exige um salto de elaboração. A ideia de cura é inexistente. Para Leite vamos criando contornos possíveis para o trauma, é um núcleo poderoso de vida e morte, o circuito não fecha e a criação tem a ver com isso. O umbigo do sonho. As repetições.



- Processo de elaboração pela palavra;
- Figurações e escolhas estéticas como espaço de elaboração do vivido;
- O terapêutico como ação sobre as figuras de si mesmo, gerando movimento;
- A partir de 1970 atenuação da ideia de cura e acentuação do político-subjetivo;
- Abertura para a resignificação, possibilidade de refazer os nexos biográficos;
- Presença ao vivo como reatualização do documento cênico;
- Olhar de fora, a *ficção de nós mesmos*;
- Experiência de *ser um outro* e, mesmo, *já não ser mais* aquilo que se era;
- Manipulação de arquivos como estratégia de construção dramática;
- Processos como ensaio (apoio em Adorno) metodicamente sem método;
- Vídeo, fotos como documentos-prova de autenticidade da experiência;
- A ideia de *auto mise-en-scene* advinda da antropologia;
- Corpo físico da experiência que sofreu (foi e é) como autorização a falar;
- Deixar que as obsessões sigam seu curso;
- *Work in process*, incessantes esboços, negatividade de versões anteriores;
- Autobiografia como tentativa de figurar a experiência vivida, sentida, sofrida.
- Autobiografia como criação, invenção, deturpação;
- Tensão indissolúvel entre o par experiência e representação, aporia;
- A memória, como gesto autobiográfico recai sobre o vivido, passado;
- Falha da linguagem como gato-matrix;
- Invenção como mecanismo da memória de forjar lembranças: ficções verdadeiras;
- Marcas como *punctum*. Punctuns<sup>21</sup>, como propõe Foster ou ainda, formas de atos falhos, já que são pequenas brechas para o Real.
- Real descrito sempre de maneira negativa: atos falhos, lapsos, sonhos (formações do inconsciente).
- Experiências subjetivas que não conseguem ser adequadamente simbolizadas. Daí o salto de simbolização/criação.

---

<sup>21</sup> *Punctum* é um termo de Roland Barthes que Foster toma como empréstimo. Barthes não fala em brechas para o Real, alude. Mas fala explicitamente em **intensidade** no livro *A Câmara Clara*. Por sua vez, Leite define o real em sua tese como aquilo que **sobrevém**.



- O fim da dúvida como o maior transtorno;
- A certeza do fato se aproxima do verdadeiro horror;
- Trânsito entre materiais: memórias, reflexões metalinguísticas, depoimentos em áudio, documentos em vídeo, sonhos, mitos e passagens bíblicas;
- O espaço cênico como cenário-instalação, acúmulo de resíduos processuais;
- Forma aleatória, narrativa enviesada, não-linear, por fragmentos, sobreposições, repetições e deslocamentos. Narrativa, não necessariamente resolução da trama;
- Estética do esboço, elementos numa narrativa não homogênea, coesa e unívoca;
- O discurso como constante interrogação;
- A psicanálise que dessubstancializou o sujeito fala de *des-identidade*;
- Os materiais do processo são vasculhados por meio de uma racionalidade investigativa para que deles se extraiam sentidos para se compreender o porquê da busca obsessiva que moveu o processo;
- Não se trata de passar de um registro documental para um registro ficcional. O simbólico, assim como as lacunas, a passagem brusca entre as versões, o choque entre os materiais do processo, e mesmo a imposição física que as escolhas da encenação infligiam ao corpo, foram aqui a forma de *dizer o indizível*. Foram *punctuns*, pontos de contato com Real;
- Real para o qual não há um falar estruturado e com o qual só podemos ter contato na forma irrupções;
- O colocar-se em palavras, já é um movimento de estranhamento que torna o si-mesmo um *outro* – esse outro como objeto do discurso, contido na fala e ao mesmo tempo, transbordando-a pela emergência do corpo;
- A biografia como detonador de memórias.

## CONCLUSÃO

- Tensão/oscilação como singularização do objeto por meio do par: experiência/representação;
- Risco de demarcação rígida de territórios em que, ao nos acreditarmos descrevendo, estamos em verdade prescrevendo, trabalhando assim para a propagação de fórmulas que não geram mais do que maneirismos que tentam se justificar através da pseudo filiação a um pseudo teatro x ou y;
- De forma alguma isso deve significar uma espécie de postulado que anule a relação altamente inventiva do artista com sua produção de enunciados;
- Encontrar na experiência de uma criação autobiográfica o espaço de sua própria reelaboração, abrindo possibilidades para verdadeiros saltos de “experienciação” e simbolização do *self*.

## Vetores estilísticos do processo do Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino

Janaina Leite: → “Para esse primeiro dia, peço que todos levem UMA IMAGEM que, **pra você**, se relacione ao ‘chamado’ da pesquisa. Por alguma razão esse núcleo te atraiu.”. Cada um trouxe uma imagem que foi usada nas apresentações individuais.



Fonte: Foto de André Chérri. Roda de apresentação individual com as imagens.

Depois da apresentação, escrevi mais vetores estilísticos pedidos no trabalho:

- Buscar a Mãe Arcaica;
- Desmantelar a Mãe Arcaica;
- Buscar estados corporais específicos levando à construção de um “eu”;
- Exercitar-se para formar armadura: corpo fechado, rígido, exoesqueleto;
- Trabalhar a massa de soldados: coreografia como impacto de grupo;
- Partir do teatro da masculinidade: o rito militar (o sagrado disso);
- Trabalhar com a ideia de excesso de Georges Bataille;
- Trabalhar a mesa de dissecação (racionalidade excessiva -- “lucidez”);
- Trabalhar a mesa do sacrifício (irracionalidade excessiva --“devaneio”);
- Destruir tudo e colher os restos, vislumbre de uma possível dramaturgia.

Em sua tese de doutorado (LEITE, 2021: 169) diz que “Bataille foi abandonado (ficou em suspenso, diria), mas o jogo entre dissecação e sacrifício seguiram estruturando o trabalho enquanto gesto, atitude, perspectiva.”. O informe de Bataille é a dimensão do Real circundada pelo **abismo** no qual o *punctum* barthesiano age como uma espécie de radioestesia, atrelando-se também ao “acontecimento” apresentado de forma sintética no campo da forma que desenhei e citado em tese “[...] esbocei uma movimentação de pesquisa laboratorial: Hiperteatral (“teatro fake”), Teatro, Psicodrama, Teatralidade-Performatividade e **Acontecimento (de repente escapa)**”.

## 1.15 ÉTHOS

Partindo da retórica aristotélica, o *éthos* é a imagem de si recuperada pelo discurso (lógos). Segundo Discini, o *éthos* se dá numa totalidade discursiva. “Cada enunciado encerra em si o princípio unificador que rege a presença do todo nas partes, para que tenhamos a totalidade estilística” (DISCINI, 2015: 24). Como se sabe, cada enunciado é único. E, “sob a diversidade de cada enunciado, concernente a cada ato particular, opera o tratamento ético, que permanece invariante” (DISCINI, 2015: 35). Assim, ao verificar reiteraões, recorrências, repetições em qualquer nível, seja no plano do conteúdo [nível discursivo] seja no plano da expressão como experiência [nível performativo] temos o efeito de individualidade, que funda o estilo do qual emerge o *éthos*:

Imprimido no próprio lógos, na palavra enunciada, da qual salta o *éthos* – esse *éthos*, que sempre diz respeito à imagem do enunciador apreensível daquilo que é enunciado; esse *éthos* que funda o ator da enunciação em cada texto e, em se tratando de estilo, na totalidade deles. [...] em se tratando do estilo, o eã do lógos e do *éthos* – este conotado a partir daquele, como sugere Barthes (1975) – prepara o processamento de um campo de presença ou da presença em ato. [...] unidades semânticas e tensivas, que, articuladas, são o sustento do todo de um estilo. Tais unidades se condensam em **vetores estilísticos** [...]. (DISCINI, 2016: 22-3). Grifo nosso.

## 1.16 IMANÊNCIA

O mundo e o afeto são postos intralinguagem. O sentido, ao menos do ponto de visto do homem (antropocêntrico) não está nas coisas (referente) do mundo. A coisa é habitada pela linguagem. Nem só linguagem, nem só matéria. Negociação perpétua.

BEIVIDAS — semiocepção não significa ato de intelecção ou de cognição... semiocepção significa estar imbuído de uma gramática languageira para a captação do fenômeno... ora nessa gramática tá o sensível e o inteligível... eu entendo o afeto das pessoas... o olhar das pessoas que me comove ou que me assusta pelas categorias da minha linguagem e eu to no afeto não to na inteligência... então bom... ELIANE — mas a interpretação é inteligível... BEIVIDAS — não mas quando eu sou impactado por um olhar severo ou por um olhar complacente... então primeiro eu sou impactado... e eu reelaboro... eu transformo o sensível para o inteligível... mas o sensível me veio através das categorias da linguagem. Por quê? Como eu deduzo que um olhar é agressivo? Uai? Por que é um olhar agressivo? Por causa de uma discursividade de vivência entre os seres humanos... senão eu vou falar sei lá que o hipopótamo tem sempre o olhar agressivo... então **a própria captação afetiva já é languageira. Essa é a ideia da imanência**<sup>22</sup>. Grifo nosso..

<sup>22</sup> Transcrição do debate gravado através do meu celular. Evento: A Semiótica como epistemologia discursiva e o conceito de semiocepção. FAPS – Fórum de Atualização em Pesquisas Semióticas. Sexta-feira, 29 nov. 2019, 14h00, Prédio de Letras USP, sala 171. Disponível em: <<https://semiotica.fflch.usp.br/node/983>>. Acesso em: 28 out. 2021.

## 1.17 ARQUITETURAS DO CORPO

Uma arquitetura pode figurar como componente do éthos. Segundo o artigo *Arquiteturas do corpo e corralidades nas pesquisas artísticas e acadêmicas do Laboratório de Práticas Performativas (LPP, 2021)* publicado na edição comemorativa dos 40 anos do PPGAC ECA USP, a arquitetura dos corpos contemporâneos para Marcelo Denny são:

Organizadas como categorias proeminentes nas artes performativas a partir do século XX — Corpo sagrado, Corpo ritual, Corpo social, Corpo expandido, Corpo relacional, Corpo ativista e Corpo tecnológico —, essas arquiteturas refletem diferentes qualidades e constroem campos sensíveis de expressão a partir das afetações do corpo no campo da arte. “Entre objeto e presença, entre corpo e sujeito, entre corpo e metáfora, essas arquiteturas evocam e ampliam a dimensão corpórea, bem como a sua comunicação”. Para Denny, o conceito de arquiteturas desde as antigas formas de constructos corporais, em uma dimensão sagrada ancestral, recuperando a figura do xamã — termo que significa de modo geral, “aquele que vê além”, “pajé, bruxo, feiticeiro ou mago” podendo ser designado como o *performer* do corpo (proto-teatro) — até as produções contemporâneas de diferentes origens, que investem na potência do corpo a partir de novas tecnologias relacionais. Em geral, essas construções se tornam “materializações de aspectos invisíveis, obscuros, psicológicos, mentais, espirituais do ser humano, como uma espécie de tradução da materialidade no corpo em aspectos abstratos, sensações, crenças, e outros processos imperceptíveis na vida, que se configuram como uma constelação de signos e texturas”. (MARTINS, M. A. B. et al., 2021: 363-364).

A partir das “afetações do corpo” tais construções “se configuram como uma constelação de signos e texturas”. O afeto não é um dado do corpo ontológico, mas um tecido profundamente tramado pelas intrincadas produções discursivas que habitam nossa psique, como disse Bevidas (2020), o afeto é imanente. Isso significa que sensações, crenças, processos imperceptíveis são processados pelo dispositivo semioceptivo que faz parte do corpo. O corpo está imbuído de uma gramática languageira através da qual capta os signos, processa e traduz. A linguagem afeta o corpo e o corpo também a afeta. Compreendemos a vida como corpo em sua dimensão total. Biológica: bios-lógos. A própria *mise en abyme* corporal como argumentei em abismo mítico poderia figurar em arquiteturas do corpo como componente do Corpo ritual “aquele que vê além”, “pajé, bruxo, feiticeiro ou mago”, “materializações de aspectos invisíveis, obscuros, psicológicos, mentais e espirituais”. Imagens e impressões decantadas pelo corpo nas formas de responder. (cf. verbetes: abismo mítico e semiocepção)



## FEMININO ABJETO 2

Fonte: Fotos de André Chérri do processo, composição fotográfica do autor desta dissertação.

A composição fotográfica acima pode ser um exemplo de arquiteturas do corpo. O grotesco é compatível com o corpo abjeto, pois a abjeção se absorve no grotesco. A abjeção Kristevana remete, ou faz suscitar, o inacabamento bakhtiniano. Para quem no livro *A Cultura Popular da Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais* faz uma profunda reflexão sobre o grotesco que se diferencia de uma paródia moderna. O grotesco reconhece dentro de si, o dentro e o fora. Atração e repulsa. Morte-e-renascimento. A própria carnavalização da vida, aqui, representada pelo constructo de signos e texturas: arquiteturas do corpo. Corpo-e-ideia. Bios-lógos.

Denny, no artigo escrito em parceria com Freitas (2020), analisa que o “papel duplo do artista, tanto de sujeito quanto de objeto, acabou com a fronteira entre ele e o espectador, bem como entre criação e recepção”. Nesses processos, o corpo metamorfoseado passa a atuar em “narrativas anteriormente reprimidas, como, por exemplo, as da sexualidade, dos fluidos e das morfologias, ou seja, na dimensão da diferença”, em composições com forte identificação em sua **mitologia pessoal**, que articulam diferentes temas, marcas e conflitos na produção de subjetividade. (MARTINS, M. A. B. et al., 2021: 364) Grifo nosso

Em se tratando de abismo mítico, fica evidente que a mitologia pessoal se constitui por meio de uma composição biografemática de si. Como na composição das fotos acima: a primeira trata do performer Chico Lima que fala sobre seu desejo por pelos na adolescência; a segunda Thompson Loila montado em frente ao público como a figura mãe com base na Venus de Willendorf; a terceira temos um tubo de ensaio com um papel escrito inserido no cu de Guilherme Reges que relatou no processo de pesquisa seu desejo por experimentar objetos enfiando-os no cu como uma cenoura. E por fim, Leonardo Vasconcelos que performou sua angustia com o falo, representando sua dilaceração.

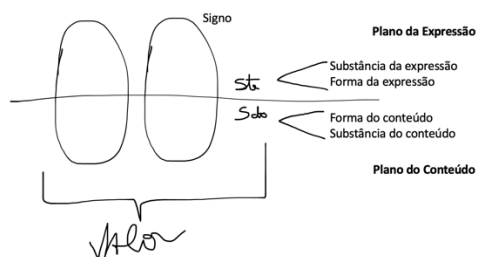
## 1.18 SEMIÓTICA DISCURSIVA

O signo para Saussure é a junção do significante-e-o-significado que são faces de uma mesma moeda (uma forma de semiose) e isso implica um sujeito pressuposto. O signo é arbitrário, um pacto semiológico (sentimento de língua). Essa perspectiva é imanente, ou seja, o mundo passa pelo crivo de nossa linguagem.

O princípio da *arbitrariedade* do signo [...] É princípio que enuncia algo de maior alcance: *internaliza* os referentes do mundo, tornando-o *imanente* à linguagem. [...] se a Semiologia de Saussure e a Teoria Semiótica podem alçar o estatuto de uma epistemologia discursiva (imanente), a apreensão do mundo, sob seu ponto de vista, não pode ser dada por uma percepção, ante-linguagem, mas por uma *semiocepção*, intra-linguagem. (BEVIDAS, 2020: 30-31).

O signo (imagem psíquica), ou seja, o conceito que está na minha mente, a representação mental, resultante do sistema dicotômico significante-significado vale pouco em si mesmo. O que é fundamental é a noção de **valor**: a relação dele com outro signo. Dessa **relação** eu extraio um novo signo: novo conceito. Conceito é sempre interpretação. Louis Hjelmslev, por sua vez, refina o postulado de Saussure afirmando que há um plano de expressão e um plano de conteúdo. E para cada um desses planos uma forma e uma substância conforme ilustro na figura abaixo:

Louis Hjelmslev



Por exemplo, uma forma do conteúdo: A) menino veste azul e menina veste rosa. Temos uma visão de mundo muito bem delimitada e acabada. Agora, se dissermos: B) menino veste rosa e menina veste azul, desestabilizamos, borramos o limite do mundo. Se eu escolher a formação discursiva B eu tematizo o masculino e o feminino. Essa formação discursiva é a substância do conteúdo escolhida — o conceito selecionado.

O conceito selecionado do plano do conteúdo vai engendrar o que Algirdas Julien Greimas denominou de percurso gerativo do sentido até a manifestação de uma forma semiótica. A semiótica discursiva o descreve como tendo três níveis, sendo que a cada um deles é articulado um eixo de sintaxe e um de semântica:



- 1) No **nível fundamental** se dá a axiologização do mundo (impressão de sua marca sensível), ou seja, bem *versus* mal, vida *versus* morte, eu euforizo ou disforizo determinado conteúdo que se tornará um objeto de valor (**Ov**);
- 2) No **nível narrativo** esse valor já transformado em (Ov ou Oi = objeto de interesse, como Beividas tem falado recentemente) objeto desejado ou indesejado pelo sujeito instaura uma dinâmica que é a relação do sujeito com o objeto de valor (**S—Ov**). O fazer desse sujeito (**PERFORMANCE**) leva às transformações de estados para estar em conjunção ou disjunção com seu objeto desejado ou indesejado; e
- 3) No **nível discursivo** tem-se a própria manifestação concreta da ideologia através da enunciação que coloca temas e figuras na **semântica discursiva** estabelecendo relações entre sujeitos (**S—S**). Ao chegar nesse patamar, no nível da textualização, o texto-enunciado sofrerá as pressões do gênero. Nesse nível podemos ver mais facilmente a abjeção da *performance* como em museus autobiográficos do *Feminino Abjeto 2*, por exemplo.

Conforme vamos constituindo tais museus, mexemos em muitas coisas: textos, objetos, práticas, há uma estratégia. Tudo isso vai constituindo uma forma de vida:

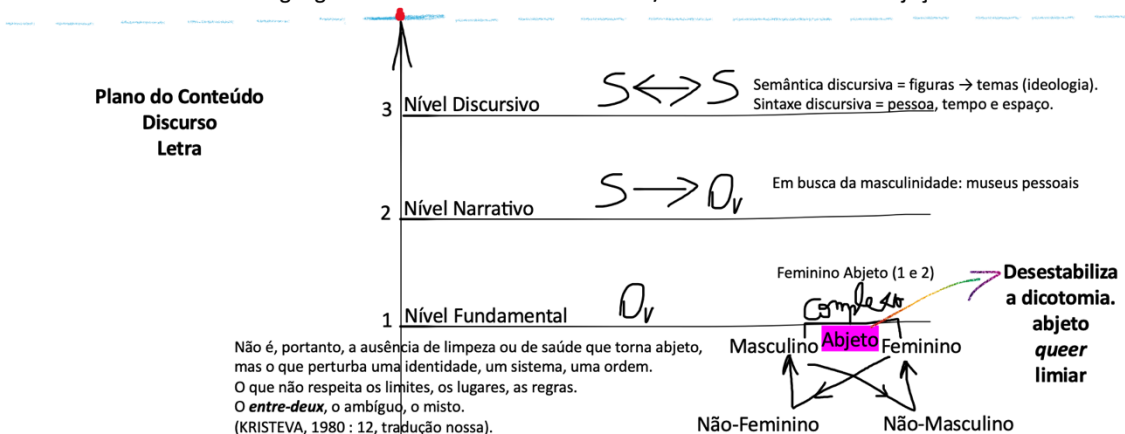
## Ilustrações teóricas

**Algirdas Julien Greimas**

Semiótica discursiva se interessa pela arquitetura do sentido (forma)  
Tem base linguística e antropológica, depois incorpora a fenomenologia.

**Vetor estilístico** → A chamada é para a linguagem, lidar com o formal, daí talvez o furo (Janaina Leite).

A **figura furo** é outra forma para dizer do Real, como diz Leite: “Kristeva via abjeto também está falando do Real”. Trata-se do cair fora da linguagem simbólica = o não-simbolizável/informe. O **abismo** da abjeção.



A semiótica alarga o conceito de texto e, dessa forma, pode integrar o dentro e o fora. Texto não é apenas um produto constituído, um enunciado que guarda marcas de sua enunciação, uma totalidade auto-suficiente, mas é também ato de enunciação efetuado em situação e nela produzindo sentido. Considerando

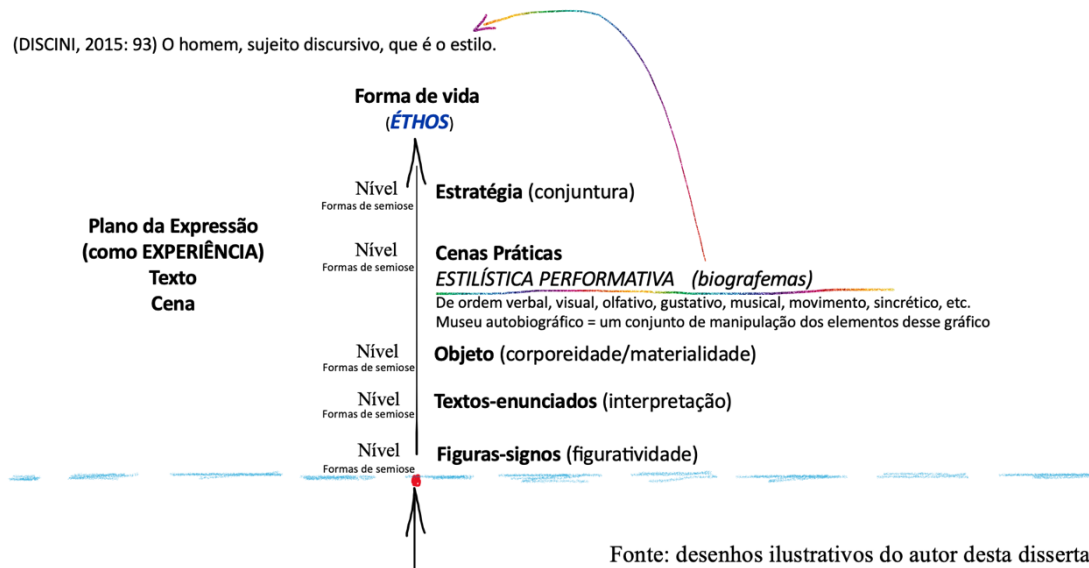


o texto como uma situação, pode-se apreender a emergência do sentido, que não é algo dado na realidade das coisas, mas é construído na interação, com a presença do outro. Pouco a pouco, a semiótica vai ampliando seu objeto, de forma a reintegrar tudo o que inicialmente descartara. A semiótica operou uma redução metodológica provisória de seu campo de atuação. No entanto, nunca ignorou a História, o homem, as determinações sociais presentes na linguagem. Pretende apenas que a imanência dê uma base mais sólida para estudar o que é transcendente à linguagem, juntando imanência e transcendência numa unidade superior. A semiótica, como o projeto hjelmsleviano, se atribuiu a seguinte finalidade: *humanitas et universitas*. E vem cumprindo esse desiderato. (FIORIN, 2003: 51-52).<sup>23</sup>

Plano da expressão de Jacques Fontanille

A semiótica é interdisciplinar

(DISCINI, 2015: 93) O homem, sujeito discursivo, que é o estilo.



Fonte: desenhos ilustrativos do autor desta dissertação.

### 1.19 SEMIOCEPÇÃO:

Semiocepção significa estar imbuído de uma gramática languageira, na qual está o sensível e o inteligível, para a captação do fenômeno. Captar uma prática performativa participa desse dispositivo: percepção filtrada, metamorfoseada, segundo nossas vivências. Para Bevidas, **-CEPÇÃO**, sufixo que aparece em **per-cepção** é um semantismo etimológico do latim que ele usou em seu termo **semiocepção**.

O termo, inédito, foi calcado inicialmente metade sobre a operação semiológica da semiose (função semiótica ou função signica) e outra metade sobre o semantismo etimológico do latim – *cipio cepi captum capere* – para o que os dicionários apresentam diversas acepções como as de apreender, pegar com as mãos, tomar, captar, em parentesco com o termo *capture* (pegar, captar), sem deixar de contar o ar de família com a palavra igualmente latina *caput* (cabeça). [...] A mente (em quaisquer de suas experiências) operaria via semiose signica (sob quaisquer dos seus níveis de articulação) a apreensão e cognição do mundo. [...] Semiocepção é uma operação totalmente inscrita sob a égide da linguagem, *lato sensu*, a englobar a língua natural, a linguagem gestual, linguagens visuais, linguagens somáticas (do semblante, das posturas, dos movimentos corporais) enfim, das práticas humanas significantes. (BEVIDAS, 2020: 252-255).

<sup>23</sup> O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. José Luiz Fiorin. ResearchGate. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/50361475> O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa >. Acesso: 02 jun. 2020.

## 1.20 PLASTICIDADE

A extrema “plasticidade cerebral” deve, ao que parece, ser pensada no sentido inverso da direção: a plasticidade neuronal deve significar uma *estrutura de acolhimento* do cérebro perante as *produções fenomenológicas* do sujeito, geridas pela semiocepção da linguagem, dos acontecimentos de sua vida, interpretados peremptória e semiologicamente. Uma estrutura neuronal não é o ponto de origem, mas o ponto culminante, *resultante contínua* da produção cultural humana, tendo como carro-chefe a gestão da linguagem. [...] Noutros termos, são os neurônios que têm de se ajustar e se adaptar “plasticamente” aos progressivos dados que, por assim dizer, lhes tombam por sobre a “cabeça” (aqui a “neuro-cepção” faz jus ao título). (2020: 308, 309 e 310) [...] Olhado por algum viés de entendimento, digamos, pessimista, meu cérebro (minha mente, subjetividade cognitiva, pragmática e tímica) foi e continua, por assim dizer, vítima e prisioneiro perene de uma espécie de “lesão semiológica” a ele impingida por tal soma e sobreposição de discursos que o penetraram desde quando fui até o que hoje sou. Olhado o viés otimista, nada podia ser diferente. E a lesão cabe ser vista, mais euforicamente, como uma “conformação”, inelutável, exigida ao cérebro, no triplo sentido da palavra: como “forma” (linguagem) pela qual o mundo “informa” tal cérebro, obrigado a mobilizar toda a sua plasticidade neuronal para acolher e se “conformar” a isso (2020: 11). [...] Essa “lesão” ou “conformação”, imposta ao cérebro pelas linguagens, será neste estudo defendida como uma operação de *semiocepção* (2020: 12).

A psicanálise, para Janaina Leite, é vista como travessia, impressão de movimento e plasticidade. Trata-se de mover as peças (compreendemos como biografemas), segundo a artista-pesquisadora. Essa fala é do dia 19 de maio de 2021, dia da defesa de sua tese de doutorado (*Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea*).

## 1.21 PLASTICIDADE DE GÊNERO

Mover peças biografemáticas de si condiz com plasticidade de gênero nos trabalhos que experienciei enquanto *performer* com Janaina Leite em relação à autobiografia e aos teatros do real. Elas se apresentam na noção de museu autobiográfico. Para Leite, essa ideia está na base do pensamento psicanalítico, que entende a autobiografia como pesquisa de si (LEITE, 2014: 16). Recorrendo a Delory-Momberger, Leite afirma que a biografização é o trabalho “psico-cognitivo” de configuração temporal e narrativa pelo qual os homens dão uma forma própria ao desenrolar e às experiências de suas vidas (LEITE, 2014: 18). Para dar suporte ao conceito, a autora menciona Léonor Arfuch, que mapeia o “espaço biográfico”, que compreende autobiografias, diários, testemunhos, correspondências, *blogs*, narrativas de autoajuda, perfis, *reality shows* e, é claro, obras de arte autobiográficas nas mais diversas expressões, do cinema às artes plásticas, passando pelo teatro (LEITE, 2014: 19-20). Ao mover tais peças biografemáticas, podemos vir a tocar o trauma pelo *punctum*.

## 1.22 TRAUMA

### Trauma ou traumatismo (psíquico)

= D.: Trauma. —F.: trauma, *traumatisme*. — En.: trauma. — Es.: trauma, traumatismo. — I.: trauma. • Acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica. Em termos econômicos, o traumatismo caracteriza-se por um afluxo de excitações que é excessivo em relação à tolerância do sujeito e à sua capacidade de dominar e de elaborar psicologicamente estas excitações. Trauma e traumatismo são termos há muito utilizados em medicina e cirurgia. Trauma, que vem do grego τραῦμα = ferida, e deriva de furar, designa uma ferida com efração; traumatismo seria reservado mais para as consequências no conjunto do organismo de uma lesão resultante de uma violência externa. A noção de efração do revestimento cutâneo nem sempre, porém, está presente; fala-se por exemplo, de “traumatismo crânio-cerebrais fechados”. Houve quem notasse também que os dois termos “trauma” e “traumatismo” tendem a ser utilizados em medicina de forma sinônima. A psicanálise retomou estes termos (em Freud apenas encontramos Trauma), transpondo para o plano psíquico as três significações que neles estavam implicadas: a de um choque violento, a de uma efração e a de consequências sobre o conjunto da organização. (Vocabulário de Psicanálise de Laplanche e Pontalis, 1991: 522).

Trauma, acontecimento definido pela intensidade, incapacidade de reagir, efração, choque violento. Ele faz ponte com o *punctum* barthesiano (abala, punge e fere). Para a psicoterapeuta corporal Ana Paula Port<sup>24</sup>, “o trauma pode ser qualquer evento que por alguma razão a pessoa não conseguiu lidar com ele”, “pode ser algo muito simples como eu me senti não visto”, “presenciei um estresse entre meus pais e não soube lidar com isso”, “pequenos eventos podem ser grandes eventos”, relaciona-se a “como internamente meu organismo respondeu para o que aconteceu”, “tem a ver com como eu me percebo, como percebo as informações que chegaram até mim” então trauma não é somente aquele choque, mas também “trauma de desenvolvimento que são eventos menos intensos, mas que foram repetidos por mais vezes”.

---

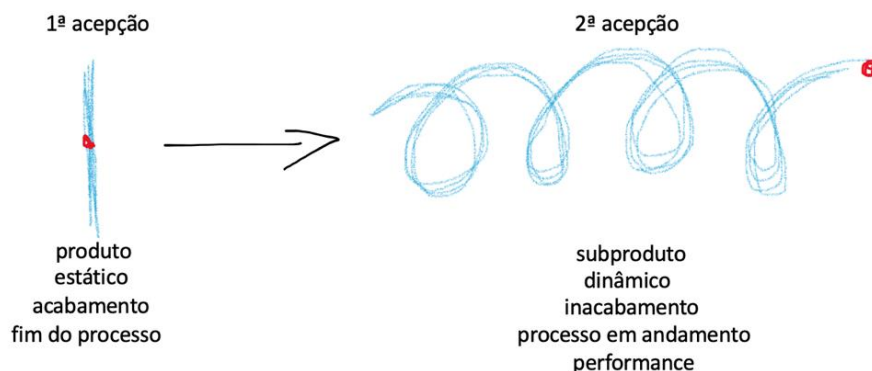
<sup>24</sup> Disponível em:

<[https://www.kaltura.com/index.php/extwidget/preview/partner\\_id/2358341/uiconf\\_id/41735702/entry\\_id/1\\_bxy1u23w/embed/dynamic](https://www.kaltura.com/index.php/extwidget/preview/partner_id/2358341/uiconf_id/41735702/entry_id/1_bxy1u23w/embed/dynamic)>. Acesso em: 13 out. 2022.

## 1.23 SEMIOSE

# SEMIOSE

Quando duas pessoas se encontram; modos de vida, percepções vão se articulando e uma terceira (3ª) coisa vai se construindo — Eleonora Fabião.



Fonte: Elaboração nossa, a partir de Hjelmslev (2003) e Beividas (2016).

Para a semiótica discursiva de linha francesa, semiose é a união de um plano do conteúdo com um plano da expressão. A essa união (função semiótica) dá-se o nome de texto<sup>25</sup>. Nesse entendimento clássico, foca-se um objeto de estudo finalizado, acabado. No entanto, nas palavras do pesquisador Waldir Beividas (2016: 3), “A função semiótica deixou de só ser o resultado da junção de dois planos (cf. Hjelmslev) para se ver religada ao conjunto dos atos efetuados pelo sujeito na sua práxis enunciativa<sup>26</sup>.”. Uma prática enunciativa é uma prática performativa. Enuncia-se um estilo pelo fazer, falar, gesticular, vestir-se, andar, dançar, escrever, coreografar, etc. A escolha e configuração de parte disso pode constituir um museu autobiográfico composto de autoescrituras: peças biografemáticas, que ao movê-las, podemos vir a tocar o trauma, *touché*, o *punctum*.

<sup>25</sup> Cf. LINDO, A. D. C. Práticas Abissais. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*. São Paulo, v. 21, n. 2, p. 272-289, maio/ago. 2021. Texto não significa apenas a linguagem verbal, mas um conjunto significante de outras linguagens. A semiótica alarga a noção de texto.

<sup>26</sup> BEIVIDAS (2016 : 3, tradução nossa) « la fonction sémiotique a cessé de n’être que le résultat de la jonction des deux plans (cf. Hjelmslev) pour se voir rattachée à l’ensemble des actes effectués par le sujet dans sa praxis énonciative. ». La sémioception et le pulsionnel en sémiotique – pour l’homogénéisation de l’univers thymique. Acte Sémiotique. Disponível em : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5613>>. Acesso em: 16 mai. 2020.

## 1.24 MUSEU AUTOBIOGRÁFICO

Não há em nenhuma passagem na dissertação teórica **Autoescrituras performativas: do diário à cena** menção a uma expressão como *museu pessoal* ou *museu autobiográfico*, embora esse exercício de Janaina Leite seja conhecido no meio artístico. No entanto, inferimos que a *auto mise-en-scène* do campo da antropologia foi um amparo à orientadora, bem como as colocações de Richard Schechner para a experiência que tive em *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino*:

1. Dentro desse processo de autoralidade (que pode se debruçar sobre aspectos da *mise-en-scène* — *organização sîgnica* —, sobre explorações com a manipulação do tempo e espacialidades — *organização tempo/espço*), destacamos o uso de materiais autobiográficos ou da *organização pelo self* (SCHECHNER, 1979; LEITE, 2014: 39).
2. A ideia de *auto mise-en-scene* advinda da antropologia, mas fortemente pensada pelo cinema documentário, não ignora, evidentemente, que exista um nível de encenação em todas as situações nas quais interferimos. Jean-Louis Comolli, documentarista e crítico, coloca que a *auto mis en scene* vem de um fator inconsciente, ligado à nossa apreensão simbólica do mundo, da cultura, do nosso meio social, familiar, que imprime em nosso comportamento, gestos, uma certa *cena*, que ele chama de *habitus*, e é também algo que acontece para *o outro*. Trata-se de uma adaptação (feita de fatores conscientes e inconscientes) que fazemos quando estamos *sob o olhar do outro* (COMOLLI, 2007; LEITE, 2014: 82).

Dado momento em *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino* Janaina Leite pede um **museu pessoal**, um dos exercícios mais férteis do processo como afirma. Depois, esse nome aparece em seu doutorado como **museu autobiográfico**, na citação sobre a *playlist* dos museus pessoais, na segunda rodada desse museu acentuando a aliança com o “pai”: museu *Pai: processo curatorial 1*, etc. Eu escrevi desse modo, pois eu colaborei na transformação da dramaturgia final da performance em hipertexto abrindo janelas com descrições do processo, mostrando de onde veio cada cena, revelando as referências que são filmes, músicas, livros, etc. Nesse trabalho editorial eu escrevi aquele termo “museu autobiográfico”. Nas palavras de Janaina Leite:

Propus um exercício que consistia em criar um “museu pessoal da masculinidade”. Cada participante deveria compor uma cena, uma instalação, ou usar as plataformas e **dispositivos** que lhes parecessem mais adequados para recriar a história da constituição de sua masculinidade, partindo de um **campo biográfico** e criando correlações — afinal, a dominação masculina é assunto de Estado, mas também “assunto de família”, [...] O museu pessoal é uma forma de flagrar o trânsito entre as esferas públicas e privadas e de que forma a constituição do gênero nasce de um embate tenso entre essas instancias. (LEITE, 2021: 175-176). Grifos nossos.

A artista-pesquisadora coloca o léxico museu entre aspas quando fala (p. 257) em sua tese, “Eduardo Joly que entra em cena com a ferramenta (que ele trouxe em seu ‘museu’)”. Essa ferramenta era uma motosserra, depois passou a ser uma furadeira que eu tinha trazido no meu museu “Pai”, segunda rodada. Inclusive eu mesmo publiquei um artigo usando o termo museu autobiográfico. Mas levando em consideração nossa reflexão teórica como apresentada no verbete biografema, também no abismo mítico como um primeiro dramaturgismo biografemático de si, seria justo pensar num dispositivo biografemático do procedimento museu. Pois, além daqueles detalhes que já mencionamos como gostos, idiosincrasias, ou como apontou Barthes “[...] ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens, (esse *flumen orationis* em que talvez consista ‘o lado porco’ da escritura [...])”, poderíamos reforçar um grafema não estritamente linguístico, mas um grafema material, e.g., (“furadeira transposta”) no que concerne escrever com materiais concretos, objetos, na cena. E isso nos remete para aquele nível dos objetos do plano de expressão como experiência de Jacques Fontanille. Sylvia Molloy (1996) ainda apresenta o conceito de autobiografema conforme apontado por Gaetano Antonio Vigna (2018: 3)<sup>27</sup>:

Como posso organizar minha vida e quais lembranças escolho na conturbada teia da memória? Sylvia Molloy (1996) propôs o termo autobiografema para se referir às experiências biográficas por meio das quais o memorialista ordena a memória e, portanto, a vida. Se imaginarmos a memória como uma casa, como já havia feito Cícero em seu *De oratore*, os autobiografemas seriam as diferentes moradas dessa mansão onde o memorialista restitui, após atenta seleção, suas experiências passadas na forma de objetos-memórias.

Molloy estabelece diálogo com o biografema barthesiano como nós. Como aponta Janaina Leite, e.g., o procedimento museu em *História do olho – um conto de fadas pornô-noir* não apareceu circunscrito, encapsulado, por essa palavra, como em *Feminino Abjeto 2*, ele veio de forma fragmentada. Disseminado por enunciados “qual **a sua** relação com a pornografia?”, a resposta em forma de narrativa e/ou instalação permite erigir espaços figurativizados com diferentes acabamentos semânticos como museus, armários e/ou *pornoshows*, etc. Pensando pelo viés da semiótica discursiva, a unidade mínima para

---

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/60502/1/2014-5735-1-PB.pdf>>. Acesso: 24 jun. 2022. Cf. Molloy, S. (1996). Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: Fondo de Cultura Económica. ¿Cómo puedo organizar mi vida y qué recuerdos escojo del problemático entramado de la memoria? Sylvia Molloy (1996) ha propuesto el término autobiografema para referirse a vivencias biográficas por medio de las cuales el memorialista ordena el recuerdo y, por ende, la vida. Si imaginamos, como ya había hecho Cicerón en su *De oratore*, la memoria como una casa, los autobiografemas serían las diferentes viviendas de esta mansión donde el memorialista repone, tras una atenta selección, sus experiencias pasadas en forma de recuerdos-objetos.



ativação de um biografema é um enunciado direcionado à 2ª pessoa (Tu/você), a assunção do “eu” funda o ato biografemático, e com ele rastros conscientes-e-inconscientes.

Ainda; o uso do léxico museu que pode evocar acabamento semântico, acabamento histórico porque está exposto, em nossa pesquisa, sofre um deslocamento semântico como é próprio de todo teor teórico. Ou seja, não é a exposição de algo acabado, de ordem histórica. É da ordem do inacabamento como compete a experiência viva daquilo que é relatado por meio de uma memória viva. E que tem por base o diálogo com as noções barthesianas de biografema e *punctum*.

Além disso, a partir da descrição sensível que fiz no meu diário de processo tanto do meu abismo mítico como do abismo estético, oriundos das práticas abissais dos museus autobiográficos, fica evidente que é possível aplicar a noção de abismo e de práticas abissais para além do campo despontado aqui das artes cênicas: práticas performativas no teatro contemporâneo. Posso aplicar a noção de museu autobiográfico para entender a construção do corpo próprio, do corpo encarnado, relativo ao enunciador que desponta de vários gêneros discursivos de vários campos de atividade humana. Por exemplo, no campo literário, o museu autobiográfico, que é um corpo autobiográfico, pode servir às análises semióticas como crítica literária, ajudando a entender o estilo de uma escritora, e.g., Annie Ernaux, poetisas e/ou poetas, etc., como menos ou mais inclinado a experimentar o abismo e o *punctum* da semiose do mundo.



Fonte: Foto de André Cherri. Preparação do Museu Autobiográfico de Dante Paccola.

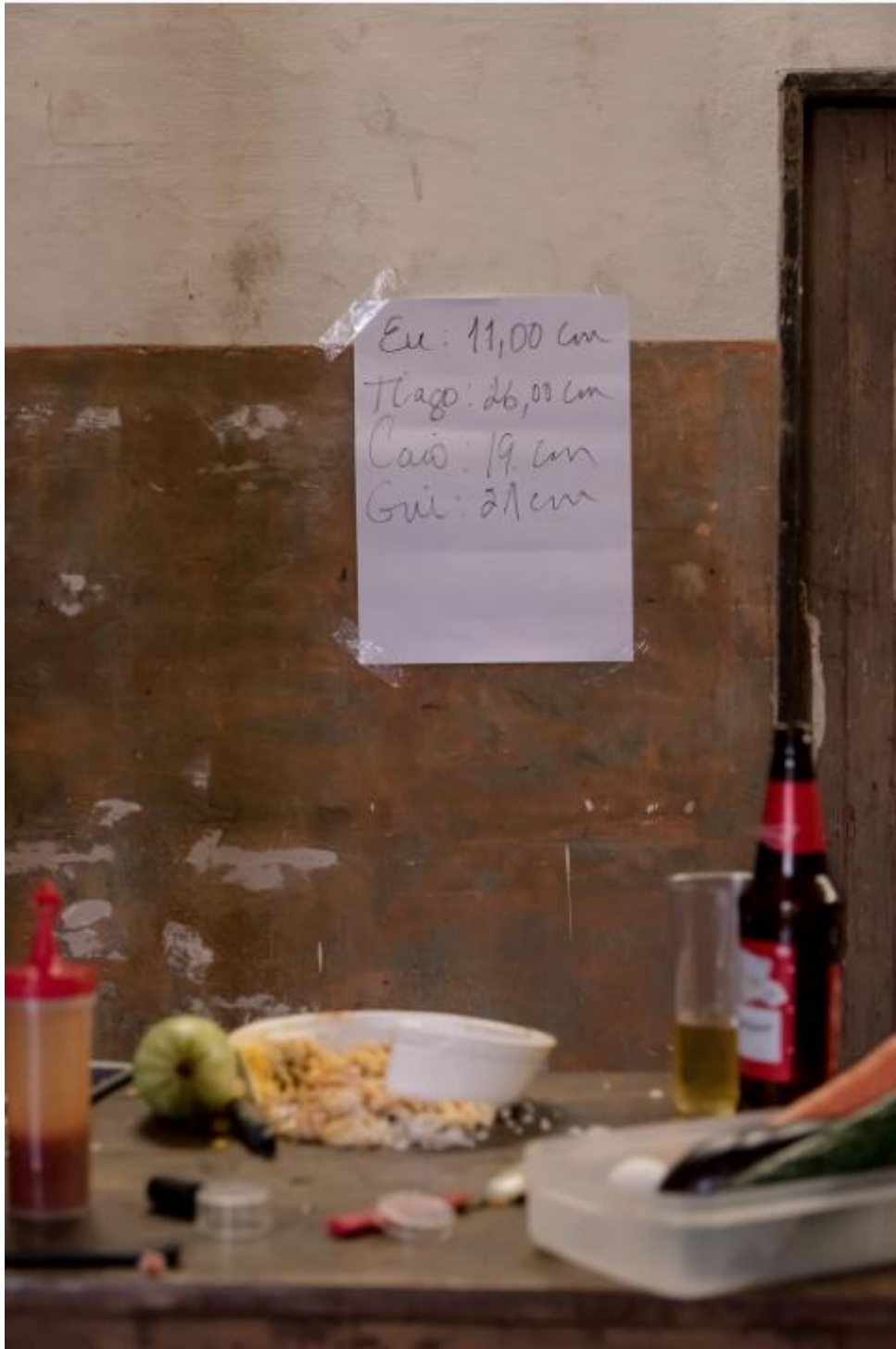




Fonte: Foto de André Cherri. Preparação do Museu Autobiográfico de Chico Lima.



Fonte: Foto de André Cherri. Preparação do Museu Autobiográfico de Carlos Jordão.



Fonte: Foto de André Cherri. Preparação do Museu Autobiográfico de Leonardo Vasconcelos. As medidas expostas na parede são de pênis.





Fonte: Foto de André Cherri. Preparação do Museu Autobiográfico de Thompson Loiola. Chico Lima e Thompson Loiola.



Fonte: Foto de André Cherri. Museu Autobiográfico de Alexandre Lindo. Na foto aparece André Medeiros Martins.



Fonte: Foto de André Cherri. Museu Autobiográfico de Chico Lima.



Fonte: Foto de André Cherri. Museu Autobiográfico de Eduardo Joly.

## 1.25 O *Punctum* COMO UM DOS VETORES ESTILÍSTICOS

Quando vemos uma peça de teatro, performance, trabalhos performativos de investigação como a apresentação de museus autobiográficos, podemos dizer que, em dado momento, somos capturados por tal ou tal trecho de imagens. Elas são unidades de tempo da apresentação. Essa unidade temporal que nossa visão capta, registra, recorta, podemos chamar de fotograma. Ora, então podemos dizer que a performance, um trabalho performativo, mantém relação com a microexperiência da morte: a fotografia. Em *Câmara Clara — Nota sobre a fotografia*, Barthes faz uma belíssima reflexão sobre a fotografia e a morte, a ressurreição, a alucinação, terminando seu processo reflexivo chamando a possibilidade louca da fotografia como o **êxtase fotográfico**. Lá, ele nos apresenta a dois operadores analíticos: o *studium* e o *punctum*:

[...] é ele que parte da cena como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe essa palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo, são de fato, como que pontuadas, as vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, **pequeno buraco** (grifo nosso), pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984: 46).

O *studium* para Barthes está para o comum, o banal, a sensatez, ao passo que o *punctum* está para a flecha, a ferida, a marca, o pequeno buraco, o corte, a *jouissance* (gozo), também para a força, a vertigem, o abalo, o satori. O *punctum* se relaciona ao eixo da intensidade do afeto. Barthes (1984: 141) “Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (‘isso-foi’), sua representação pura.”. Acrescentamos um pequeno adendo à colocação de Barthes “não é mais de forma”, sim é de forma, pois como estamos dentro de uma gramática do afeto imanente, é só a partir da forma que temos acesso à intensidade do Tempo ao qual Barthes se refere. Por exemplo, Barthes (1984: 142) diz “Em 1865, o jovem Lewis Payne tentou assassinar o secretário de Estado Americano, W. H. Seward. Alexander Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera o enforcamento. A foto é bela, o jovem também: Trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: ele vai morrer.”. Como eu posso sofrer a intensidade daquela bela foto se eu não sei sobre o fato do “enforcamento”, “ele vai morrer”. Ora, essa **in**-formação (imagem psíquica) ativa a minha experiência vivida



discursivamente. A palavra enforcamento condensa toda uma prática bem como a frase “ele vai morrer”. A intensidade do meu sofrer vem portanto da forma **in**-formada.

Isso posto e se, então, estamos assistindo a um trabalho performativo que parte de materiais biográficos, arquivos pessoais, daquele coletivo de *performers*, podemos afirmar que não se trata aqui de uma biografia completa de vida, mas apenas fragmentos (como Janaina Leite já apontou), trechos destacados, acentuados, talhados como o abismo mítico deles. Assim, ao invés de falarmos em biografia que comporta em si a ilusão de poder falar de uma vida inteira, o que é impossível, deveríamos falar em

**biografema** como observamos previamente no início de nossa dissertação:

[...] se eu fosse escritor, já morto, como eu gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e devoto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens, (esse *flumen orationis* em que talvez consista “o lado porco” da escritura) é entrecortada, à moda de soluções salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolva de *outro* significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio. [...]. (BARTHES, 2005: XVII).

Em seguida, em *A Câmara Clara* (1984: 51), “[...] gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia”. Parece-me que a acepção barthesiana vai além, pois percebemos no biografema, idiosincrasia, gostos e pormenores que poderiam ser descartados ao não serem parte de uma “biografia oficial”. É claro que o biografema do ponto de vista do *punctum* barthesiano equivale ao nosso abismo: o corte, o ponto de contato com o Real, a imagem do êxtase<sup>1</sup>, selecionada, destacada, importante, mítica. Se, por sua vez, as destacamos de um percurso imagético (texto-fonte) nós fazemos com que esses destacamentos performativos voltem como **o eco e o fantasma**.

O eco e o fantasma, aqui, dizem respeito a uma broto-dramaturgia na medida em que sua raiz se encontra nos resíduos tanto do trabalho de dramaturgismo de *performer* para *performer* como os da própria orientadora do processo.

[...] podem ser aforizadores todos aqueles cuja fala, num momento e num lugar determinados, é tomada como algo que parece importar, em particular aqueles,

---

<sup>1</sup> Cf. o intertexto Abjeção → Abismo → *Mise en Abyme* corporal.

vítimas ou testemunhas, que participam de acontecimentos marcantes. De maneira performativa, o ato mesmo de conferir a um indivíduo o estatuto de aforizador destaca-o da multidão e converte-o em autoridade, ainda que efêmera. (MAINGUENEAU, 2014: 38). [...] Depois de falar enquanto vivos, eis que os locutores *retornam* sob a forma de aforizadores ou de auctores: “suas” falas estão novamente vivas, mas de uma vida que excede aquela das falas dos meros vivos. Uma transformação quase invisível os converte em errantes, em **fantasmas**, na fonte dos enunciados que parecem liberados das restrições do texto e do gênero. (MAINGUENEAU, 2014: 185).

Ora, os resíduos, destacamentos performativos, provenientes dos museus pessoais listados mais abaixo são as escritas de si a partir das marcas como Janaina Leite aponta. São lance de dados, idiossincrasias e pormenores destacados que retornam e assombram num espaço de entre-dois. Inassimilável terra de ninguém. A quem falam? Pedacos marcantes, ecmnésia contingente (distúrbio da memória, lembranças do passado são vividas no presente, alguns fatos presentes são esquecidos, alucinação, delírio), traços acentuados, *punctum*, imagens erráticas de uma biografia: biografemas. Figuras fantasmáticas de um abismo coletivo que, escolhidas, voltam porque é preciso falar. Nem todas as figuras abissais entraram na dramaturgia final, como apontamos a fala de Leite no verbete estilo sobre a suspensão do informe de Bataille. Selecionei algumas dessas figuras abissais do museu que serão apresentadas no capítulo Abismo Estético.

Barthes (1984: 29) “no fundo, o que encaro na foto que tiram de mim (a “intenção segundo a qual eu a olho) é a Morte. A Morte é o eidos dessa foto”. (124-25) “[...] a fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição [...] a fotografia coloca uma presença imediata no mundo — uma co-presença [...]”. O que nós vemos nesse processo de destacamento é essa co-presença da morte-e-ressurreição bakhtiniana, bem como a duração: Isso-foi, isso-é, isso-será. O comportamento reiterado, a repetição, como renascimento pela linguagem, transformação de uma lembrança de sofrimento em boa lembrança como aponta Derrida<sup>2</sup>. Ou a própria ressurreição, “a abjeção é uma ressurreição que passa pela morte (do eu)”, segundo Kristeva<sup>3</sup>. Assim ao ver o **fotograma performativo** (foto mental da cena), *punctum*, eu traduzo a figura, condenso semioceptivamente, num texto-enunciado descritivo, segue abaixo:

---

<sup>2</sup> Jacques Derrida no filme *D'Ailleurs Derrida Saafa Faathy* no tempo 1:02:35, transcrição e tradução nossa, diz: “essa espécie de sublimação... transfiguração... dessa alquimia... que faz com que a lembrança de um sofrimento torne-se uma boa lembrança... portanto desejo repetir e é isso a língua da morte... do medo... da angústia... da tristeza... da morte que retorna... o que desejo repetir repetir repetir as mesmas coisas [...] reviver o que vivi.” // « **cette espèce de sublimation... transfiguration... de cette alchimie... qui fait que le souvenir d'une souffrance devient un bon souvenir** ... donc j'ai envie de **répéter et c'est cela la langue de la mort...** la peur... l'angoisse... la tristesse... de la mort que reviens... ce que j'ai envie de répéter encore encore encore les memes choses... [...] **revivre ce que j'ai vécu** ».

<sup>3</sup> (KRISTEVA, 1980: 22) “L'abjection est une résurrection qui passe par la mort (du moi).”.



#### **Destacamentos-*punctum* — restos de abismo 1<sup>4</sup>**

- **A merda que agora passa pelo seu rosto, desce pelo seu pescoço, beija sua cor branca, intocável. André agora é merda. Os bonecos estão ali, intactos. Mãe, sereia, homem careca, Deus. Todos mobilizados no varal, todos nossos rostos expostos como, também, filhos de Deus. Também jogados à merda. A merda no rosto dele, cheirava em mim. Mas. Não! Fim – O Pai. - Por favor, peguem as máscaras dispostas no chão, coloque-as no rosto;**
- **o choro do violoncelo que ele tocava, lado artístico sensível negado ao masculino;**
- **tirava as coisas de um saco de lixo preto;**
- **Uma foto da mãe que ele nunca havia visto. São muito parecidos, quase idênticos;**
- **divas da música pop dançando e cantando.**

#### **Destacamentos-*punctum* — restos de abismo 2**

- **Departamento dos Ritos de Passagem do Homem [...] da cultura da tribo-selva ele passa para a cultura da cidade;**
- **Ele se ateu à questão da voz, dividindo-a entre masculina e feminina com dois microfones;**
- **uma roda de amigos no bar;**
- **MOTHER — Pink Floyd (música tema do trabalho — Janaina Leite);**

#### **Destacamentos-*punctum* — restos de abismo 3**

- **filme El Topo – Jodorowsky, um faroeste surrealista. Me debruço na primeira cena do filme, onde o pai (homem vestido, aparentemente maduro, feito, civilizado) diz ao seu filho (ingênuo, criança, nu em estado natural) que ele aos 7 anos se tornará homem e para isso tem de enterrar sua referência feminina e seu brinquedo, lado lúdico.**

---

<sup>4</sup> Nessa primeira etapa processual, reiteramos, *performer* englobava *performer* e Janaina Leite englobava todes. Começamos por Leonardo Vasconcelos englobando (abismo estético) André M. Martins (abismo mítico) e eu buscando englobar o todo do processo com minha prática performativa de escrever um diário.



- narrativa do cu;
- dilatação do gozo encenado a partir de latinhas de leite condensado onde o bando de caras nus se lambuzariam todos com esse leite;
- Música: No dia em que eu saí de casa;
- Ele convida um outro colega do núcleo, Guilherme Reges, para vestir um vestido e ficar amordaçado em cena ao seu lado. Estabelecendo assim uma dicotomia. A Isabella e o João Pedro. Após essa breve introdução, João Pedro pediu que todos fechassem os olhos e contassem até 10. Momentos depois escutamos um grande estouro. POW! “*Eu adoro dinheiro!*” O estouro de imediato assustou as pessoas que estavam assistindo a sua cena e em seguida desencadeou um riso imenso. 2º POW! Ele abre um champagne. E pede para Isabella servir os convidados. O clima é de ostentação. Um chique cafona. Mistura de Sinhozinho Malta (aquele relógio de ouro no pulso) com Narciza Tamborindeguy (taça de *champagne* -- tosca). Um humor brasileiro meio TV

Pirata, rico, cafona, excelentissimamente divertido, ao mesmo tempo em que tratava a Isabella de forma esnobe e servil, seu *alter-ego*. Sua narrativa de riqueza era entrecortada por goles de *champagne*. A legenda era a submissão do feminino ao masculino.

#### Destacamentos-*punctum* — restos de abismo 4

- joga uma série de *playboys* no chão, estende o pôster da feiticeira, então abaixa as calças e começa a transar com o pôster na frente de todos nós. [...] som da narração do jogo de futebol que se fundem produzindo a cada penetração um gol de honra;
- revista! Um cara revista o outro.

#### Destacamentos-*punctum* — restos de abismo 5

- reconstituição de três sonhos que teve. Um relativo à mãe, outro relativo ao pai e o terceiro relativo à escola em que estudou, Sion, na qual aparecia uma professora de francês. Três Sadô/Sonhos. Estrutura: - Ao entrar no espaço o performer está "amarrado" numa pilastra, de pé, com os olhos vendados e o peito nu; o performer começa a fazer pedidos, de forma calma, para os espectadores: ele pede que cheguem mais perto, pede beijos, lambidas, tapas, pede que os espectadores realizem fetiches nele. Os pedidos entram em uma forma mais agressiva, também influenciados pela interação dos espectadores – “*Não para porra!*”. Ele começa a cantar, à capela, o hino da juventude hitlerista. Completamente afetado pelos tapas, arranhões, beliscadas e outras interações do público; ele retira a venda dos olhos e vai para o plano médio repetindo a frase “*Todo homem é também o contrário de um homem*”, enquanto perambula nos quatro apoios, dá uma cambalhota, sem parar de repetir; sonhos: ele começa a narrativa de 3 sonhos seus, todos em volta do tema buraco; - Sonho 1: Mãe. “*Nuno, não sai da toca, promete pra mamãe?!*”. Ele promete pra mamãe e não quer sair da toca com medo da bruxa da máscara, mas ao mesmo tempo também quer sair. Quando sai, a bruxa o sequestra e ele sente um prazer orgástico nessa subversão. Ele utiliza uma máscara nessa narrativa; - Sonho 2: Pai. enquanto ele desenha buracos nos corpos dos espectadores, ele conta que nesse sonho ele está numa plateia de teatro com seu pai. No palco as pessoas agonizam. Há um som de bomba

explodindo e, então, ele vê um buraco na mão do pai; - Sonho 3: Irmã. Nesse sonho, ele conta que sua irmã preenchia seu buraco com o dedão. Então ele convoca um voluntário pra representar sua irmã: ele tira o tênis do voluntário e senta em cima do dedão de seu pé. A plateia não tem certeza se ele, de fato, colocou o dedão do voluntário dentro do cu. Performer e voluntário ficam um tempo longo se encarando, com uma música melodramática ao fundo. E, então, somos convocados para a área externa;- Lá fora (sonho 4?): - Chegamos num caminhão parado atrás de uma construção em ruínas. Plateia e performer dividem uma cerveja de garrafa; - De dentro da plateia começa a ser encenada uma briga que vira um espancamento. Nuno passa pela cena gritando "Fascistas", e sai correndo. Os espancadores agora têm o próprio Nuno como alvo, e de longe vemos ele ser espancado e ter suas roupas rasgadas. Ele sobra sozinho, de joelhos, se arrastando pela sarjeta. Ele pede que alguém da plateia coloque alguma música do celular. Ouvimos "*Heart of glass*". - Então, entra em cena o núcleo afeminado da aula de francês com 4 *performers* em uma prova oral. Professorx (Alexandre Lindo de peruca) faz perguntas em francês. Um aluno acerta, outro erra. - Ficamos em silêncio, no potencial de outros acontecimentos. E então, sem falar nada, Nuno nos conduz de volta pra sala.

Todos esses destacamentos, aqui, não contém aquele valor sentencioso tal como Maingueneau (2014: 14) define em seu livro Frases sem texto: “desde a antiguidade uma ‘sentença’: ‘um enunciado que se faz de poucas palavras que são enérgicas e que encerram um grande sentido’ [...] a concisão, a saliência, [...] um tom mais solene...”. Com exceção do destacamento da fotografia do filme de Jodorowsky que é bem sentenciosa “**Hoje você faz sete anos. Já é um homem**”. Ela é enérgica, tem uma condensação cognitiva. E entrou na dramaturgia final do espetáculo como projeção desse excerto do filme. Do qual as duas fotografias acima destacadas são representativas.

Esses outros *punctuns* (o plural de *punctum* é *puncta*, acho que podemos fazer uso da forma portuguesa) provenientes desse enquadramento performativo são recortes de ações e/ou imagens que em si contêm o germe para a performatividade da abjeção. Primeira filtragem. Ações e/ou imagens essas que serão aprofundadas e reelaboradas em um estudo de “*workshopão*”, conforme Janaina Leite o definiu no processo. Gradativamente, vamos percebendo, pelo desdobramento desse estudo, uma

reorganização sintática por meio de um trabalho de *patchwork* processados por sistema hipertexto que, ao fim, será a dramaturgia performativa.

Assim sendo, em *Feminino Abjeto 2* confluem noções de dispositivo polifônico, hibridação, *patchwork*, mistura dos destacamentos performativos cosidos pela dramaturgista Janaina Leite (e sua assistente: Ramilla Souza, que entrou bem depois no processo). Isso acarreta uma dramaturgia limiar. Limiar, pois o processo de destacar (destacamentos liberados das restrições do texto-fonte e do gênero) para nova textualização assinala a destruição e a renovação<sup>5</sup> do gênero. Isso é fruto de um dos vetores estilísticos dito no início do processo *femabj2*: “destruir tudo e colher os restos”.

Isso demarca a presença errática da escrita contemporânea dialogando com o inacabamento bakhtiniano, pois o gesto inacabado é aquela prática abissal como comportamento reiterado: uma reconfiguração de si mesmo via traços de biografia (biografema), que presenciamos naqueles museus autobiográficos (autobiografemáticos) da masculinidade. Um trabalho de mapeamento como foi feito na dramaturgia final condiz com uma cartografia, uma construção feita dos restos dos abismos de cada um com mistura de outras literaturas, filmes, etc., por isso coletiva, híbrida e polifônica.

[...] Se quiséssemos encontrar um termo mais apropriado para esses seres incertos que sustentam as enunciações destacadas, dever-se-ia fabricar um híbrido, por exemplo, um “**fantasmanjo**”, (grifo nosso) que associaria algumas propriedades do anjo e algumas do fantasma. Um fantasma porque como vimos, volta e assombra. Um anjo também, porque ele é portador de mensagens importantes e só fala porque foi enviado por outros. (MAINGUENEAU, 2014: 186).

Utilizando esse termo “fantasmanjo” criado por Maingueneau podemos dizer que *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino* assume essa função fantasmática e angelical dada pela **prática do abismo: língua da morte e do renascimento**. Reestruturada como uma experiência coletiva onde a masculinidade validada na sociedade, espécie de “Deus”, se entrecocha com experiências singulares. A dessingularização<sup>6</sup> de cada museu

---

<sup>5</sup> (BAKHTIN, 1997: 286) “Quando há estilo, há gênero. Quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruimos e renovamos o próprio gênero.”.

<sup>6</sup> Derrida também reforça essa ideia no filme D’ailleurs Derrida Saafa Sathy no tempo 45’11”, transcrição e tradução nossa: “Assim que eu deixo um traço... eu apago a singularidade do destinatador... mesmo se eu deixo uma palavra secreta... escrita em segredo dizendo a alguém... *voilà*... eu te amo... é você... esta palavra é destinada a você unicamente... eu sei que assim que isso for escrito e formulado em uma língua... em todo caso legível... assim que o traço for decifrável... ela perderá a unicidade do destinatador... isto dito... assim que escrevo... nego de algum modo ou eu machuco/firo a identidade ou a unicidade do destinatador... não me endereço mais a tal ou tal pessoa... Eu me endereço a não importa quem. // « Dès que je laisse une trace... j’efface la singularité du destinataire... même si je laisse un mot secret... écrit en secret disant à quelqu’un... voilà je t’aime... c’est toi... Ce mot est destiné à toi uniquement... je sais que dès que ce sera écrit et formulé dans une langue, en tout cas lisible, dès que la trace sera déchiffrable... elle perdra l’unicité



autobiográfico pelos destacamentos-*punctum* nos leva ao arcaico, espécie de generalidade, eu diria, de inconsciente coletivo. Reiterando Fiorin (1998: 19), para quem “o campo das determinações inconscientes é a semântica discursiva [...]”, poderíamos pensar esse inconsciente coletivo como um **hiperbiografema** que fala ao consciente-e-inconsciente de qualquer um. Ele se dirige a uma imagem global psíquica que estaria presente em todos nós, restos míticos. É conhecida a frase do Lacan que o inconsciente se estrutura como uma linguagem<sup>7</sup>. Se ele é linguagem, e se a alteridade faz parte de mim, as imagens do coletivo me habitam também e quando são destacadas, dessingularizadas, eu devolvo à coletividade pedaços de imagens que povoam tal imaginário coletivo. Se construo um trabalho como o *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino (vade-mécum de destacamentos performativos)* com esses pedaços. Destacamentos. *Punctum*. Isso remete a um diálogo entre essas imagens arcaicas. Então eu não estou falando, especificamente, a um destinatário em especial, mas a um geral povoado de medos e imagens fantasmáticas que o próprio discurso constrói/construiu na história. Quando trabalho com tudo isso — reconstrução de linguagem —, busco criar também um novo mundo como uma espécie de terapêutica do social.



Fonte: Foto de André Cherri. Museu Autobiográfico de Thompson Loiola.

du destinataire... étant dit... dès que j'écris... je nie en quelque sort ou je blesse l'identité ou l'unicité du destinataire... je ne m'adresse plus à tel ou tel personne... Je m'adresse à n'importe qui ».

<sup>7</sup> Christian Dunker sobre Lacan, Bakhtin, psicanálise e linguagem | Christian Dunker | Falando n'Isso 79. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=24QdVmY22qs>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

## 1.26 Hiperbiografemática

- Con(fusão) entre vivido e sonhado;
- Possibilidade da história autobiográfica como miragem;
- Flashes de memórias; vestígios do que restou; fragmentos autobiográficos;
- Misturas de papéis como ser o que se é e também ser *performer*;
- Embaralhamento entre real e ficcional;
- Trânsito entre materiais: memórias, reflexões metalinguísticas, depoimentos em áudio, documentos em vídeo, sonhos, mitos e passagens bíblicas;
- Forma aleatória, narrativa enviesada, não-linear, por fragmentos, sobreposições, repetições e deslocamentos. Narram, não necessariamente resolvem a trama;
- Não se trata de passar de um registro documental para um registro ficcional. O simbólico, assim como as lacunas, a passagem brusca entre as versões, o choque entre os materiais do processo, e mesmo a imposição física que as escolhas da encenação inflingiam ao corpo, foram aqui a forma de *dizer o indizível*. Foram *punctuns*, pontos de contato com Real;

Aquele **hiperbiografema** como inconsciente coletivo é fruto desses vetores estilísticos, já observados, de Janaina Leite, que aqui se inscrevem dentro de uma **escritura**<sup>8</sup> **hiperbiografemática**. Barthes define escritura assim: *L'écriture est ceci: la science des jouissances du langage, son Kamasutra*. [A escritura é isso: a ciência dos gozos da linguagem, seu Kamasutra]. (1977: 78). Essa ciência dos gozos — *Jouissance* — ligada à psicanálise (via Lacan). Gozo. Libidinal. Sexual. Metáfora. Conotação. É essa *jouissance* que arrebatada e sacode a escritura. Tecido de significantes. Jogo de palavras. Para o semiólogo, a escritura encena, teatraliza a linguagem e faz do saber uma festa. [...] a escritura se encontra em toda parte onde as palavras tem sabor (*saber e sabor* têm, em latim, a mesma etimologia). (1977: 20). Para ele, a escritura é como a dança, em que a facilidade, a espontaneidade e a naturalidade são o efeito de um trabalho, sismos que a escritura imprime, tensão entre o antigo e o novo. Barthes age declaradamente no campo do léxico, dinamita *topoi*, ou seja, desloca e descola lugares, segundo aponta Leyla Perrone-Moisés em Aula. Sua escritura é apresentativa e produtiva.

---

<sup>8</sup> Roland Barthes, Aula. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. pronunciada, dia 07 de janeiro de 1977. Tradução e pós-fácio de Leyla Perrone-Moisés. SP: Editora Cultrix.



Foi com base nesse entendimento que percebi que os estudos que vinha fazendo também se relacionavam com uma experiência hiperbiografemática. Hiperbiografema é uma composição, um neologismo de minha autoria (não há entrada lexical) criado a partir das noções de escritura e biografema de Barthes em relação com os vetores de Leite. Se o estilhaçamento-fragmentar (*punctum*) das práticas abissais é processado por hipertexto.

Aqui cabe lembrar o que Xavier (2002: 16-17) afirma sobre o hipertexto. “O hipertexto processa linguagens e textos, não é um tipo ou gênero de texto. Ele não se caracteriza como um produto acabado, pronto a ser ‘consumido’ pelos internautas, mas se constitui processualmente por cada um dos hiperleitores.”. Para Xavier, um texto impresso que passa a ser um texto eletrônico não é necessariamente um hipertexto. Mas, uma vez que esse texto eletrônico é inserido na rede com *hiperlinks*, associando-se a outros modos enunciativos, torna-se um hipertexto. O pesquisador ainda observa que:

O Hipertexto acentua a função e as vantagens da intertextualidade. [...] Hipertexto possibilita vínculos e associações intertextuais sem fim que só se aproximam a **memórias** (grifo nosso) privilegiadas de “eruditos” leitores de impresso. Ou seja, o Hipertexto inscreve nos *hiperlinks* a “erudição” necessária à compreensão de um dado discurso, tornando público o que apenas era, potencialmente, dependente da “erudição” e da lembrança individuais de alguns poucos leitores. (XAVIER, 2002: 32).

“Acentua”, “inscreve nos *hiperlinks*” querem dizer explicitar materialmente. Memória, Sonho, Hipertexto são noções compatíveis. A memória não é linear. O sonho muito menos, temos flashes, fragmentos oníricos e o hipertexto trabalha com esses fragmentos. Para Xavier (2002: 33), “[...] o Hipertexto parece só se deixar ‘decifrar’ fragmentariamente, funcionando como uma ‘materialidade discursiva’, ao mesmo tempo, mutante e plural.”. Por sua vez, Júlio César Rosa de Araújo (2010: 120), ao citar Xavier, diz que “a noção de hipertexto, adotada pelo autor, não se prende somente à não linearidade da/na hiperleitura, nem tampouco se restringe aos *links* e aos nós textuais, mas diz respeito, também, à reunião das várias semioses [...]”.

Quando Xavier enfatiza a rede, a tela digital, o computador, ele está no nível da corporeidade e materialidade do objeto (cf. plano da expressão de Jacques Fontanille). Mas isso não significa que o texto-enunciado não seja um hipertexto, já que evoca outros textos na via da intertextualidade e da interdiscursividade. E é exatamente nesse ponto que cabe nossa pergunta: que tipo de textos são esses? Traços biográficos, como denomina Barthes, biografema, ferramenta esta que ainda engloba idiosincrasias, pormenores que poderiam ser não valorizados em uma “biografia oficial”, além daqueles *punctuns* dessingularizados que entram afetivamente no campo de presença de outra

pessoa no processo de leitura-escritura, disseminando novas significâncias. Mantivemos, assim, o prefixo e acoplamos a ele o biografema. Desse modo, o hiperbiografema comporta a noção de hipertexto, mas um hipertexto não comporta, necessariamente, uma noção hiperbiografemática. Podemos ainda agregar a esse hiperbiografema dois comentários do público, que funcionam como impressões conotativas de sentido. Para o público, trazido pela voz de Gustavo Braunstein, *Feminino Abjeto 1* era mais individual e biográfico ao passo que *Feminino Abjeto 2* era mais coletivo e antropológico.

Se **Auto**<sup>9</sup> *escrituras performativas*, dissertação-livro de Janaina Leite, como corpo do autor “individual” pode suscitar vários “si mesmo como outro”, em distintos trabalhos como *Conversas com meu pai* ou *Stabat Mater*; a **Hiper**<sup>10</sup>biografemática se desdobra, explode e cintila a partir daquela noção de autoescritura performativa porque ao produzir muitos materiais e ao “colar” tais materiais estilhaçados das várias histórias de cada performer em *femabj2* tal atividade recrudescer um processo de digestão do corpo coletivo em direção ao corpo do leitor devido ao excesso fragmentar de materiais na cena. Além disso, o próprio site da artista-pesquisadora que organiza uma série de documentos corrobora o que denominamos hiperbiografemática (cf. [www.janainaleite.com](http://www.janainaleite.com)).

Voltando ao hipertexto, Xavier cita Bolter (2002: 34), para explicar que “o Hipertexto vem confirmar o que os desconstrutivistas e outros teóricos contemporâneos têm dito sobre a instabilidade do texto e o declínio da autoridade do autor.” Sobre tal declínio, basta ler o polêmico artigo de 1968 de Roland Barthes, “A morte do autor”, no qual a ideia de autor é destronada, o império da linguagem desponta e o leitor surge com toda potência. Nesse processo de leitura, Cláudia Augusto Dias<sup>11</sup> aponta que “a interatividade dos hipertextos permite (...) a concepção de obras coletivas, nas quais os conhecimentos de várias pessoas podem ser concatenados entre si de forma mais ágil.”

Como observamos, o processo de constituição de nossa dramaturgia performativa final fez uso de autoescritura e sistema hipertextual de biografemas. Portanto, é um hiperbiografema constituído a partir de uma hiperbiografemática, força organizadora daqueles vetores estilísticos, gerando alterações, sínteses e aglutinações.

Dentro do enquadramento de nossa dissertação de mestrado, a dramaturgia está mais para um artigo hiperbiografemático em que a reflexão é salientada. Por extensão,

---

<sup>9</sup> *Autós* do grego indica a si mesmo. Um “*hiper-Autós*” seria então a pluralização de *Outros* no si mesmo.

<sup>10</sup> Excesso ou hipérbole. Demonstra a cintilação de outros fragmentos compondo o que se chama de texto.

<sup>11</sup> Hipertexto: evolução histórica e efeitos sociais. Cláudia Augusto Dias. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-19651999000300004](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19651999000300004)>. Acesso em: 10 jul. 2020.

poderíamos dizer também que a encenação leva esse tom hiperbiografemático ao palco usando o termo palestra-performance, categoria aberta, pela qual se salienta a autoreflexividade de um trabalho como o *work in process*<sup>12</sup> já discutido por Renato Cohen. Palestra-performance age na fronteira entre um artigo e ação corpórea. Então podemos ter uma palestra-performance onde o tom hiperbiografemático se faz presente.

A palestra pode ser entendida como a apresentação verbal de um processo de leitura que ocorreu antes da performance; introduzindo um termo literário nas artes performativas, poderia-se falar de uma estratégia ensaística. O “ensaio” geralmente comenta sobre os mais diversos conceitos e fenômenos da arte moderna; ao integrar diferentes materiais culturais, ele tenta determinar e fazer falar as condições e os limites de nosso pensamento no meio genuíno da literatura. Esta estratégia de questionamento como uma forma ensaística de pensamento em camadas e sua demonstração também podem ser encontrados na forma de palestra/performance. (JESCHKE, C; SCUDELER, C., 2012: 6).<sup>13</sup>

Assim, hiperbiografemática congrega uma série de vetores estilísticos da artista-pesquisadora, condensando as experiências corpóreas ao performar artigo e teoria como hiperbiografema. Isso promove a decolonização ao dar voz aos corpos abjetos em *femabj2*. Também ao tratar criticamente sobre a palestra-performance, diz Daniele Avila Small que como uma crítica de artista, uma elaboração crítica sobre o mundo, um ensaio fruto de uma prática artística assemelha-se a um complexo (uma enzima).

Small ainda faz ponte com o número complexo onde  $z = a + bi$  (onde o  $z$  complexo é formado por uma parte real e uma parte imaginária  $i$ ) em seu discurso ensaístico<sup>14</sup>. Então a prática artística, a crítica e mesmo esta escrita dissertativa podem ser consideradas complexos, enzimas, que contribuem para o entendimento de aspectos abissais na dramaturgia. Esses aspectos são materializados, como já observamos, por biografemas. Que precisam de um material básico: a língua (sistema). A todo processo subjaz um sistema. Para Bakhtin (1997: 298):

A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua. [...] Ainda segundo o autor, (1997: 280) Qualquer enunciado considerado isoladamente é individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus

---

<sup>12</sup> HUSEMANN, Pirkko. The Absent Presence of Artistic Working Processes. The Lecture as Format of Performance – Lecture Performance, 2004. Disponível em: <[http://www.unfriendly-takeover.de/downloads/f14\\_husemann\\_engl.pdf](http://www.unfriendly-takeover.de/downloads/f14_husemann_engl.pdf)>. Acesso em: 04 jul. 2021.

<sup>13</sup> JESCHKE, Claudia; SCUDELER, Camila. Cãnone e Desejo: Sete Abordagens para Palestras/Performances Historio-coreográficas. In: Sala Preta, 12(2), p.4-12, 2012.

<sup>14</sup> Daniele Avila Small em explicação conceitual sobre Palestra-Performance, crítica de artista (Rio de Janeiro, RJ). 2ª Edição. Complexo Sul - 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MuxU6y46Rig>>. Acesso em : 02 dez. 2020.

tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso.

Um gênero hiperbiografemático também pode ser apresentado como a composição fotográfica abaixo (reunião de semioses). Nela articulei o relato sintetizado sobre o saco roxo de Gustavo Braunstein que dizia que pai, tio ou as figuras masculinas “para dizer que o menino vai ser pauzudo, já analisam o pinto e o escroto dele, usam a expressão ‘macho do saco roxo’ como sinônimo de virilidade, força, coragem e macheza.”. Ao lado dessa foto, seis performers que discutiam a questão das divas, mais abaixo foto de corpos nus onde todos os performers recebiam o público em um lugar fechado, Janaina Leite comentava de “útero inferninho” que na verdade estava respaldado na ideia de corpo materno, pelo informe, onde corpos nus entravam em relação com o público e onde os desejos poderiam ser realizados como fosse possível: pegação, beijos, ficar de pau duro, até mesmo sexo se acontecesse. Nesse ponto vemos componentes abissais operar: risco, quebras e reconfiguração de contratos. Ao lado, ainda, a representação de um pau dilacerado remetendo à angustia de Leonardo Vasconcelos, a foto vermelha designa os corpos em pulsão recebendo público dentro do “corpo materno”.



Fonte: registro Fotográfico de Marco Barreto, Liz Dórea, André Cherri e Michel Igielka.  
Nas fotos da esquerda para direita: Gustavo Braunstein (saco roxo), Marco Barreto, Andreyá Sá, André Medeiros Martins, Carlos Jordão, Alexandre Lindo, Lucas Asseituno e Leonardo Vasconcelos.  
Composição fotográfica: Alexandre Lindo

Em *femabj2* a operação com conceitos de abjeção e performance são centrais. No dicionário, a abjeção é descrita como: abominável, desprezível, execrável, baixo, vil, ignóbil, etc. Guacira Lopes Louro diz que sujeitos abjetos não se adequam à norma da heterossexualidade, são corpos desviantes. Richard Miskolci, por sua vez, relata que os estudos *queer* têm se caracterizado por criarem conhecimento por meio do abjeto do que a sociedade considera como ameaçando sua visão idealizada sobre si própria. Embora todos esses sentidos estejam presentes no trabalho, o ponto nevrálgico foi o conceito de abjeção dado pela psicanalista e filósofa búlgaro-francesa Júlia Kristeva. Ainda em seu livro comenta em uma passagem (1980: 194) que a abjeção é absorvida no grotesco, um modo de vivê-la de dentro. Esse grotesco certamente aparece por meio da linguagem.

As palavras sapatona, lésbica, bicha, viado, *gay*, *yags*, bi, tá confusa/o/e? trans/travesti, *queer* e não-*binarie* são discursos que condensam toda uma prática sexual na qual se encontram as orientações sexuais, as identidades ou a dissidência de gênero. Fazendo a ponte com o filósofo e professor transgênero Paul B. Preciado em *Etimologias*, no livro *Um apartamento em Urano — Crônicas da travessia*, ele diz que as palavras são pedaços de práticas e de história:

[...] um som, uma grafia, encerra uma sucessão de gestos, contém uma série de rituais sociais. Uma letra é o movimento de uma mão desenhando no ar, uma marca na areia, um toque. Uma palavra não é uma representação de uma coisa. É um pedaço de história: uma cadeia interminável de usos e citações. Uma palavra foi um dia uma prática, o efeito de uma constatação, de um assombro ou o resultado de uma luta, o selo de uma vitória que só depois se converteu em signo. (PRECIADO, 2020, p. 210).

Aquela foto hiperbiografemática convertida em signo é fruto de uma luta, a abjeção. Corpos marcados. Marca é imagem. E imagem integra o corpo-vida (*bios*). Disso resulta pulsão de vida e pulsão de morte.

A masculinidade e a feminilidade, a heterossexualidade e a homossexualidade não são entidades ontológicas, não existem na natureza de maneira independente das relações sociais e das redes discursivas, e, portanto, não podem ser objeto de observação empírica. São, de fato, relações de poder, sistemas de signos, mapas cognitivos e regimes políticos de produção da vida e da morte. (PRECIADO, 2020: 79).

Precisamos concordar que tudo isso está encarnado (é imanente) aos corpos ontológicos, como argumenta a semiocepção, a semiótica discursiva. Um hiperbiografema traz consigo todos esses sentidos decantados por meio da linguagem. Conforme Janaina Leite apontou, *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino*:

investiga a constituição do Eu na personalidade fascista, não só a partir de uma ideologia autoritária no campo social, mas em uma formação profunda do psiquismo, pesquisa de que forma o medo da impotência, o risco do desmoronamento psíquico — que espreitam cada um — é convertido em hipercarapaças, exoesqueletos, exibidos em corpos coletivos viris e compactos, oferecendo aos fantasmas da onipotência masculina a base arcaica persistente das agregações primitivas. (fala e escrita de processo em 2018).

Logo; o medo da dimensão fronteira, a margem, o dentro-e-fora, o embaralhamento, constituintes do corpo abjeto levam ao corpo abissal, e assim ao político. Esse que vai/ia de encontro ao então governo Bolsonaro instaurado no Brasil. O embaralhamento daquelas fotos acima, o embaralhamento das pulsões do corpo abissal de cada performer no projeto e a extração de *punctuns*, trechos de textos, deles constituíram o que denominamos como hiperbiografema.

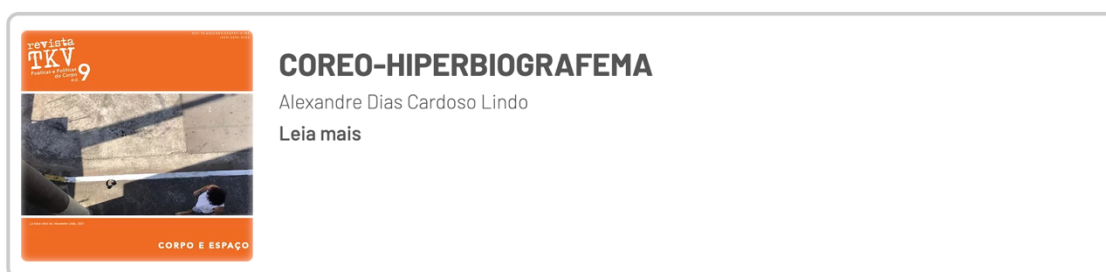
Oriundo de trabalhos coletivos, a sintomatologia abissal é um texto que podemos ler, analisar, destacar e recompor chegando a novas configurações que concernem a uma poética de gênero para outro mundo, como faz Paul Preciado em *Um apartamento em Urano — Crônicas da travessia*, que reorganiza e ressemantiza o sistema de signos, criando deslocamentos. Para ele é urgente inventar uma nova gramática para novas formas de vida: quebrar, recompor (imaginar), inventar um novo marco cognitivo.

Eu ousaria dizer inclusive que os processos de transição são os que permitem compreender melhor a transformação política mundial que estamos enfrentando. A mudança de sexo e a migração são duas práticas de transição que, questionando a arquitetura política e jurídica do colonialismo patriarcal, da diferença sexual e do Estado-nação, situam um corpo humano vivo nos limites da cidadania, talvez até daquilo que entendemos por humanidade. Além dos deslocamentos geográficos, linguísticos ou corporais, o que caracteriza as duas viagens é a transformação radical não somente do viajante, mas também da comunidade humana que o acolhe ou rejeita. O antigo regime (político, sexual, ecológico) criminaliza todas as práticas da travessia. Mas a cada vez que a travessia é possível, o mapa de uma nova sociedade começa a ser desenhado, com novas formas de produção e de reprodução da vida. No meu caso, a travessia teve início em 2004, quando comecei a tomar pequenas doses de testosterona. Durante alguns anos, transitando num espaço de reconhecimento de gênero situado entre o feminino e o masculino, entre a masculinidade lésbica e a feminilidade king, vivi a experiência da posição que hoje denominamos gênero fluido. (PRECIADO, 2020: 30).

Reiterando Kristeva (1980: 57, tradução nossa), “o sujeito da abjeção é eminentemente produtivo de cultura. Seu sintoma é a rejeição e a reconstrução de linguagem”. Ou como disse Barthes, a escritura é como a dança. E aqui dançamos pelos biografemas, pelo *punctum*, dançamos o abismo. Dançamos a língua da morte de uma prática abissal para, desse vórtice, renascer e reexistir.

## 1.27 COREO-HIPERBIOGRAFEMA

Se a escritura é como a dança como disse Barthes, se dançamos o *punctum*, se dançamos nosso abismo. Podemos dançar, coreo-hiperbiografemar espaços de angústia, afetos, amores, traumas. Consciente e inconscientemente. Porque dançar é uma forma de se salvar e de celebrar a vida, a pulsão de vida, mesmo em tempos limites. Abaixo, confira ensaio aceito e publicado pela Revista TKV Técnica Klauss Vianna – Poéticas e Políticas do Corpo<sup>15</sup> que procura continuar a pesquisa do hiperbiografema com coreografia.



LINDO, A. D. C. COREO-Hiperbiografema. REVISTATKV V.1, Nº 9-2022  
DOI:10.4322/REVISTATKV-V1N9-2/ISSN:2594-5203

<Voltar

## COREO-HIPERBIOGRAFEMA

Alexandre Dias Cardoso Lindo

10.4322 /revistatkv-v1n9-2 **PDF (download e visualização)**

Este ensaio reflete sobre minhas experiências de angústia, necessidade de trabalho acadêmico e articulação teórica no auge momento pandêmico de Covid-19, entre 2020 e 2021. Coreo-hiperbiografema trata de coreografar materiais traumáticos, fragmentos, restos, traços, numa dança ritualística, onde o espaço doméstico é/foi cenário arquitetônico e cibernético de comunhão e transmutação de imagens corporais digitais, propiciando alívio psíquico durante o isolamento.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www.revistatkv.art.br/ed9/10.4322/revistatkv-v1n9-2->>. Acesso: 22 jun. 2022.



**2. APLICAÇÃO TEÓRICA NA PRÁTICA:  
Práticas Abissais dos museus autobiográficos**

## 2.1 ABISMO MÍTICO

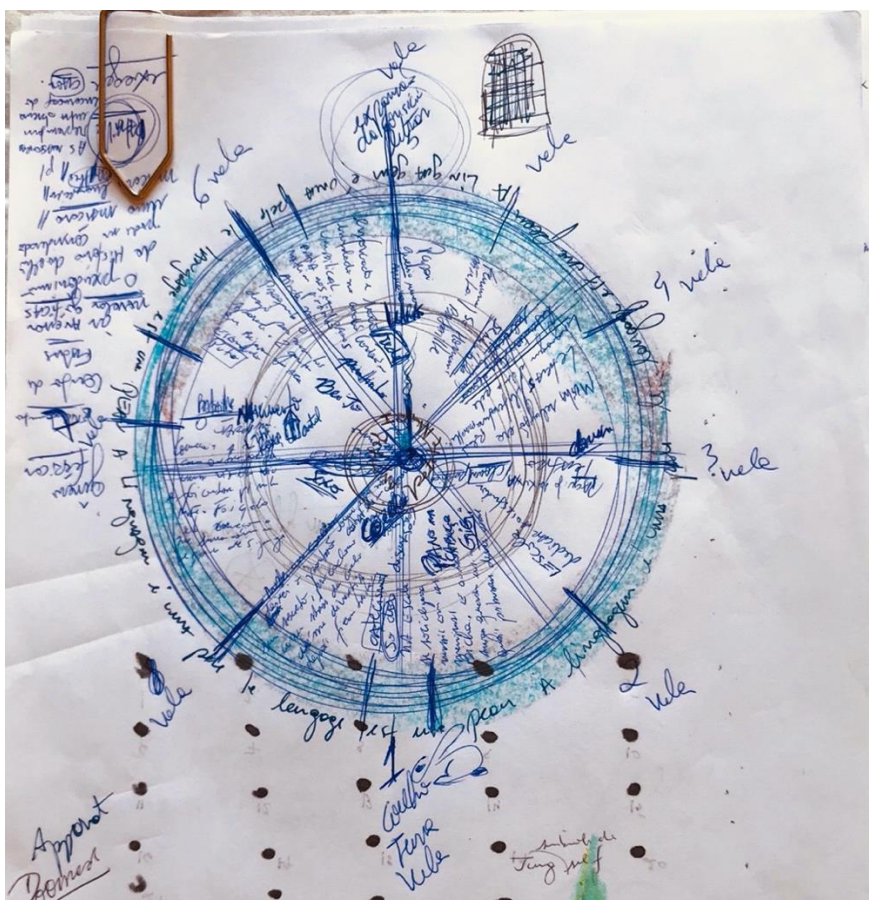


Fonte: Foto (F1) André Cherri. Arquivo-instalação referente ao museu **autobiográfico** de Alexandre Lindo.

### 2.1.1 Museu Alexandre LINDO

**O mítico é da ordem concessiva. Embora me arruíne, sinto minha dissolução, entro em união erótica comigo mesmo.** É o que senti pelos biografemas do meu museu. A escrita é um afeto possível. A escrita é a palavra erótica transformada do meu corpo, cheia de libido, que por vezes, se borra pela intensidade e a perco. Posso perder o que escrevia com meu corpo naquele momento em que apresentava uma cena do meu museu. Por que? Porque derrapei e sem querer caí no abismo das minhas memórias. Pedacos de vozes que me causaram algum tipo de desconforto, ruína, por me colocarem como bicha abjeta. Abjeção nos arruína. Imagens fantasmáticas que dançam na noite de nossa mente. Noite abissal. Flashes que emergem e submergem. A duração, “melodia duracional”, que acelera e desacelera o corpo. Na apresentação do meu próprio museu pessoal, essa experiência **abissal** ocorreu. Fui acometido por um estupor, dado momento não consegui “dar o meu texto performativo”. Segue abaixo a descrição de como o escrevi:

[*molhado das águas do chuveiro*] ...Eu queria que todos vocês cantassem em coro segurando uma vela acesa, mas como não temos tempo pra isso, vou guardar essa imagem. Vou colocar a música que abre o meu museu. Dura três minutos. E vocês podem peregrinar pelo espaço e mexer nas coisas que quiserem.



Fonte: Foto (F2) Arquivo pessoal. Estudo-instalação: planta pessoal “a linguagem é uma pele” (Barthes).

Mandala desenhada e uma foto projetada estilo confessionário [*entra música*<sup>1</sup>].

*Letra da música:*  
Why we can't be  
Or see who **cuts us asunder**  
Like a boor felling a tree  
You're the thunder  
Going under  
Over me  
Don't forget to pray  
To keep it away  
Away from every day  
Where you wonder  
Why we can't be

Narrativa [*ao microfone*]: Elegia ou elogio de uma planta pessoal? *Memento Mori*? Radiografia litúrgica, sutras? Pequenas costuras da minha memória... na toca do **coelho**!<sup>2</sup> Como o coelho de *Alice no País das maravilhas*... Aqui caberia talvez um título, pensei em vários, mas acabei não optando por nenhum por enquanto... achei que talvez deveria escoar mais algumas palavras...

Na semana passada eu li a notícia que o menino americano Jamel Myles, de 9 anos tinha se suicidado após ter dito a seus colegas de classe que era gay, a notícia foi dada pela mãe dele, Leia Pierce. Ela atribuiu a atitude desesperada do filho ao deboche e aos comentários cruéis de outras crianças da Escola Fundamental Joe Shoemaker, em Denver, nos EUA.

— Quatro dias foi tudo o que durou na escola. Eu nem consigo imaginar o que disseram para ele, lamentou a mãe.

A mãe não consegue nem imaginar, mas aqueles que compartilham da mesma condição daquele garoto têm um mesmo fundo poético em comum, usei um pouco do meu: gay, bicha, viado, você não gosta de futebol? Hummmm to te estranhando! Sua voz ainda não engrossou? Para de passar creme nesse menino, pele de macho tem que criar casca mesmo! Você que é sensível pra essas coisas, tem um **facão** ali, posso cortar seu pinto!<sup>3</sup> Não é muito lindo que fala, é dahora mano! Por isso te chamam de bicha. Você é viado? Eu não quero isso!

---

<sup>1</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=t4rmGFdMkRI>>. Acesso em: 07 abr. 2021.

<sup>2</sup> Essa imagem aparece no sonho descrito como museu pessoal de Nuno Lima. Difícil é saber até que ponto um performer influencia outro performer, como engloba e reprojeta uma imagem, ponto de vista.

<sup>3</sup> Produzi uma imagem verbal, Leonardo Vasconcelos concretizou uma com seu corpo ao usar uma linguíça cortada remetendo a uma buceta. Falaremos mais sobre no capítulo Abismo Estético.



Como conhecer uma pessoa? O que é uma pessoa? Alguém poderia explicar o que é uma pessoa? Seria ela todos os componentes bioquímicos dos quais ela é constituída? Um tanto de água, sangue, pele, osso, rola, buceta ou seria uma estrutura semântica que a sustenta? As narrativas que habitam esse ser? **Vamos olhar então esta criança**<sup>4</sup>



Fonte: Arquivo pessoal

*No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Verbo, narrativa, linguagem, sinóníma de escovar as palavras. Quanto mais escoava e escovava, ia descobrindo arqueologicamente pedaços de si deixados nos porões de sua memória.*

De repente uma fresta se abriu e de dentro, um roxo foi exposto ao mundo, um garoto. A cor foi devida ao enroscado do cordão umbilical tirando-lhe por algum tempo o

---

<sup>4</sup> Abismo mítico: uma consciência que vê outra consciência (exotopia).

ar, mas sem nenhuma sequela, segundo sua mãe. Antes mesmo de vir ao mundo, o pai sempre conversava com a barriga de sua mulher como se o que lá dentro habitasse fosse sua filhinha. Ele queria uma menina. Mas com o tempo, veio a notícia de que seria um menino, pontuou a mãe da criança.

O garotinho foi crescendo e desde pequenino batia em todos os seus primos com um pedaço de pau na mão. Seu corpo era como um pêndulo indo de lá pra cá, de cá pra lá, fazendo com que as outras pequenas crianças se afastassem dele, correndo de medo, espiando de longe aquele pequeno *the moniozinho*. Com mais algum tempo de vida e de estatura entrou para o prezinho. E foi lá que a relação com a sexualidade começou a florir. Entre brincadeiras e toques beijou um garoto atrás da mesa. Beijaram-se. E percebeu que seu corpo tinha reagido diferente, em partes nunca antes exploradas, sentiu que tinha ficado de pau duro, e era prazeroso.

O tato então começou a ser explorado. O tempo foi passando e a sexualidade a florando mais e mais. Contaram-lhe que quando pequeno costumava brincar imitando uma tal de Gigi, coisa que já não se lembrava mais, colocava um pedaço de pano na cabeça e cantava Gigi, Gigi, mas quem diabos era essa Gigi, foi vasculhar e viu que na década de 80 havia a Gigi que comandava o Bambalalão, devia ter gostado dos longos cabelos da Gigi... Já um pouco maior, morava em um grande quintal, onde outras pessoas também moravam. Lá, tinha um garoto, um vizinho, com quem fez uma amizade colorida, dado momento, passaram a ter encontros um com o outro. Encontros no jardim. E o Jardim na bíblia é sagrado. Aliás, Paraíso vem de jardim, segundo Jean Delumeau. Então lá, seus corpos roçavam pele com pele, mão com pau, pau com bunda.

Pressionavam-se contra a parede deliciosamente; quando não muito, entravam em uma espécie de porão. A entrada para esse porão era por meio de uma das paredes de uma casa que cercava o jardim. Tiveram alguns encontros lá, mas um dia, a mulher que morava naquela casa espiou pela janela e viu a putaria acontecendo no jardim. Imediatamente foi avisar **a mãe do menino que desceu furiosa pelo quintal, sua voz – alta – rasgava o ar**<sup>5</sup>, quando o menino percebeu, já estava sendo surrado com uma espada de São Jorge. A espada foi cortando o espaço e seu corpo, depois da surra e da espada destrocada, foi empurrado para debaixo de um chuveiro para que tomasse um banho, para se limpar. A

---

<sup>5</sup> Percebi nesse momento, pela ação rápida de Janaina Leite de escrever em seu caderno de anotações, enquanto eu performava o texto, que gestos, emoções, etc... também são excedentes de visão que podem fornecer e modificar um ponto de vista para nós mesmos. Janaina havia se interessado por essa imagem verbal da mãe desenhada no meu museu. Isso também revela como ela vai captando e amarrando os signos segundo sua pesquisa de doutorado.

espada corta o mal? Muito, muito, tempo depois o garoto pensou isso. E ao ver a espada de São Jorge, ele sempre se lembra da surra.

A areia do tempo passou tratando de encobrir essa mácula. Encobrir o que podia. Mudaram-se de casa. Do andar de cima de sua nova casa ele viu que, na casa ao lado, na da vizinha, tinha um lindo coelho branco que uma mulher cuidava. E também sabia que na rua tinham cachorros violentos que estavam sempre brigando. Ele se divertia muito em ver os cachorros da rua brigando furiosamente, embolados como um novelo rosnando, babando e mordendo uns aos outros. Era uma imagem violenta, excitante, perigosa, que causava tensão e adrenalina. Um desses cachorros era todo preto, grande, encrenqueiro, sempre brigava com os outros cachorros de rua e, adivinha, sempre queria entrar na casa da vizinha para pegar o coelho. Em busca de adrenalina ou diversão, esse garoto calculou e deixou o portão da casa da vizinha levemente encostado porque sabia que o cachorro sempre tentava entrar, forçando o portão. Então deixou o portão levemente encostado e ficou observando.

O cão entrou e subiu as escadas até o andar de cima da outra casa. Nesse andar de cima não tinha portão, apenas uma espécie de placa de madeira que fazia com que o coelho não descesse as escadas. O cão, então, louco para entrar e pegar o coelho, forçava essa placa de madeira por todos os lados. O coelho pelo quintal corria de um lado para o outro. Até que o cão conseguiu derrubar a placa de madeira, invadindo o espaço do coelho que saiu correndo, descendo as escadas. O garoto assistia tudo de camarote, vivenciando a adrenalina do perigo de vida e morte. Uma excitação. Uma tensão. Um jogo de gato e rato. Cão e coelho. Vida e morte. O coelho então saiu correndo pelas escadas e o cão atrás, até o momento em que o cão consegue apanhar o animal e numa bocada só com a sua força, mata o coelho. Com a morte do coelho um sentimento de confusão surgiu, a adrenalina parou, a diversão cessou. O garoto perguntou a si mesmo por que tinha feito aquilo?<sup>6</sup> Quis esquecer que foi capaz de matar um animal. Arquetou um jogo que resultou na morte do coelho. Ficou mal e também quis esquecer o que tinha feito. A areia do tempo mais uma vez encobriu essa sombra.

---

<sup>6</sup> Neste trecho em destaque azul foi o momento em que eu entrei em **abismo mítico**. A certa altura desse texto empaquei (o *punctum* é uma espécie de radioestesia no abismo). Não conseguia mais dar o texto. A intensidade subiu demais, o entorno escureceu, e eu me via “fora de mim” mesmo. Não há marcas linguísticas dessa elaboração mítica como *ek-stase* no texto — exceto aqui na nota de rodapé — porque a infecção emocional se deu ao longo da performance.



Já bem maior dedicou toda a sua energia aos estudos. Pensou que gostar de meninos já era um problema e não ter estudo seria outro problema. Na escola sempre teve mais contato com garotas. Sem entender muito bem o que tinha acontecido com aquela energia feroz masculina, talvez a tenha trancafiado no porão a sete chaves. A violência parecia estar menos presente com as meninas. Não que não estivesse com elas também.

Terminou a escola pública e foi fazer teatro. A principio queria fazer parte do programa da Xuxa. Ser paqueta. Dançar. Mas tudo mudou estudando teatro, da água pro vinho. Da formação tradicional chegou ao campo das máscaras e se deparou com a figura do *clown*, do palhaço. Que pedia que cavoucasse coisas de si e de sua relação com os outros, então foi descobrindo mais de si mesmo, e tudo o que era torto e fora da norma era transubstanciado em poesia metafísica a partir do corpo. Corpo, corpo, corpo, corpo e movimento, todas as suas facetas. O *clown* foi o disparador.

O *clown*, palhaço, então era como a sombra. Mas uma sombra às avessas, estrelada. A criatura fantástica exprimindo o lado irracional do homem. Instinto, rebelde, contestador da ordem superior. Uma criatura como animal-criança. Um espelho refletindo de forma grotesca, deformada, uma imagem torpe de um lado de nós mesmos que escondemos. Mas um lado que volta sua pulsação para o lado lírico da sombra, as estrelas. E está fora de cogitação indagar-se se a sombra morreu, se a sombra morre. O garoto também leu pelas palavras de Fellini que o *clown* representava uma situação de desnível, de inadequação do homem frente à vida e que através dele exorcizávamos a nossa impotência, as nossas contradições e principalmente a luta ridícula e desproporcional contra os fantasmas de nosso egoísmo, de nossa vaidade e da nossa ilusão. Pensou o garoto, e qual a contraparte do *clown*? O Bufão. O Bufão que é as profundezas do inferno. Em que período este veio à tona? Pensou. Na fase coelho?

Mas o garoto não se contentava, queria se entender, entender o mundo. Embora lá no começo fosse obrigado a frequentar a igreja pelos pais, não entendia por que lá só se elogiava a dor. O discurso da dor. E o pecado do corpo. O universo discursivo construído lá não contemplava o mundo do qual ele fazia parte. Foi quando percebeu que os atributos que eram dados à religião tinham todos migrados para a literatura. E a literatura passa a ser sua religião, as artes e os campos teóricos. Então começa a ir em busca da linguagem.

Entrou na filosofia e nas letras. Optou por esta última porque queria aprender a ler o mundo. Queria aprender a se defender. Queria mergulhar na consciência e não havia outro meio senão pelo texto. E quando o garoto diz texto, ele quer dizer que o mundo é um texto. O texto, monumento de qualquer disciplina, o texto que você leitor agora lê-

escuta através deste narrador. O texto ou pintura de mandala que você contemplou no chão ainda há pouco, o texto que é o cheiro do incenso, esse texto que é a pele do garoto. Esse texto que é parte da psique desse garoto. Esse texto compartilhado com vocês. Esse texto que de alguma forma busca dizer que as palavras já ressoavam à nossa volta, prontas para envolver os primeiros germes frágeis de nosso pensamento e a nos acompanhar inseparavelmente através da vida, desde as mais humildes ocupações da vida cotidiana aos momentos mais sublimes e mais íntimos dos quais a vida de todos os dias retira, graças as lembranças encarnadas pela linguagem, força e calor, nas palavras de Hjelmslev.

Foi com essa força e calor do meio literário que percebeu que tinha um ano pessoal — o ano 1 da surra —, com a espada de São Jorge. Porque depois disso, sua relação com o corpo ficou um tanto bloqueada. Não ficava muito à vontade em banheiros com outros homens, nem frequentar vestiários masculinos. Era um suplício; depois de sair da piscina do clube, pensar que tinha que ir pro vestiário, embora isso causasse um prazer imenso em ver os corpos nus. Mas a cautela sempre em guarda, pois qualquer descuido e o volume da cueca demonstraria o veredicto. E quase sempre demonstrava.

Reencontrar então o estado natural e sagrado da nudez — o alto e o baixo —, na verdade focando mais no que lhe tinha sido arrancado: o baixo foi um processo. Bem como recuperar seu bem-estar psíquico, porque lá atrás também tinha passado pela cabeça desse garoto a ideia de suicídio, coisa que logo desapareceu. Seu sentimento de luta foi maior. A linguagem não é um simples acompanhante, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento; para o indivíduo, ela é o tesouro da memória como esse pequeno conto puto. Lembrando que uma das acepções para puto é garoto. Que puto!

Como diz Hjelmslev, a linguagem também é a consciência vigilante transmitida dos pais para os filhos. Para o bem e para o mal. Assim como a fala é a marca da personalidade, da terra natal e da nação, o título de nobreza da humanidade. Diz ainda o puto que o encontro com o vórtice do masculino...



Fonte: Foto de André Cherri. Enquanto lia meu texto, pedi pra fazerem projeções de imagens minhas.

...seria como entrar naquele vestiário masculino para chafurdar na busca do sentido do que é o masculino e o seu sagrado. Então chafurdou com 36 pessoas (*gays*, heteros e pessoas não binarias) *bataillanamente*, escoando e escovando corpo-palavras-linguagem, sem se esquecer que São Jorge foi um soldado cristão do Império Romano que derrotou o dragão com sua espada. [*abaixa a cueca, ficando nu, e pega a espada de São Jorge*]. **Abismo estético**: Leonardo Birche fazendo o dramaturgismo do meu museu:

Homem de cueca branca entra. Está molhado. Enquanto se desloca, deixa um rastro de água. Alguns homens estão espalhados pelo espaço. Há no espaço um grande círculo desenhado no chão com giz branco de lousa. O que chamamos de giz de lousa não é, na verdade, o produto químico giz. O que chamamos de giz de lousa é gipsita, que é por vezes chamada de “a rocha que ninguém conhece”. Ninguém nunca havia visto o homem molhado de cueca branca. Após um tempo imóvel, cada um olha para algo do espaço. Alguns olham para detalhes do corpo do homem molhado de cueca branca. O homem molhado de cueca branca caminha até o centro do círculo desenhado com giz de lousa no chão. Acende uma vela. Pega uma maçã que está no centro do círculo e a segura.

HOMEM – (*trágico*) Respondeu a mulher à serpente: "Podemos comer do fruto das árvores do jardim, mas Deus disse: 'Não comam do fruto da árvore que está no meio do jardim, nem toquem nele; do contrário vocês morrerão' ".

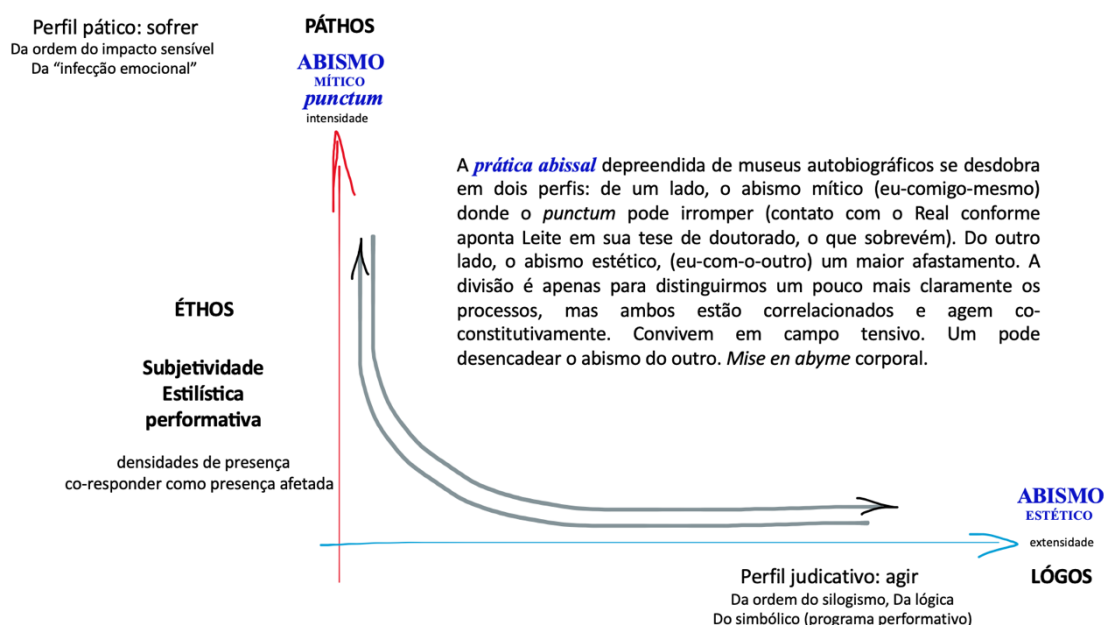
Morde a maçã e espeta o incenso nela. Ao lado da maçã com incenso há uma réplica de um pênis, feita de tecido. É uma réplica muito dócil e amigável. Homem molhado de cueca branca saí do círculo. Olha para o seu corpo, dos dedos do pé até o peito. Termina o movimento olhando para a frente. Os outros homens estão de pé em volta do círculo, como em um ritual, e com muita tensão no corpo. [...] continua...

Leonardo Birche não é Alexandre Lindo, não vive meu corpo, não pode sofrer exatamente o mesmo abismo. Porém, pode ser tocado. Um abismo chama outro abismo. Por isso abismo estético, que encapsula e dá uma forma de acabamento para o meu abismo a partir da semiocepção. Birche capta tudo o que pode da ordem da estrutura: a manifestação simbólica por meio de fala, gestos, semblantes, movimentação, o texto todo.

O meu *punctum* que posso recortar, mapear, pelo destacamento em azul do texto performativo acima aponta o *touché*, quando o *punctum* age, saio fora de mim. Sofro o dilacerar do tempo, entro no tempo mítico, onde passado-e-presente se misturam. Naquele momento, tive uma sensação estranha. O dia estava bem frio e eu sabia que ia fazer a cena molhado. Ao performar o texto, senti a fragmentação do tempo. O meu *punctum*, o não programado, o sobrevir, fez com que esquecesse momentaneamente o frio, parecia já não estar mais ali, mas estava, era a *mise en abyme* corporal. Eu senti perante o microfone, ainda só de cueca uma penumbra, parecia um véu escuro, tom meio acinzentado escuro, parecia que eu estava descolado do meu corpo, como se algo visse a mim mesmo, as pessoas e eu ali *refabulando* trechos da minha memória. Eu tentava voltar para o texto e não conseguia, engasgava, depois, alguns picos de raiva me assolaram (liberação de *quantuum* de energia, ab-reação e *punctum*). Eu lembro que chutei umas duas vezes o pedestal do microfone e não lembro direito como voltei para o texto. Mas voltei. O texto não era decorado. Eu o lia segurando folhas de sulfite impressas com as peças, os pedaços de mim: os biografemas. Autobiografema pela autoescritura, um ensaio sobre mim. Aquela parada era o furo (Real) na trama. A irrupção como fala Janaina Leite, “de repente escapa” e que é um dos vetores estilísticos de Leite que ela disse logo no início do processo. Esta autoanálise do meu *punctum*. Que me fere, mortifica e abala. Meu satori. Corresponde à uma parte da prática abissal, o abismo mítico que me pôs em *mise en abyme* corporal Eu dentro do Eu. Duplo. Entre representação e acontecimento. Como apontou Renato Cohen “situação paradoxal os dois extremos se tocam: eu não sou mais ‘eu’ e ao mesmo tempo eu não ‘represento’”. Meu corpo-texto em intertextualidade com ele mesmo pelo seu desdobramento:

A auto-representação (que também se chama a auto-referenciação quando o texto remete a si mesmo, e não ao mundo) é um **caso particular de mise en abyme**; ela é um “daqueles efeitos de espelho pelos quais o texto cita, se cita **põe a si mesmo em movimento**”(DERRIDA, *La Dissémination*, p. 351); é portanto, um **caso de intertextualidade relacionada ao próprio texto**. A auto-representação teatral diz respeito, na maioria das vezes, a uma **representação desdobrada**, o que remete à forma bastante conhecida do teatro dentro do teatro. (PAVIS, 2005: 245). Dicionário de Teatro.

Ora, um caso particular de *mise en abyme*<sup>7</sup> que nos põe em movimento é inacabamento (Bakhtin). Posto em abismo, equivale, como forjei, a práticas abissais. Neste caso, o buraco negro de um abismo mítico. Nas palavras de Zilberberg (2011:172) “[...] um sujeito estupefato, podemos dizer que ele ficou siderado, sem poder sair do lugar, lugar este que funcionaria, por um átimo, como um ‘buraco negro’ que tivesse engolido seu ambiente”. Essa própria “falha” irrompendo o programado daquele momento em que empaquei, não conseguindo “dar o texto”, incorporou-se também como material de cena naquele instante para quem assistia, porque tudo está em relação. Mencionando novamente o gráfico que desenhei e coloquei no início da parte de produção teórica:



Em uma análise, esta, como faço agora. Onde vocês acham que eu estaria mais propenso a me localizar? Do lado do *páthos* ou do *lógos*? Do *páthos*, não? Da “infecção emocional” expressão de Fischer-Lichte. Quanto mais me aproximo da seta vermelha, a intensidade do sensível sobe; conseqüentemente, perco em extensidade, capacidade de entender as coisas do mundo, pelo menos, em uma fração do tempo. Isso implica que posso trabalhar na gradação. Mas um *punctum* como sobrevir. É um pulo direto a.

<sup>7</sup> Através da exotopia (fora de lugar/si) de Bakhtin que alude também a transcendência, do ek-stase como descreve Claude Zilberberg, do ek-stase de que Julia Kristeva fala bem como Augusto Contador Borges, Maurice Blanchot e Teresa d’Ávila, do erotismo de Georges Bataille, da fala de Renato Cohen sobre transcendência retomando Artaud em *Performance como Linguagem*, da palavra abyssos, abyssus, ABISMO que me levou ao dicionário de teatro de Patrice Pavis e também a Jacques Derrida conseguiu formular aquelas duas formas de abismo.

O *punctum* ali naquela travessia, naquele instante, átimo, é fugaz. Mas posso reproduzi-lo de forma analógica. Reconstruir. Dar uma forma de acabamento, como faço agora, dentro do meu campo de percepção conotada, elaborando outra consciência minha. O meu inacabamento, autoconsciência descolada, alimentou-se daquela consciência outra impactada, dando-lhe agora por este estranhamento posto em palavras o meu duplo movimento de renascimento e de crítica político-estética por meio de um corpo abissal.

O meu duplo então é um tipo peculiar de *mise en abyme* que em determinado momento, dentro do possível, escrevi, coloquei em sintaxe. Para não deixar de citar Saussure, ou seja, saindo do campo paradigmático: o que estava na cabeça-corpo do *performer* (*in absentia*) para o sintagmático: o que foi selecionado (*in praesentia*). E com isso depreendemos também o jogo daquelas duas cifras tensivas no gráfico acima. Pois ele revela a relação do grau sensível inscrito da cena. Sensibilidade, afeto que nos é imanente, já filtrado pela paleta de nossa linguagem, a partir desse exercício dado pelo meu dramaturgismo biografemático performado em meu museu. A experiência desse abismo mítico, *mise en abyme* corporal que pode provocar “a saída fora de si” é uma experiência íntima que só a pessoa poderia descrevê-la. Assim se procedeu com os demais performers, dos quais, a partir dos materiais performados e descritos por outros, alguns trechos de textos foram extraídos, destacados, podemos dizer, o *punctum* selecionado.

### **2.1.2 DESCRIÇÃO DO DRAMATURGISMO BIOGRAFEMÁTICO: A INSTALAÇÃO**

O meu estudo-instalação, planta pessoal, para montar o museu partia não somente de produção de texto escrito com traços de lembranças minhas, mas também articulava literatura, artigos, escolhas de objetos que gostava em relação aos arquivos pessoais: fotos, cadernos antigos, imagens de pintura, planta, garrafa, maçã, vela, incenso, uma música. Conforme conceito argumentado em produção teórica essa autoescritura performativa como aponta Leite, configurava para mim meus traços biográficos, o biografema da minha instalação. O qual circundei ainda escrevendo com giz um aforismo do livro *Fragments de um discurso amoroso*: a linguagem é uma pele.

Essa pele do museu era entretecida com um chamado à poesia “elegia ou elogio”. Elegia é um poema lírico de tom triste. Com a palavra “elegia” apresentada na semântica discursiva (onde colocamos figuras e temas) eu convoco esse gênero do discurso para minha composição biografemática. É um gênero que vem dar uma forma de acabamento depois do espancamento psíquico e físico relatado no texto performativo. Outro exemplo, convoco um romance pela intertextualidade escrevendo o nome “Alice no país das



maravilhas”, outro, “li a notícia que o menino americano Jamel Myles, de 9 anos tinha se suicidado”. Convoco o gênero reportagem, cito a Gigi do Bambalalão, cito *No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus*. Ou seja, convoco a bíblia, cito Louis Trolle Hjelmslev que foi um linguista dinamarquês cujas ideias formaram a base do Círculo Linguístico de Copenhague. Eu não havia lido Hjelmslev antes do espancamento. A música escolhida para o meu museu, eu a escolhi pela melodia, só ela trazia uma cadência “pressionar”, quando fui ver a letra (simbólico), o que falava, tomei um susto: *cut us asunder* = nos corta forçosamente em dois pedaços.

Em relação às fotos legendadas com F1 e F2. A primeira (F1) reúne elementos concretos que pensei para minha instalação (grafemas materiais). Eu fabriquei um pênis com meia calça e o enchi de espuma moldando um pinto. Esse molde era fruto de um pedido de Janaina Leite no início do processo, deveríamos construir um material concreto pesquisando o [ex-voto](#). Janaina nos orientou para a atividade do dia 22 ago. 2018:

Encontro das 9h às 12h. Trazer coisinhas pro nosso café coletivo. Adão vai dar um minisseminário pra gente e depois papeamos sobre o que rolou até aqui. No mais, tarefa de hoje: escrever algo sobre seu ex-voto e registrar os 5 movimentos. Coloque o nome do ex-voto e seu nome como título do texto. E foi MUITO legal o treino do começo! Quem curte trabalho de corpo vai pensando em propostas de 20 min pra aquecimento!

Prontifiquei-me a preparar o aquecimento. Sobre o pedido do ex-voto, escrevi:

**PETITE MORT — Alexandre Lindo**

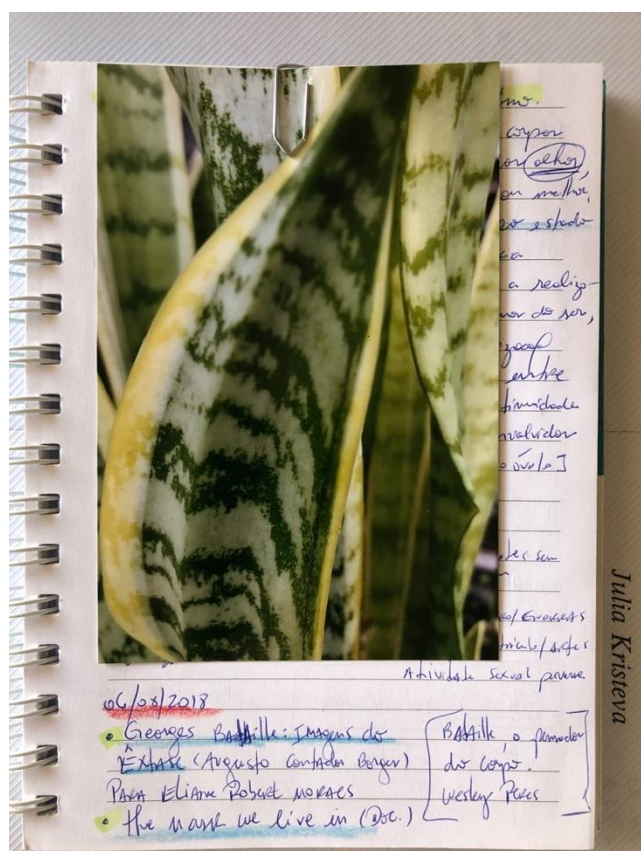
Salve Rainha, Mãe erótica, vida, delícia, continuidade, intercurso e fusão nossa carne! A vós desnudamos, os divinos filhos de Eva. A vós suspiramos, gemendo e gozando neste vale deleite. Eia, pois advogada nossa, esses vossos olhos de fascinação a nós volvei; e depois desta volúpia, fortalecei-nos nesse transbordamento, para que a continuidade seja dada na superação dos limites, ó impetuosa, ó efusiva, ó licenciada sempre Mãe erótica. Gozai por nós, santa Mãe erótica.

Resposta: Para que nos lembremos solenemente a obscenidade escondida no fundo de nossos corações.

- 1 — Brincar de aviãozinho rodando em eixo central e fixo;
- 2 — Mimetizar a batida de martelo de tribunal;
- 3 — Comprimir como se fosse uma massa moldável;
- 4 — Di-Tu-Tei (Bharatanatyam) apresentando a Petite Mort;
- 5 — Lamber a Petite Mort.

A espada de São Jorge era a planta com a qual apanhei. A foto abaixo dela foi a imagem que levei no primeiro dia de encontro 08 ago. 2018. Representava a surra que tinha levado da minha mãe, depois que a vizinha tinha falado para ela que eu estava agarrando, beijando outro menino no jardim do quintal. Minha mãe me bateu até a espada ficar toda destrocada e me empurrou para debaixo do [sujeito](#) (era para escrever chuveiro, quando vi tinha saído sujeito, deixei essa palavra, achei sintomática) para eu me lavar,

me limpar. Lembro dela dizendo *lava bem essa bunda!* Comecei a registrar o processo do *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino* no caderno abaixo. Minha mãe ainda tem espadas de São Jorge em casa, fui lá e fotografei uma parte para o exercício:



Janaina Leite: “Para esse primeiro dia, peço que todos levem UMA IMAGEM que, pra você, se relacione ao ‘chamado’ da pesquisa. Por alguma razão esse núcleo te atraiu.”. Esse “pra você” é um vetor de estilo que convoca o campo biografemático.

Começamos essa quarta então! Iniciamos 10h em ponto então se organizem para chegarem uns 15 minutos antes, tá? Sobretudo para quem nunca esteve na Vila Zélia. Lembrando que estamos na Rua Mario Costa 13. Fica dentro da Vila Maria Zélia, próx. ao Metrô Belém (uns 20 minutos andando ou uns 10 de ônibus!). **Para esse primeiro dia, peço que todos levem UMA IMAGEM que, pra você, se relacione ao “chamado” da pesquisa. Por alguma razão esse núcleo te atraiu.** Então escolha uma imagem (foto, desenho, imagem de revista, jornal, tatuagem, figurinha, etc, etc, material próprio ou de terceiros) que, pra você, tenha algum significado relacionado ao núcleo. Não se preocupe em “acertar”, tá? Vai na sua mesmo! Só precisa ser imagem parada (nada de vídeo ainda). Traga ela em qualquer suporte que seja simples acessar (de preferência papel impresso, mas pode ser no celular, por ex.). Outra coisa, tragam uma camiseta branca e uma calça ou bermuda que permita movimentação e de cor clara (preferência bege, cru, caqui, cinza). Mas para esse primeiro dia, caso não tenha nessas cores, pode ser outra. E tênis! Quem for chegando, já vai se vestindo. Tem muita coisa para esse primeiro dia! Somos um grupo GRANDE (lindo, incrível!!!) então não sei se dará tempo de fazer TUDO o que eu tô pensando, mas legal ter as coisas por perto. Envio o link (e em anexo tb) um texto sobre o suplício de Fou Tchou Li. É só uma “introdução” à Bataille (que, tudo indica, será nosso farol durante a pesquisa). E-mail da Jana 05 ago. 2018. Grifo nosso.

A vela que lá aparece (F1) faz parte do conjunto de entendimento sobre o ex-voto. Estava se desenhando uma prática ritualística. A garrafa era um suporte transparente que servia para sustentar a espada de São Jorge, a maçã e o incenso remetiam à minha inclinação ao budismo enquanto pensamento, filosofia. Tudo isso era cercado por um círculo menor feito de giz com a escrita *petite mort* e depois circundado por um círculo maior ainda englobando o menor. Dentro desse espaço circular eu espalhei fotos minhas, fotos dos meus pais, irmão, caderno de primeira comunhão, Novo Testamento, folhas que escrevi, sintetizadas, sobre meditação do ponto de vista do Jiddu Krishnamurti, fotos da época de parquinho, etc. E em torno daquela linha de giz riscada no chão eu escrevi em francês, como já observado, apenas o aforismo do Barthes: *le langage est une peau*, que extraí do livro *Fragments d'un discours amoureux* (1977). Abaixo o texto:

A linguagem é uma pele: eu esfrego minha linguagem contra outra. É como se eu tivesse palavras no lugar dos dedos, ou dedos ao final de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção vem de um duplo contato: de um lado toda uma atividade de discurso vem levantar discretamente, indiretamente, um significado único, que é eu te desejo, e o libera, o alimenta, o ramifica, o faz explodir (a linguagem goza de se tocar ela mesma); por outro lado, eu envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, eu o roço, eu mantenho este roçar, eu me gasto em fazer durar o comentário ao qual eu submeto a relação. (BARTHES, 1977: 87, tradução nossa).<sup>8</sup>

Tudo isso constituía meu biografema para a potencialidade de novas significâncias em diálogo com outros vetores estilísticos de Leite “Retomada de trauma, violência de gênero; reabertura de feridas”, “dar contornos possíveis ao trauma”, “trauma exige um salto de elaboração” com um simples pedido “fazer um museu pessoal da masculinidade”. O qual foi estruturado pela pressão da linguagem (coerção da semiose): união do plano de conteúdo com o plano da expressão. O nível discursivo e o nível performativo se homologando para esse museu, biografema. E assim, podemos pinçar, extrair, um sentido (substância do conteúdo) do museu: um corpo abissal na luta política (privado-e-público).

Em 22 jun. 2022, fazendo os últimos ajustes na escrita e estruturação da dissertação e olhando para a figura F2, ela me pareceu um vórtice abissal. Tinha pensado numa planta pessoal com base numa mandala. Achei o vórtice um trabalho inconsciente.

---

<sup>8</sup> Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact : d'une part toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est je te désire, et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exploser (le langage jouit de se toucher lui-même) ; d'autre part, j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je soumetts la relation. (BARTHES, 1977: 87).



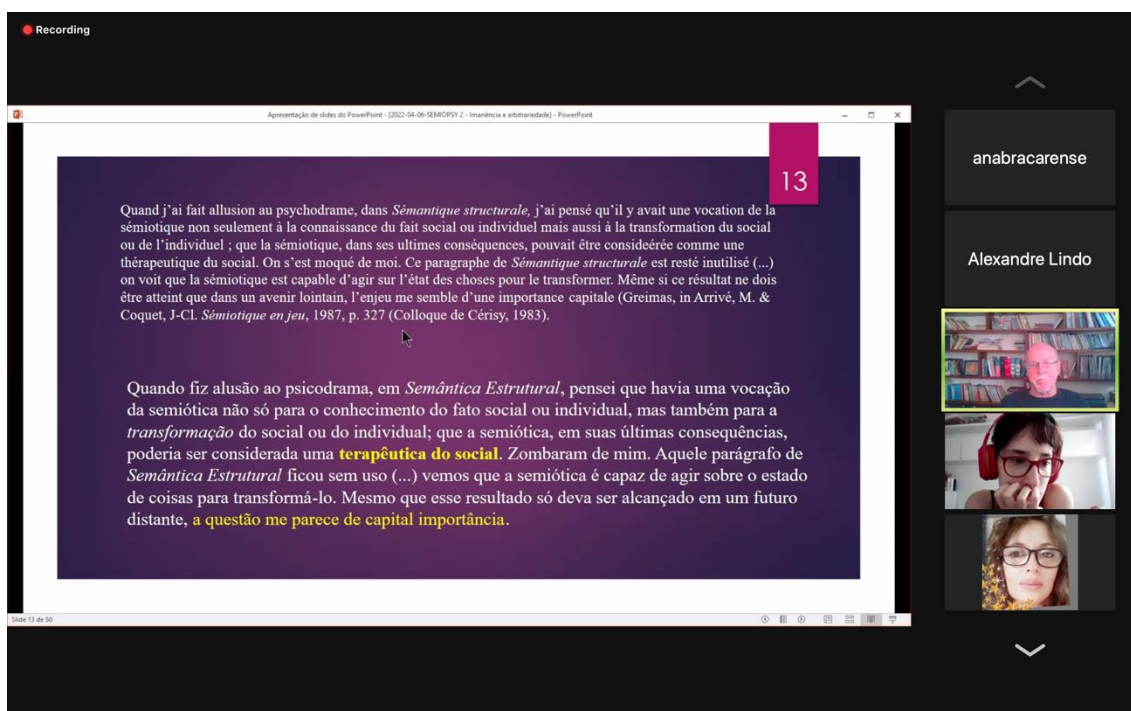
Fonte: Arquivo pessoal. Registro depois de uma apresentação da performance.

Matei um coelho... Confeccionei um para o rito de passagem, só depois de um tempo eu percebi isso, liguei o escrito com a confecção. É o sintoma como estilo. Acho que aí está um dos sintomas como estilo pós-psicanalítico, simplesmente fiz no processo e ele ficou... Janaina Leite tinha reunido, de acordo com as anotações que havia feito, um grupo de rituais de iniciação. Estávamos eu, Chico Lima, Dante Paccola, Lucas França... Depois passamos a integrar o início da lógica dos buracos (estrutura do museu do Nuno). Buraco1, toca do coelho. Coelho. Iniciação da sexualidade. Sair da Toca. Rituais de iniciação da masculinidade, sacrifício: enterrar o 1º brinquedo e a foto de sua mãe (aforismo do filme El Topo de Jodorowsky, como já apontamos).



### 2.1.3 CORPO **ABISSAL**, CORPO **POLÍTICO**

O trabalho resvala na ideia de terapia na medida em que deve cuidar do social. Não só de si. Agora estou bem, expurguei-me de forma estética. Acho que isso, com certeza, ajuda muito. Porém achar que está “curado” é pobre, como afirmou Leite<sup>9</sup>. Se ainda vivemos numa sociedade doente discursivamente falando. E se o corpo é afetado pelo ambiente e o ambiente não está legal, como podemos dizer em cura? Entender a arte como forma orgânica e relacional é importante. Principalmente se entendemos que o íntimo é político. Ou seja, o outro habita em mim. Assim, podemos falar no *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino* como uma **terapêutica do social**, tomando por empréstimo a expressão de Greimas, conforme Waldir Beividas apontou em sala de aula:



Fonte: Imagem do curso semiótica & psicanálise. Semiopsy: reflexões epistemológicas de interface do curso de pós-graduação do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Curso ministrado por Waldir Beividas. 20 abr.2022

Conforme apontamos na parte teórica que abre nossa dissertação, Kristeva diz que “o sujeito da abjeção é eminentemente produtivo de cultura. Seu sintoma é a rejeição e a reconstrução de linguagens”. A reconstrução de linguagens faz parte de uma terapêutica do social na medida em que um abismo mítico construído por biografemas toca o *mythos*.

<sup>9</sup> Reiterando Janaina Leite, na defesa de sua tese de doutorado em 19 de maio de 2021, ela diz que a ideia de cura é pobre. O trauma exige um salto de elaboração. A ideia de cura é inexistente. Para Leite vamos criando contornos possíveis para o trauma, é um núcleo poderoso de vida e morte, o circuito não fecha e a criação tem a ver com isso. O umbigo do sonho. As repetições.

Entre *lógos* e *mythos*, este último ficou um tanto abandonado como apontou Beividas em aula semiopsy, “o paradigma narratológico das histórias, filmes, etc., ficou desprestigiado em relação ao *lógos* (filosofias, paradigmas da razão, matemática)<sup>10</sup>”. Meu abismo mítico é *mythos*, uma narratologia mítica, mitológica pessoal, erigida em museu por meio dos meus biografemas caçados no porão da memória, pelo menos até onde pude vislumbrar, em diálogo com todas aquelas outras literaturas e materiais concretos.

Subjaz ao *mythos* como narratologia de história, formações discursivas que trazem consigo o reflexo da sociedade (alteridade) decantado nos enunciados. Essas formações discursivas que habitam nossa psique fazem parte da formação social. Por isso, o social e o político perpassam a singular instituição do “eu”. E trafegam por gêneros do discurso que distribuem os valores combatidos ou aceitos e perpetrados pela sociedade.

As coisas mais brutais se transmitem através de pequenas coisas entendidas como texto e composições em formato breve que impregnam a cultura visual contemporânea. Meus pais não leram um tratado para me educar, mas pequenos gestos foram realizados, como corrigir a minha forma de sentar e andar, não dizer tais e tais palavras que não eram boas para meninos dizerem... Pequenas frases hoje compreendidas como violentas que ressoam na nossa mente. Esses materiais, ao serem compartilhados, tornam-se sociais.

A política abissal, do abismo, resulta da intersubjetividade: eu e sociedade. Discurso *versus* discurso. Performances contra performances. Reconstrução e/ou ampliação de performances culturais arraigadas. Trauma como choque violento é relação, e só pela relação um desejo como uma mudança social (política *Queer*) pode agir por meio de um trabalho formal com a linguagem. Política é fundamentalmente relação.

Um corpo abissal influi no corpo político. No social. Incólume ninguém sai. Pois subjazem às performances, valores com potencial de formar e/ou deformar nossa psique. Psique que vem à tona desde um percurso gerativo do sentido de nível fundamental, e.g., vida *versus* morte. Que excesso todo foi aquele descrito na triangulação entre mim, um coelho e um cachorro? A deflagração da violência ali é um sintoma, das diversas formas de violência que a comunidade LGBTQIAPN+ enfrenta todos os dias, mas não só ela. Assim, um trabalho formal com a linguagem que toca o abismo, o *punctum*, toca também sua política incrustrada em um corpo abissal. Que pode materializar-se em diferentes museus autobiográficos como alguns selecionados em abismo estético.

---

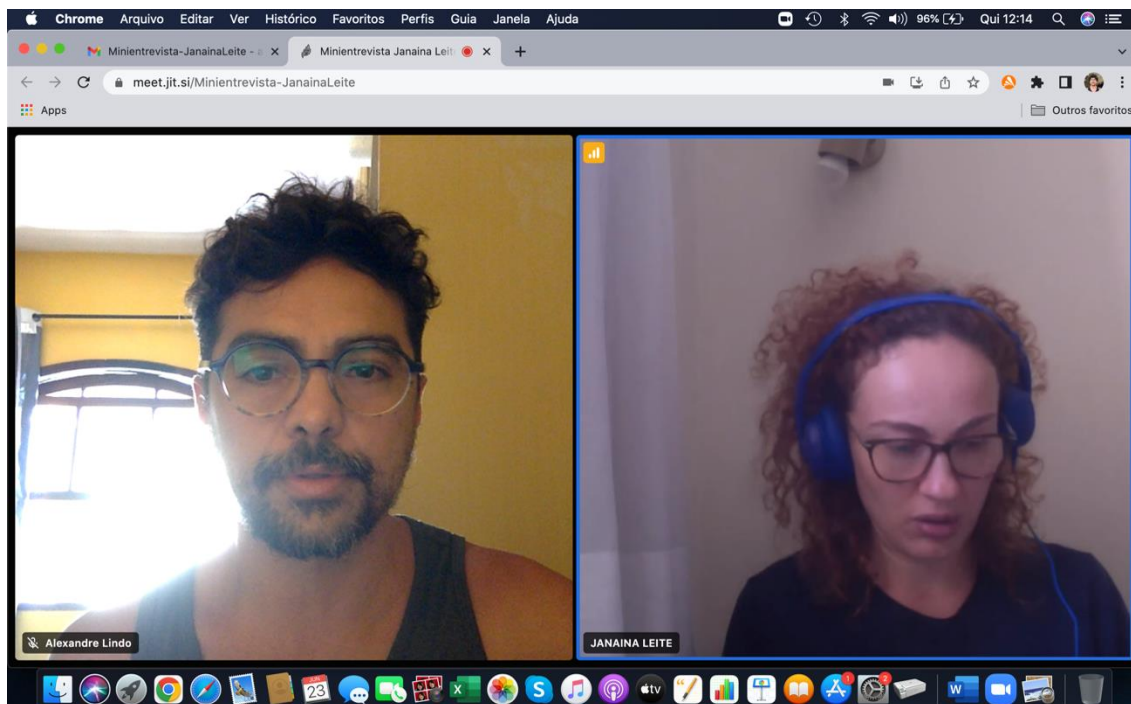
<sup>10</sup> Informação verbal. Anotação de aula semiopsy, DL-USP. 22 jun. 2022.



## 2.2 ABISMO **ESTÉTICO**

### 2.2.1 MINIENTREVISTA COM JANAINA LEITE

O importante no ato de compreensão, como apontou Bakhtin, é a posição de fora do compreendente no tempo, no espaço, na cultura, a respeito do que ele quer compreender. Perguntas e respostas supõem uma exotopia (posição de fora) recíproca.



Fonte: *Print* da sala de videoconferência. 23 de junho de 2022.

Transcrição de áudio gravado durante minientrevista:

**LINDO** — Jana, as perguntas giram em torno do abismo. A primeira que eu fiz é a seguinte... o que é abissal pra você? E como ele se apresentou nas nossas cenas... nos museus do *Feminino Abjeto 2*... do seu ponto de vista.

**JANAINA** — Nossa!... O que é abissal? (riso meio tenso) não sei... quando você me fala... quando você me coloca essa palavra... tem a ver com que... diante do que a gente se coloca... está disposta a se perder de alguma maneira né... correr algum tipo de risco total... tocar algum tipo de dimensão mais ampla... mais desconhecida... diante do abissal tem algo desse tamanho né... colocar a gente em frente de algo que a gente não domina... não controla... não tem mapa... então me vem nesse sentido... Acho que pensando no nosso processo do feminino... acho que tinha ali um convite ao risco ali... que pudesse colocar as dimensões mais escondidas... não tocadas... e num espaço do protegido onde a

gente pudesse falar disso sem julgamento... então acho que é um pouco nesse sentido que eu consigo entender a pergunta.

**LINDO** — Certo. No vídeo do seu site, Ensaio Escopofílicos, tem trechos que você destacou do artigo do Luís Contador Borges - *George Bataille: imagens do êxtase*. A noite representa a dissolução da fronteira espaço temporal que separa o exterior do interior; O sujeito está em toda parte e em nenhuma flutuando no vazio; Na noite do não saber, o sujeito é suprimido, etapa culminante do êxtase”. O mesmo artigo que você pediu pra gente ler logo no início do *Feminino Abjeto 2*. Você consideraria esse artigo como sua base para uma teoria do abissal?

**JANAINA** — Humm... não... Acho que ele foi bem direto ali no processo do *Feminino Abjeto 2*... um artigo lindo super bem escrito assim... tem ideias muito impressionantes... lembro ali no começo quando tive essa ideia do Fou Tchau Li ou do Bataille... acho que sim... sem dúvida... tem uma dimensão de ideia ali... de limite... da ideia do desconhecido... do campo do não saber... são temas pro Bataille super forte né... que acho que fui retomar isso... agora... anos depois assim... processo novo... essa relação mais forte com Bataille... mas ali lá no *Feminino Abjeto 2*... lembro que foi uma coisa que eu trouxe... ainda não é a hora de botar isso pra jogo... acho que ficou muito mais de fundo... indireto... a coisa acabou indo pr'outro lugar... da masculinidade... que foi prum lugar... enfim... pra outro caminho... essa dimensão mais extrema que tá contida ali né quase sacrificial... acho que a gente toca nessa dimensão sacrificial do masculino... a gente vai pros rituais de passagem... enfim... alguma coisa dessa natureza... mas assim pra mim lá no Fou chou tem uma dimensão mais sinuosa que toca mais o território da morte inclusive... eu tava bem longe de acessar e acho que não acessei com esse trabalho novo também [refere-se ao *História do Olho – um conto de Fadas pornô-noir*]... fica uma provocação aí pra outro espaço... sabe...

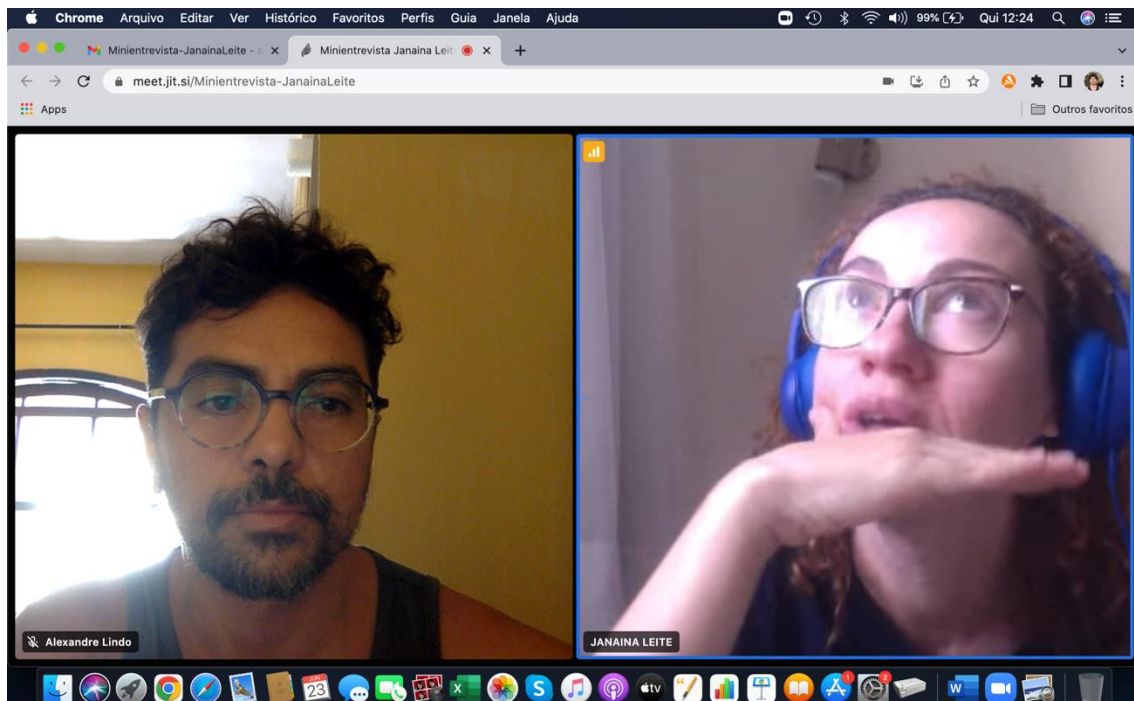
**LINDO** — Ainda cercando o abismo. Na página 215 do Cadernos de processo do *Feminino Abjeto 1* publicado pela Sala Preta, você diz: — talvez a abjeção, tal qual proposta por Kristeva, seja uma espécie de margem do real. Nesse sentido, o corpo materno se traduziria pelo insignificável, o insimbolizável, sendo o próprio abismo – Kristeva fala da “caverna maternal”. Daí você repete esse mesmo trecho no doutorado, na página 81. Ainda na tese, na página 20, você diz: [...] em toda imagem existe uma

matéria bruta que é da ordem do *informe*, uma “excrecência terrível, abismo onde nada se vê e diante do qual o homem vacila” (RIVERA, 2014, p. 69). Na página 345 da sua tese você diz que a pornografia é um universo abissal. Por quê? O que de abissal tem na pornografia? E da pornografia com o público para você?

**JANAINA** — Todos os trechos que você cita aí tá com essa dimensão do Real que vem me interessando há algum tempo já né... na base do Lacan né... mas não só... a Kristeva via abjeto também tá falando do Real... Bataille também através da ideia do informe tá falando do Real... acho que são termos diferentes pra falar a mesma coisa... dessa matéria informe que tensiona a linguagem, o consciente, o simbólico... e que nos coloca nesse abismo que é quando a gente cai pra fora da linguagem... e aí tem a ver com o Real... esse lugar perigoso mesmo... a gente quebra as estruturas que contornam né... que contornam “nosso eu social”... “nosso nós social”... e acho que a ideia do abismo é isso... o Real como algo perigoso... que ameaça como Hal Foster fala... romper o anteparo da representação... então tudo que ameaça a romper o anteparo da representação... acho que bota a gente diante do abissal... eu acho que a pornografia é um lugar de alguma maneira né... não necessariamente... como a arte não necessariamente... mas acho que a pornografia ela pode ser esse território que ela é muito limite... entre a representação e o acontecimento... entre um zona que é pulsional... que é dos campos que a gente não domina completamente sobre nós... daquilo que a gente abjeta... rejeita... então acho que a pornografia tem potencialmente esse lugar de colocar a gente diante de imagens pras quais a gente não tem ainda todas as ferramentas de leitura... que nos desorganizam profundamente... que nos colocam diante de coisas que a gente não sabe não domina sobre nós... nesse sentido... e com o público... também com o público como é um espaço compartilhado... é diferente do espaço privado né... com o público tem muito essa dimensão da ruptura de certos contratos... do que pode ou não pode ser feito num espaço público... o que pode e o que não pode ser feito num espaço que a gente entende artístico... ou como pedagógico... a pornografia sendo também uma arte cênica em certa medida... mas ela borra certos lugares certos acordos que a gente tem dentro das artes cênicas que é o teatro... da relação com o espectador... que fruição é essa... que expectativa é essa? Que que eu espero do público diante de um ato... de se masturbar... pra enfim... falar um segredo do seu quarto... então ela bagunça um pouco a zona de expectativa... de qual o lugar de um espectador diante de um ato desse e a mim me interessa esse tipo de

questionamento... como é que a gente se coloca diante coisas que a gente não tem um acordo prévio... tão bem estruturado assim...

**LINDO** — Aproveitando o ensejo, sobre história do olho você diz: — desenvolveremos em sala de ensaio a fábula da novela de Bataille em fricção com as experiências escopofílicas dos performers que integrarão o espetáculo. Somado ainda à teoria sobre imagem e êxtase que nos interessa investigar, temos um primeiro norte para a construção do nosso conto de fadas pornô-noir, entre o vulgar e o sublime, o rebaixado e o cósmico, o vulgar e o abissal. Margem do real, informe, excrescência esse norte **entre**. Como se dá a relação entre êxtase e abissal pra você?



**JANAINA** — Olha eu acho que a gente tá longe de tocar isso... é... é muito difícil de tocar mesmo... Bataille fala lá né quando toca no Fou Tchou né... são experiências tão limites... tão extremas né... que... onde o terrível se torna sublime... a gente não tem... assim... é... não consigo descrever... são lugares onde os extremos se tocam... não é à toa que é atraído tão pela pulsão da morte né... que eu acho que é onde essa dimensão do êxtase se coloca né... humm... não acho que em nenhum trabalho que eu tenha feito essa dimensão do êxtase se coloca... eu acho que ela é quase a dimensão de... sei lá... dos santos... dos assassinos... dos criminosos... dos loucos... assim né... tem uma busca... to trabalhando agora na história do olho... talvez... a proximidade com o pessoal que faz

suspensão corpórea... tem alguma coisa ali que eles tão buscando que é da ordem do êxtase... que é uma dor tão extrema... que é uma desposseção... que é o limite do corpo... o corpo tão tão carne... tão manipulável quanto matéria né... que você possa ultrapassar essa dimensão da matéria para algum tipo de estado né... que é da ordem do incompreensível assim... acho que as pessoas tão buscando algo que é da ordem do êxtase assim... e acho que o êxtase tem a ver com a dimensão do abissal sim... ele é uma abertura pra mim... pra algo tão tão vasto... como é a própria dimensão da morte... essas coisas se misturarem né... com a terra... com ar... com tudo né... o “eu” fica descontornado... de repente ele fica assim... que tá além dele... quando penso no êxtase... penso em algo que passa por aí... mas acho que são coisas bem difíceis de tocar... de acessar algo dessa natureza... talvez identificar dois momentos na vida onde isso possa ter se aproximado de algo assim... êxtase não é o prazer né... êxtase não é o prazer... êxtase é mais informe que o prazer assim...

**LINDO** — Na sua dissertação-livro (Autoescrituras performativas: do diário à cena) não tem nenhuma passagem sobre o museu pessoal, já na sua tese de doutorado você fala dele como um exercício, um procedimento. No Feminino Abjeto 2, foi fundamental. No Feminino Abjeto 1, você fez o uso da pergunta “falar sobre a história do seu nascimento”. Numa das nossas aberturas de processo, do Feminino Abjeto 2, o Diego Moschkovich tinha comentado que esse era um exercício conhecido seu no meio artístico. Em que medida ele esteve presente no processo do Ensaio Escopofílicos para História do Olho – um conto de fadas pornô-noir? e/ou na própria História do Olho?

**JANAINA** — Não foi um procedimento que eu usei não nesse processo assim... porque como a gente tinha o ponto de partida do História do Olho... diferente do Feminino Abjeto que a gente não tinha um ponto de partida... eu precisava dos materiais... de vocês... dos *workshops*... o museu ele vinha muito realmente pra levantar né o campo de cada um... no História do Olho a gente tinha o ponto de partida que era o livro do Bataille... tinha sim a dimensão biográfica que era importante... na medida em que a gente já trazia essa estrutura entre ficção e reminiscência... que é uma estrutura do próprio livro do Bataille... mas eu sabia que o que precisava vir pros atores enquanto reminiscência tinha um lugar bem localizado né... que tinha a ver com essa pergunta no processo... “qual a sua relação com a pornografia?” Mas ninguém precisou responder isso... por exemplo... na forma de um museu... poderia ter sido... se a gente pensar numa forma mais ampla... talvez... porque

essa pergunta foi atravessando o processo... quando eu pedia pra eles falarem disso verbalmente... “qual a sua relação com a pornografia”... isso vinha em forma de narrativa... quando a gente pedia pra eles fazerem uma cena... e criar por exemplo um *pornoshow*... obviamente essa cena vinha também numa forma de instalação... *pornoshow* era num quarto fechado... com tais objetos... com tais figurinos... a gente pode pensar que tudo isso era uma forma estética de concretizar uma dimensão biográfica... mas não foi formulado dessa maneira... em nenhum momento foi pedido... estruturado dessa maneira... foi tudo mais fragmentado... de forma mais indireta... na relação com o próprio livro... não foi tão circunscrito como foi pra gente...

**LINDO** — Tipo não tá encapsulado com a palavra museu... as coisas estão mais estilhaçadas né....

**JANAINA** — É.

**LINDO** — E a última pergunta... éeee... em qual conceito de performance você se baseia para os seus trabalhos? Porque tem as linhagens né...

**JANAINA** — Quando eu mapeei um pouco mais isso né... quando você pega lá nas teorias da performance aquele lá da RoseLee [Goldberg] né... tem outro que a gente usa bastante também... tem um momento de teoria// ...eu acho que a coisa das teorias da performance... elas entraram em algum momento ali é... de estudo mesmo mais teórico assim... mas acho que o caminho em relação a isso foi mais prático... lógico que eu peguei lá por um caminho mais antropológico... performance da teoria norte americana com Schechner sei lá o que... o caminho mais da performance art... da linhagem europeia... e aí pega sei lá como é que a Féral vai pegar a coisa da performance pra falar disso no teatro... em algum momento passei por essas... por esses aspectos... mas confesso que nunca foi uma coisa que eu me aprofundei muito... nunca me interessei completamente... por exemplo... me interessa muito mais ler a Kristeva... que eu acho que tem de dimensão de performance ou no Lacan... o quanto a discussão sobre o Real na psicanálise provoca o que eu entendo como performance do que de fato a teoria da performance... que vai sim beber né... dessas teorias também... tipo pego Hal Foster né... que vai falar de várias coisas... ele tem ligação direta com a arte... vai tá bebendo também da psicanálise... de outros lugares... mas nunca foi muito minha preocupação assim que... que corrente?... que filiações?... acho que tem muito mais uma identificação a isso o quanto importante foi

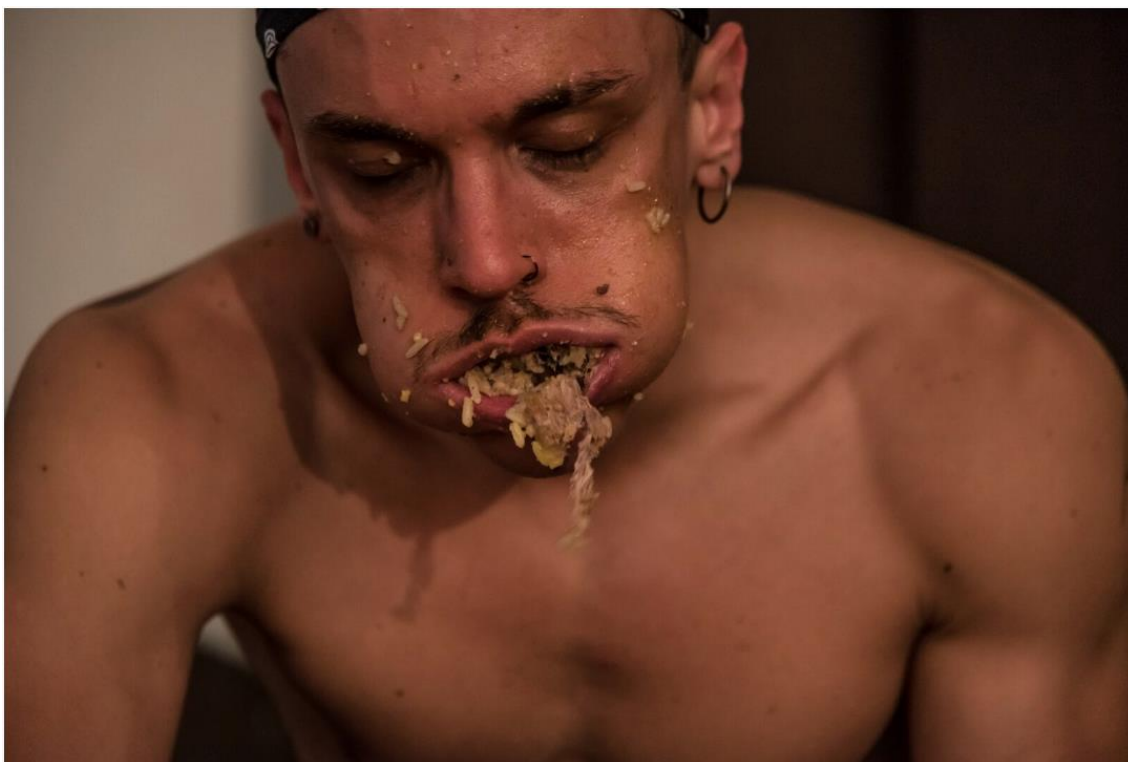


encontrar o trabalho da Angélica Liddell né... o quão importante encontrar artistas que foram atravessando... a Regina Galindo... que são *performers* né... que trazem a zona de acontecimento... de risco... de imprevisibilidade... de engajamento físico-psíquico nas ações... uma dimensão de experiência... por essa linha assim que eu vou entendendo o que é a performance no meu trabalho... mas nem precisaria usar desse corpo... porque quando eu penso no documentário que há muito tempo vem movendo minha pesquisa... o que tem de documentários que são super radicalmente performativos... eles não falam de teoria da performance... eles tem uma outra... outra escola pra pensar né... acho que o cinema tem sua bibliografia que não é a das artes cênicas... a questão do real no cinema tem outro caminho... desde o nanook... mas o documentário constrói a discussão pelo real e não pela performance... Jean Louis Commoli... Bill Nichols... a galera tem outra bibliografia pra pensar o real... então desde um curta-metragem que... sei lá o ator trans Skyler Branden Fox vai perder a virgindade... vai ter a primeira experiência de purificação... até um filme onde você vai apanhar... que tem de dimensão de risco e de performance... mas eles não tocam na teoria da performance nas artes cênicas... acho que é muito menos as escolas né e mais o que a performance provoca enquanto zona de acontecimento do teatro... enquanto expansão da própria linguagem das artes cênicas... enquanto a própria dimensão da representação tá tensionada quando você coloca a dimensão do público... dos atores em jogo... acho que é meio por aí que eu colo na performance no meu trabalho assim...

### **2.2.2 Museu Leonardo VASCONCELOS**

Pensando o abismo estético como um lugar de fora e pensando na correlação entre forma-e-conteúdo, eu escrevi, entreteci um dramaturgismo biografemático sobre mim no meu museu que desembocava na nudez. Existem dois elementos ditos lá que reaparecem no museu de Leonardo Vasconcelos: “A figura da Xuxa”, manifestada com uso de som *Festa do estica e puxa* e “tem um facão ali, posso cortar seu pinto”. Na construção do museu de Leonardo Vasconcelos — *Aromas e Sabores pelo viés sensorial* — eles reaparecem no meio da trama de uma programação que ia da cerveja, passando pelo ovo, pela marmitta, pelo bife com a mão, pelo arrotto que ia delineando um universo grotesco do Homem. Isso atingia um clímax misturado com uma disputa entre violência oral e um áudio de *whatsapp* que escutava enquanto comia grotescamente. Era meio confuso e informe, eu não conseguia compreender o que se dizia claramente, mas interessa mais o nó górdio da trama-trauma, “o dito pelo não dito” tentando se desenredar por meio da

relação com a comida, chafurdando-se nela cada vez mais de forma grotesca, o que refletia uma angústia pelo comer, comer, comer, comer:



Fonte: Foto de André Cherri. Vasconcelos tinha trazido marmita com arroz, bife, legumes, ketchup, etc.

Desse excesso do comer, aparece um ponto de inflexão, de virada, que era o dilema do comprimento da sua rola. Passou a medir insistentemente o comprimento do seu pênis com os alimentos em relação aos dos amigos. Depreendemos por essa forma grotesca de alimentação que ela deveria fornecer o nutriente suficiente para aumentar seu falo, ou sua potência de poder. A alimentação figura então como um fator angustiante em diálogo com a sexualidade e os edifícios do falo. Até o momento em que este chega a ser simbolicamente dilacerado em cena pela representação da imagem de uma linguça. Vasconcelos pega uma linguça e uma faca grande, o “facão” como havia mencionado no meu museu. Nu, ele coloca seu pau entre as pernas, do lado do pau, corta a linguça na nossa frente ao meio, e a coloca bem próxima ao seu pênis, “no lugar do seu pau” e joga o *ketchup* representando, no conjunto significante, simbolicamente o sangue do corte. Nitidamente, o ato performativo convoca a dilaceração do pau e remete à uma buceta, aberta. Como disse Janaina pós-apresentação, “é uma das cenas mais abjetas”. A captura desse momento por André Cherri equivale ao êxtase fotográfico como aponta Barthes:



João Duarte (*performer*) fala dessa dilaceração como a **destruição** do falo para o renascimento de uma nova hegemonia. É muito emblemática essa fala de Duarte, pois ressalta como a abjeção é absorvida pelo grotesco. Depreendida pelo grotesco. Ou pelo informe apresentado pela con(fusão) entre as proximidades de falo e buceta. No caso da menção sobre o renascimento, convoca o baixo corporal bakhtiniano para quem:

[...] os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal — o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.) a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo — efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nos do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados. (BAKHTIN, 1987: 277).

Essa citação faz parte do livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* – o contexto de François Rabelais onde Bakhtin faz uma profunda reflexão sobre o grotesco. Para ele, as imagens grotescas constroem um corpo bicorporal, (e.g., a foto acima: falo/buceta). Bakhtin diz que o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. A fotografia remete ao inacabamento, Vasconcelos reflete e regurgita formas. Essas imagens grotescas do corpo, segundo o filósofo, predominam na linguagem não-oficial, sobretudo nas injúrias, no riso. E vemos pela foto como essa profunda concepção do grotesco se atrela ao mundo contemporâneo das LGBTQIAPN+ por meio da abjeção depreendida pelo grotesco.

A orientação para baixo é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Também própria das lutas, brigas e golpes. O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco. [...] tudo o que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o “baixo” terrestre e corporal para aí morrer e renascer. (BAKHTIN, 1987: 325).

Ali, o abismo tocando na dimensão de morte e renascimento é a destruição do falo, a destruição de um edifício tóxico, uma forma tóxica de um certo masculino impregnado na sociedade e imposto como formas de comportamento que agridem e causam sofrimento psíquico para corpos que tem desejos outros. Então a disputa é narrativa, é pela reconstrução de linguagem que habita o corpo de carne e osso, o corpo ontológico. Precisamos pensar a pulsão como bios-lógos. Lados que se coafetam.

Um discurso não vai curar um corpo gay “cura gay” porque senão não haveria suicídios, um discurso performativo resvala, como observamos, numa terapia do social na medida em que deve-fazer a mentalidade social se expandir. Expandindo-a, expande-se o mundo social. Com isso a existência de multidões de corpos outros ganha mundo.

Expandir pela dissecação simbólica do pau, pela também melodia/musicalidade ao fundo que pertence ao mundo infantil da Xuxa: *E todos dançam, o pega, estica e puxa // E viva a festa da Xuxa! — Xuxa! Me chama! Chama essa melodia*, o semiótico para Kristeva<sup>1</sup>, que ressoa como foi a infância desses corpos estranhos, estrangeiros:

É de uma zona fronteira localizada ainda na experiência pré-verbal da primeira infância que Kristeva depreende o conceito de semiótico em oposição ao simbólico. **O semiótico, mimetizando a experiência** de fusão e processo de tensa separação para a constituição do eu, é um território composto de heterogeneidades que não constituem sintagmas. Composto de coisas, pedaços de coisas, sensações, atravessamentos sensoriais de toda sorte, que não se organizam em frases, em sentidos ordenados pelo campo das trocas simbólicas acordadas no tecido social (a Lei). O semiótico remete a uma experiência que se dá *na fronteira* pois que não há, ainda um sujeito estável que distingue seu objeto, nem se organiza, ou organiza seu objeto enquanto unidade distinta de si. [...] (LEITE, 2021: 84). O semiótico também aparece na fragmentação, na genitalidade. (LEITE, 2021: 282). Grifo nosso.

Palavras como a abjeção, o grotesco, o informe, o abissal ou o semiótico (no sentido que Kristeva lhe confere) mimetizam entre-dois, tensa mistura de materiais. Mimetizar é um processo analógico, assim podemos dizer que manipular elementos que irrompem do terreno irracional já os coloca sob os pulsos da razão, o que faz com que já

---

<sup>1</sup> Julia Kristeva on “Pre-Oedipal” Language descreve como compreende o funcionamento do simbólico e do semiótico. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tNkLlxzZTys>> Acesso: 12 set. 2018. Cf. também o subcapítulo da Parte I Cabeça da tese de doutorado (2021) de Janaina Leite: Uma teoria para as artes mais à mãe do que ao pai: o semiótico e o simbólico.

nasçam híbridos. Isso nos remete à manipulação de um plano da expressão como experiência que apontamos no gráfico de Jacques Fontanille. Se se fala em pré-verbal, temos mais elementos nesse plano para articular. O plano da expressão como experiência expande materiais como os usados por Vasconcelos no seu museu.

O estilo daquela foto do museu com o pau dilacerado que pode nos provocar um êxtase fotográfico precisa ser compreendido como sintoma. Estilo como sintoma que pelo *punctum*, *touché*, toca o Real precisou passar pela pressão da linguagem, é híbrido. Daí talvez o furo. Esse furo é o vórtice abissal que te pega, te fere e te abala.

Isso é o que foi apresentado, mas tem um outro elemento que vale a pena o relato. No dia seguinte, depois da minha apresentação, Vasconcelos chega cedo para a preparação da sua cena no espaço do Galpão do Grupo XIX de Teatro, eu já tinha chegado. Estava frio o dia, eu estava deitado num canto, ele andava em silêncio meio que arrumando as coisas. Dado momento ele me olha e pergunta: — você ficou nervoso quando foi apresentar sua cena? Eu respondi, não. Na maioria das vezes, sempre aparece uma defesa de imediato. Mas depois modalizei, um pouco sim. Se o nervosismo não estivesse ali presente, essa fala nem existiria. O abismo foi capturado pela fotografia: o risco, o abalo, o informe, o grotesco, enfim, *touché*, o *punctum*. Práticas do abismo são práticas da língua da morte e do renascimento. Do ponto de vista do abismo estético, sou eu encapsulando o abismo de Vasconcelos e analisando a cena do museu como uma forma de acabamento crítico. Ao fazer isso, estou inclinado mais ao eixo da inteligibilidade.

Depois do museu, Leonardo desejou contracenar com Lucas Asseituno dentro do tema violência que pode ser lido na parte cartográfica: museus pessoais, primeira versão levado à cena, na 1ª abertura de processo no Teatro de Contêiner, 2019. Lá, depreendemos como vida-e-arte forjou sua carapaça, corpo rígido, fechado e erétil masculino. Fruto do vetor estilístico dito no início do processo “exercitar-se para formar armadura: corpo fechado, rígido, exoesqueleto” o atributo da masculinidade levado à cena, performado. Foi esse o recorte privilegiado e desenvolvido no processo, na dramaturgia final.

Porém, temos o prenúncio da fissura, da abertura, que já aparecia com um trabalho de corpo coreográfico junto à ideia do ex-voto. Depois dessa atividade, Janaina Leite havia pedido que escrevêssemos algo sobre o ex-voto e que colocássemos nosso nome ao lado. Para esse exercício, pequenos grupos foram criados. Num deles; estávamos eu, Leonardo Vasconcelos e Marco Barreto. Abaixo consta o texto de Vasconcelos:

### A BOMBA ANAL — Leonardo Vasconcelos.

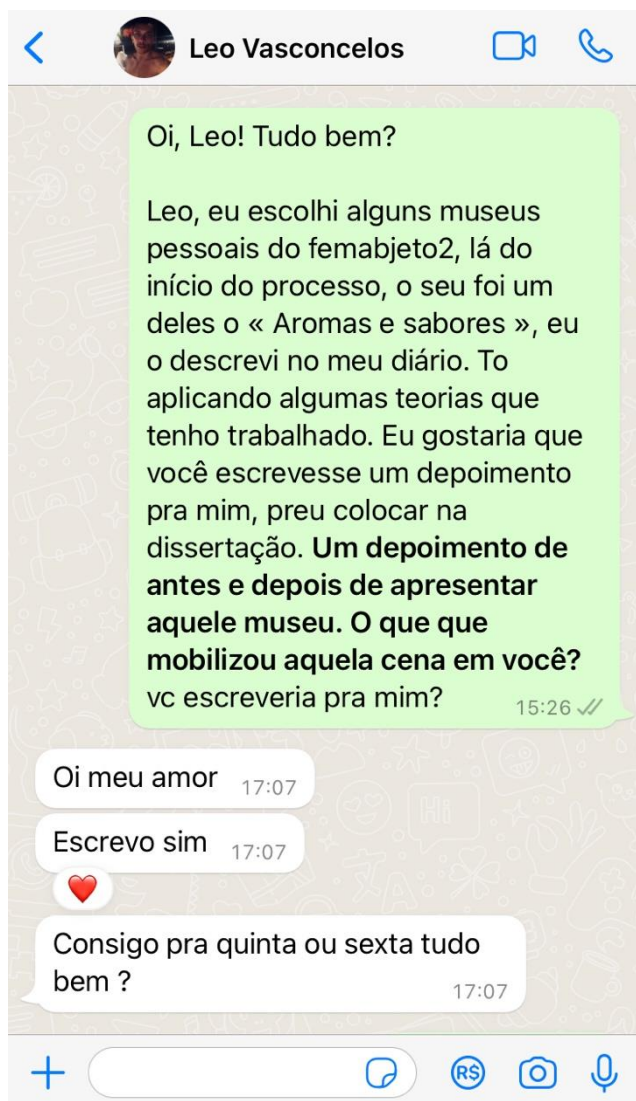
A hora certa. Rosa, materna, pontuda. Tudo que me for possível para que você exista em mim. Levanto a blusa, abaixo a cueca e flexiono levemente os joelhos: a bomba adentra. Retira o pouco de cerveja do fundo. Adentra pelo olho e vê. Seguro a ducha pelo cano, aponto e soco fortemente. Dentro de ti um líquido quente, quase morno, ligeiro. Me esteriliza, me limpa, me faxina. Eu sossegado, com mucosas lisas, róseas e sem lesões, como um neném que acabou de gofar. Bатуca com tua ponta até o mais íntimo do meu universo. Meio chique, anos 90, sic. Mantém a merda limpa, segura a merda nítida. Jarra, lava, deixa cheirar-te limpo, incolor, descendente, descende, calada, atada. Passada. Mucosas convictas, deslocadas de um medo atômico. Me adentra. Jarra, lava, deixa cheira-te fundo. Jato surdo. Mudo. Presente. Saliva a ponta da língua onde nasce a distensibilidade padrão. Toca em mim e me protege. Jarra, lava, dignifica, soca, tão duro, puro. Futuro. Emerge em mim, e subentende-se que também queres. Seja companheira, parceira, amiga, mãe. Retiro o cano com cuidado, mucosas lindas. Um pouco de marte, onde há vida. Explode atômica, translúcida, mamona. A bomba sai. Explode e num jato me mata. Reconstruo em ti, por ti, motim. Explode e deixa doida a dança eterna, feiticeira. Ativa! Ações:

- 1 — Pegar a ducha anal, colocar no ouvido e apertar a parte inferior enquanto o cano solta o ar pelos tímpanos. Girar de acordo com o ar que entra;
- 2 — Virar a ducha anal deixando a bomba de ar para cima e guiar a bomba de ar;
- 3 — Descolar a bomba de ar do cano;
- 4 — Levantar a blusa, abaixar a cueca, flexionar levemente os joelhos e friccionar a ducha anal no ânus;
- 5 — Segurar a ducha pelo cano e socar a bomba de ar fortemente deslocando-a.

O grupo fazia as ações coreográficas propostas de cada pessoa. A princípio, lembrei bastante do tríptico O Jardim das delícias terrenas de Jérôme Bosch – Hieronymus Bosch. A expressão “deslocadas de um medo atômico”, vai contra o fechamento do corpo-carapaça, “pegar a ducha anal, colocar no ouvido...” também é fruto de um outro vetor estilístico de Janaina Leite “trabalhar com a ideia de excesso de George Bataille”, “trabalhar a mesa do sacrifício (irracionalidade excessiva – devaneio)”, nesse exercício vemos agir esses vetores de uma série que descrevi em meu diário de processo logo depois do primeiro dia de encontro presencial, como já observamos em produção teórica: estilo.

A análise desta parte do museu nos dá materiais que não aparecem nem no espetáculo nem na tese de doutorado de Janaina, pois como a mesma disse, esse aspecto informe de Bataille foi abandonado. Do rico material, escolhe-se o que interessa. Os acabamentos são feitos de escolhas.





Fonte: *Print* de WhatsApp.

### **Depoimento de Leonardo enviado no dia 26 de julho de 2022. (5 anos depois)**

Leonardo sobre Leonardo (exotopia).

**Leonardo Vasconcelos:** Fazer parte do processo do espetáculo “Feminino Abjeto 2” com toda a certeza mobilizou uma **transformação** na minha vida gigantesca. Primeiro, porque existia em mim uma vontade de estar ali e vivenciar de todas as formas que eu pudesse aquele processo. Não sabia e não tinha ainda as respostas do porquê pesquisar e problematizar a masculinidade naquele momento significava algo para mim. No decorrer das semanas foi nos dada a seguinte questão: produzir um material performático a partir do que seria a masculinidade para você. Foi a partir dessa busca interna que começaram a aparecer respostas sobre o que significava estar ali com aquelas pessoas. Decidi voltar

minha atenção para as minhas questões familiares, focando na **relação** que sempre foi estabelecida com meu **irmão** mais velho durante várias etapas na minha vida. Em paralelo, mergulhei nos meus questionamentos sobre **sexualidade** e o que vivi de **traumas** por conta disso. **Decidi então produzir uma performance com comida. Seria a partir da alimentação para possibilitar um crescimento corporal e de legumes e alimentos fálicos que iria me engasgar diante de todas as pessoas. Seria com o som da Xuxa, que dançaria com pedaços de linguças entre as pernas, ferindo-as uma por uma.** E seria, num telefonema que pediria para minha mãe a quantia de cem reais para me ajudar em São Paulo. As pessoas precisavam escutar aquela conversa, eu precisava realizar aquelas ações, tudo precisava acontecer ao vivo, no presente. A performance faz sentido para mim por isso. É a ação viva, no presente. É um **processo que cura** e se estabelece sem mentiras. Não tem como mentir. Saí daquele dia completamente mobilizado. E uma mobilização que só conseguia me despertar para continuar aquela pesquisa, aquele experimento. Entendi que cada vez mais que eu mergulhasse naquelas ações eu iria me compreender mais. E não só me compreender, mas possibilitar ao outro a potência da identificação. Muitas pessoas vieram falar comigo sobre as suas relações pessoais com irmãos, com academia, com crescimentos corporais por hormônios, enfim... É um trabalho tão especial, porque foi longo. Durou um tempo necessário para que eu estivesse mexendo com aqueles assuntos no mesmo período que eu estava vivendo eles. Isso é incrível, possibilitar a sua arte que ela exista ao mesmo tempo que sua vida. Sobre o que eu vou falar agora? Por que falar disso agora? Naquele momento fazia sentido falar sobre aquilo. Porque **aquilo me modificava diariamente. Minha vida em si deixou de ser menos problemática, porque estudá-la, experimentá-la, focar nela como quem foca num estudo sobre alguém, fazia que ela não tivesse apenas essa importância egocêntrica.**

*Post scriptum:* o depoimento corrobora nossa análise a partir da prática performativa conforme apresentada no abismo estético. O dito traz a “transformação”, “relação com o irmão, sexualidade e traumas”, como Vasconcelos dança com o abismo “seria com o som da Xuxa, que dançaria com pedaços de linguça entre as pernas, ferindo-as uma por uma”. Traz a ideia de cura, o que Janaina Leite relativiza, como já observamos, “O trauma exige um salto de elaboração. A ideia de cura é inexistente. Para Leite vamos criando contornos possíveis para o trauma, é um núcleo poderoso de vida e morte, o circuito não fecha e a criação tem a ver com isso. O umbigo do sonho. As repetições.”.

Ainda, cura pressupõe que algo acabou e assim o indivíduo torna-se acabado. Ora, mas viver é o próprio inacabamento. Assim, a cura terapêutica como prática semiótica passível de ser suscitada está no gozo (experiência dolorosa do prazer “sofrido” — *páthos*) e está na assunção da própria imperfeição (cf. Greimas, *Da Imperfeição*). Assim, essa cura terapêutica subsume palavras como: repetição, transformação, elaboração, modificação remetendo à manipulação da linguagem, à reconstrução. E desse modo, como já observamos, à uma **terapêutica do social**. Pois o íntimo é político e vice-versa. Relação. “Minha vida em si deixou de ser menos problemática, porque estudá-la, experimentá-la, focar nela como quem foca num estudo sobre alguém, fazia que ela não tivesse apenas essa importância egocêntrica.”.

### 2.2.3 Museu Lucas ASSEITUNO

No museu do Lucas Asseituno estabeleceu-se a principio certo clima de tensão. Ele tinha colocado ao seu lado uma mala de ferramentas e um par de botas. Então ele começa a se despir na frente de todos, ficando nu. Depois, vestiu-se com um macacão todo branco e com uma máscara de respiração, algo que remetia a certa higienização. Em seguida vai até o microfone e explica que a sua narrativa era dividida em quatro atos:

1<sup>a</sup>) descrição da infância; 2<sup>a</sup>) ato falho ou tentativa de sexo; 3<sup>a</sup>) descabaçando ou 30 min de uma gozada; 4<sup>a</sup>) não está definido. Então ele começa a ler no microfone o que chamou de Estatuto dos Meninos (e disse que era algo que todos nós poderíamos contribuir também):

- que nenhum menino seja coagido pelo pai;
- que nenhum menino seja obrigado a transar com uma prostituta;
- que ele possa chorar [...] e assim continua.

Nesse momento ele veste uma máscara e entra uma música que parecia um canto de golfinho. Então ele começa a cercar o espaço entorno de nós com uma faixa de não ultrapasse. Vai passando essa faixa por entre os pilares de sustentação que se encontram ali no espaço do saguão. Em seguida joga uma série de *playboys* no chão e estende o pôster da feiticeira, então abaixa as calças e começa a transar com o pôster na frente de todos nós.



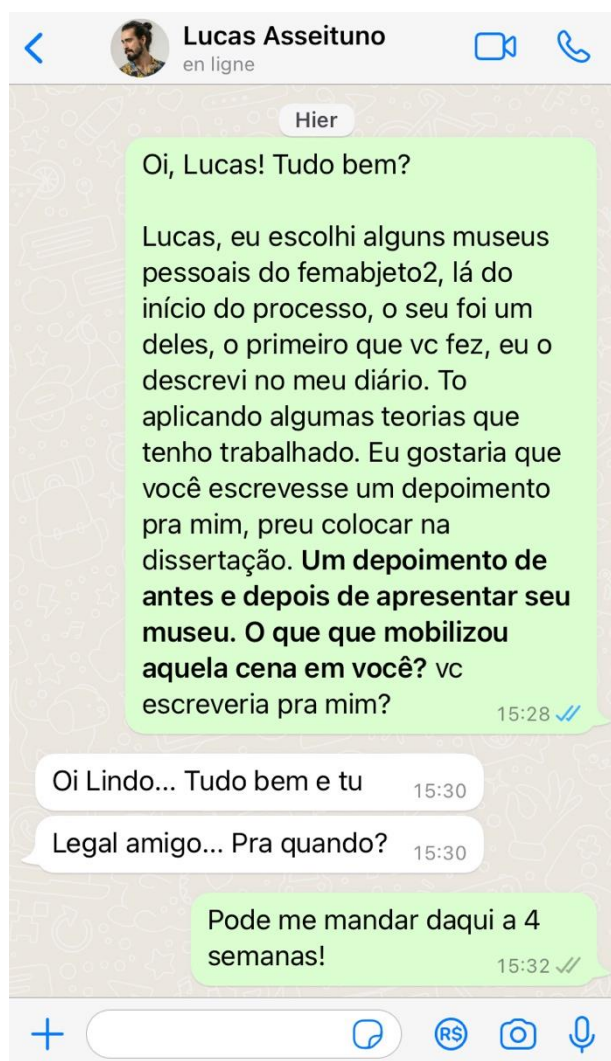
Fonte: Foto de André Cherri. Lucas Asseituno em sexo com o pôster da feiticeira.

Ele então estabelece uma sobreposição de imagens; de um lado, o sexo com o pôster da feiticeira. De outro, o som da narração do jogo de futebol que se fundem produzindo a sensação de cada penetração um gol de honra. E a partida sexual mantinha um diálogo com o ritmo do jogo. Sexo e futebol. Gol é sexo. Essa metáfora tão cara ao mundo heterossexual. Depois ele entra no campo da carta que lia e diz sobre viver uma vida que nunca foi dele. De ser arrogante, mas também fofo. Do seu pai obrigá-lo a trepar com uma puta. *Vai filho, o pai paga!* Se não trepasse corria o risco de ser gay.

Podemos identificar aqui nesse museu o exoesqueleto, a hipercarapaça, a defesa contra o desmoronamento psíquico, diferente do que vimos no abismo estético de Vasconcelos onde a pulsão da tensão é evidente. Em Asseituno, a nudez serve a um protesto sexual contra a necessidade de afirmação sexual hetero, contra a violência com jovens garotos para não correrem o risco de serem taxados de *gay*. No entanto, o abismo se apresenta mais na impotência de não conseguir uma ereção (como ele mesmo diz em cena “ato falho ou tentativa de sexo”), pois quando estava para conseguir, o irmão dele abriu a porta do banheiro e o pegou trepando com um pôster.

Ele traz essa repetição na cena do museu, esse comportamento reiterado, onde tenta comer um pôster e tenta ficar de pau duro. Ato perdido. Rompido. Que ele busca por meio da cena, refazer, reencenar, e atingir o estado outrora não atingido, tem um elemento ritual aí e também um elemento de reeducação do outro, o social. Tem uma

dimensão do não controle que é conseguir se excitar de verdade em cena e isso foi levado para o espetáculo. A dimensão abissal fica circunscrita ao risco, como aponta o trecho de entrevista que fiz com Janaina Leite “Acho que pensando no nosso processo do feminino... acho que tinha ali um convite ao risco ali... que pudesse colocar as dimensões mais escondidas... não tocadas... e num espaço do protegido onde a gente pudesse falar disso sem julgamento”. O abismo de Asseituno cerca seu ato falho ou tentativa de sexo.



Fonte: *Print* de WhatsApp.

### **Depoimento de Asseituno enviado no dia 25 de jul. 2022. (5 anos depois)**

Asseituno sobre Asseituno (exotopia)

**Lucas Asseituno:** Pensar em algo que representasse o museu da minha masculinidade foi como **reviver memórias** que estavam engavetadas e que precisavam



ser expostas, dilaceradas. Seria impossível não evidenciar a presença daqueles que conduzem esses rituais de passagem do masculino de modo a coroarem crianças a homens. Isso aconteceu comigo aos 13 anos. Me tornei homem aos 13. Tive que buscar detalhes do que eu já tinha vivido e que somente eu sei contar. Eu sai do quarto, me deram uma cerveja, um cigarro e comemoraram como se fosse um gol do Brasil em uma final de campeonato. Em seguida perguntaram quanto ela cobrava pra eles, se dava pra fazer um desconto, já que ela estava lá. Eu disse que não, que ela não ia fazer nada com ninguém. Fomos caminhando ate a casa dela. Juntos. De mãos dadas. Ela com 35 e eu com 13. Performar esse macho nunca foi fácil pra mim, mas sempre foi bem aceito. Ao mesmo tempo que fui revisitando esse museu da masculinidade fui abrindo umas fendas que estão o tempo todo sendo analisadas; fui um grande viciado em pornografia e no sexo que coloca a mulher como objeto para satisfazer o meu prazer. Gozar. Parece que depois disso tudo percebi que passei quase 20 anos tentando ser esse homem que criaram pra mim aos 13. Esse processo me afastou dos responsáveis que conduziram essas violências e continuam reproduzindo com os que vieram depois de mim. Tentei por algumas vezes introduzir assuntos que dizem respeito a esses supostos ritos de passagem e sobre a violência da pornografia e do sexo precocemente, as respostas que tenho são essas: “Vai dizer que você não gostou”, “Ainda bem que você teve alguém que te encaminhou, imagina se você virasse viado”. “Você devia me agradecer por isso”, “Eu não acredito que você tá reclamando”, “Virou viado depois de adulto?”. **Os traumas estão sempre atrasados e mesmo assim ainda são revisitados o tempo todo no meu corpo de macho que não foi treinado para fracassar**, nos momentos de descontrole, violência e intolerância e principalmente nas relações sexuais, onde tento a todo instante não performar **aquilo** que mais me assusta. Confesso que é um exercício diário. Nunca foi fácil virar essa gente. Esse macho representa um patriarcado, uma história, não só a minha.

*Post scriptum:* O depoimento corrobora nossa análise do abismo como ato falho “Os traumas estão sempre atrasados e mesmo assim ainda são revisitados o tempo todo no meu corpo de macho que não foi treinado para fracassar”. Fica exposto nesse ponto, a partir da prática performativa, o abismo do ato falho ou tentativa de sexo e o sentimento de violência da pornografia e do sexo precocemente. Mesmo já sabendo dos pontos relatados, depois analisados, percebi que mesmo o depoimento que chega 5 anos depois, traz consigo também uma espécie de carapaça da escrita, uma “escrita exoesqueleto” que em alguns pontos você percebe a fissura, a ponta do iceberg, do abismo. O que nos faz



pensar numa oscilação de força (afeto) entre “dar nome aos bois declaradamente” ou “ir contornando metaforicamente” circundando o abismo “*aquilo* que mais me assusta”.

#### 2.2.4 Museu Marco BARRETO

Enquanto Marco Barreto se preparava para a apresentação de seu museu pessoal, ele explicava que faria uso da técnica verbatim e que precisaria da ajuda de sete pessoas. Pede para que a fala dos participantes que escutarão através dos fones de ouvido seja, o máximo possível, reproduzida fielmente. Ele então prepara o microfone e organiza os rapazes em fila, senta-se de canto e vai controlando o áudio através do seu celular para cada participante que fará a leitura do texto escutado pelo fone de ouvido:

“Às vezes eu fico... sei lá... como se... sou homem ou não...” O início se dá por reticências... pausas... indicando indagação, um campo da não-certeza. A sua relação com o pai era repleta por socos. Soco como afeto. Relata que quando era bem pequenino, ele pedia pra dormir na casa da avó dele. Sua avó lhe emprestava uma sainha de babado, não só emprestava essa sainha como ainda dava limões para ele fazer peitinho. Na puberdade tinha sua voz como trauma, quando ligavam na sua casa e ele atendia o telefone sempre confundiam sua voz com a voz da irmã ou a voz da mãe. Aos 26 anos tinha brigas bestas com o pai, que ia pra cima dele pra tentar bater nele. Aos 14 anos relata que tinha apanhado do pai. Aos 6 anos, continua relatando que seu pai dera um soco na barriga dele.

Disse que sua mãe tentava, no dia seguinte, justificar dizendo que o pai estava bêbado. Comenta que sua irmã, de seis anos de idade, a mais diferente, era o modelo que ele seguia. Dos 9 aos 14 anos ele treinava ginastica olímpica, artística, usava um *collant* e um *shorts*. O *collant* acabava virando uma regata. Mas para ele o *collant* não deixava de ser um maiô. E ele tinha excitação em vesti-lo:



Fonte: Foto de Liz Dórea.

A foto acima foi tirada no ensaio geral só para convidades, antes da 1ª abertura de processo. Convidei Liz Dórea, para fazer um primeiro ensaio fotográfico do trabalho. Quando ela mandou algumas fotos, eu selecionei essa do Marco vestido de maiô com o foco que Liz tinha dado na bunda. Tornei essa foto o logotipo do *femabj2*, o grupo aceitou e passamos a usá-la como imagem-mascote no: *WhatsApp, instagram e facebook*.

**MAIÔ ARCO-IRÍS — Marco Barreto**

Agradeço a liberdade alcançada. A Mona alcançada. As mulheres libertadas. As de fora e as de dentro também. Agradeço a possibilidade de ser bicha. A honra. O fardo. O destino. Ações:

- 1 — Jogar o maiô contra a parede;
- 2 — Pegar o maiô do chão, trazer para perto do peito com as 2 mãos;
- 3 — Estender maiô sobre os braços e girar 3 vezes – como se dançasse com alguém;
- 4 — Chute-coice pra frente, com perna direita, fazendo barulho quando o pé chega no chão;
- 5 — Deitar no chão, de barriga pra cima, com maiô na altura do esterno.

A descrição acima citada diz respeito ao trabalho de corpo coreográfico com o ex-voto mais o texto escrito pelo Marco. Esse maiô reaparece na cena das divas no espetáculo. Como podemos observar, a noção de estilo como orientação comum que aparece em diferentes tipos de texto (uma fotografia é um texto também) está presente não só aqui no museu dele, mas já havia sido pronunciada no exercício ex-voto.

Continuando com a narrativa do museu do Marco, ele dizia que tinha uma agressividade muito parecida com a do pai. Empurrava as pessoas que ficavam paradas diante dele em vagões de locomoção, chegou a empurrar uma senhora. Retorna à história da ginástica olímpica falando que tinha deixado de treinar para jogar futebol. Seu pai nunca tinha ido vê-lo numa apresentação de ginástica, mas na do futebol ele foi.

Aos 10 e 11 anos, foi nadar na casa de um amigo e ele diz lembrar-se de usar uma sunga roxa, chegando lá ao ficar só de sunga, começaram a rir dele. Diz que seu nome é Marco e geralmente na lista de chamada seu nome sempre cai no número 24, o número da bicha! Então era um alvo fácil de *bullying*. Diz que o peso de ser gay na década de 90 era diferente do peso de ser gay hoje e que leva marcas profundas até hoje. Quando tinha a idade entre um ou dois anos gostava de brincar, de imitar a Fafá de Belém com uma peruca na cabeça, suas tias reunidas se divertiam, enquanto a irmã ficava puta, ela achava que aquilo não estava certo. Seu pai não podia ver, senão aquilo acabava no mesmo segundo. Relata que já foi muitas vezes agressivo com sua mãe.

Na puberdade ele tinha necessidade de aparar os pelos, arrancar com uma pinça. Achava bobo falar isso, mas depois parou de fazer isso e acredita ter se empoderado

enquanto homem. Relata ainda que sua mãe nunca teve voz de decisão em casa. Pensou com isso se a masculinidade não é também a força da resistência de uma pessoa que não se dobra. Ele termina essa narrativa de verbatim e depois canta, depois diz que vai dançar com seu pai. Ao chão, ele então coloca um dispositivo com a voz gravada do pai dele, ao mesmo tempo em que a voz fala sobre variados temas como futebol, mulher... Marco dança até terminar deitado de frente, no chão, assoprando uma folhinha de árvore, que estava lá caída no meio do saguão, saindo de cena “vermelho” com os olhos marejados.

Existem três movimentos que a descrição desse museu apresenta para análise: 1) a 3ª pessoa dilatada, 2) a regressão e 3) descarga emotiva: Marco não narra em terceira pessoa com seu próprio corpo em ato, protagonista na cena do museu, seu corpo físico sai de cena, ficando acuado num canto enquanto controla as gravações que fez pelo celular. Podemos pensar no processo de transferência, ele transfere o ato de fala para as outras pessoas do processo falarem o que ele gravou com a técnica verbatim (uma vertente do teatro documentário em que os depoimentos são reproduzidos, literalmente, em áudio).

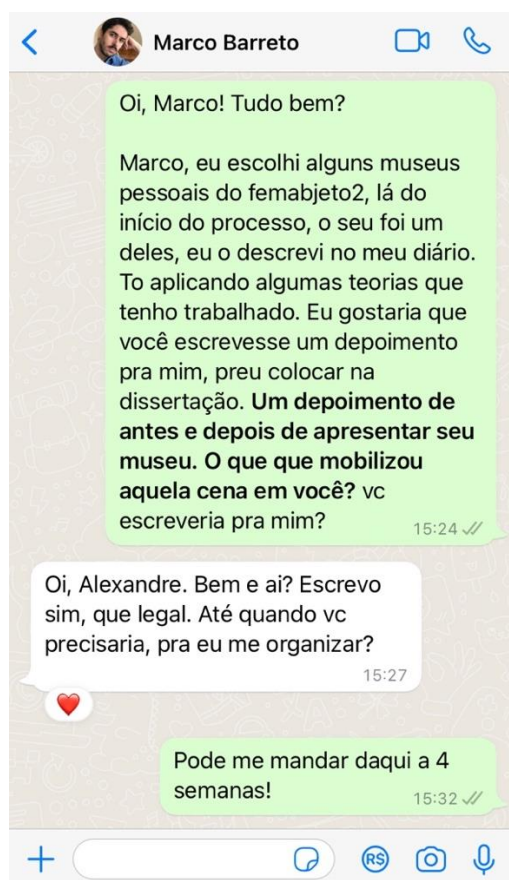
Isso parece promover um maior afastamento do conteúdo verbalizado, que se dá por outro corpo físico, não o de Marco. Talvez uma atenuação no sofrer ao *recontar*. Os primeiros sintomas de crise, abjeção, aparecem quando diz: “Às vezes eu fico... sei lá... como se... sou homem ou não...”. Essa fala, mais uma série de enunciados que recortam o campo do feminino fazendo parte do corpo Marco, mostra o movimento de abjeção. “Sua avó lhe emprestava uma sainha de babado, não só emprestava essa sainha como ainda dava limões para ele fazer peitinho.”, “usava um *collant* e tinha excitação em vestilo”, “deixou de treinar ginástica olímpica para jogar futebol...” Esses enunciados já dizem respeito a como o universo feminino convivia em tensão com ele. O pai nunca ter ido a uma apresentação de ginástica, mas a uma de futebol demarca a sanção. Deixar de treinar ginástica olímpica já implica a forma como seu pai, ou “a lei Pai”, age pelo discurso dominante a partir de uma masculinidade validada na sociedade.

Além desses elementos tensos e a violência que ambos pai e filho se tratavam “soco como afeto”, a narrativa traz um movimento regressivo “dos 26 anos aos 10” que percebemos conforme as idades vão sendo enunciadas. Típico movimento de voltar à infância como a psicanálise muitas vezes aponta. É nesse processo de voltar que ao fim da sua apresentação aparece o *punctum*, o abismo, que ao analisarmos agora, repetindo o fragmento: “dançando com a voz do pai, assoprando uma folhinha no chão, saindo vermelho de cena com olhos marejados” leva-nos a considerar tais sinais descritos “vermelho e olhos marejados” como respostas de uma descarga emocional, *quantuum* de

energia, é o *punctum* agindo, o ponto de abismo, o abalo, o abissal captados e compreendidos por mim através do semblante e de toda sua gestualidade, pois como aponta Bevidas, a partir de toda uma vivência de linguagem entre os seres humanos é que podemos captar e imprimir um sentido sobre o que foi captado. Assim, podemos dar um acabamento para aquilo. Não sou o corpo Marco, não consigo saber exatamente o que ele sentiu ali, pois ele não verbalizou. Mas o semblante traz um registro discursivo do que se compreende ou significa isso perante momentos críticos das relações humanas. Como citou Bevidas, ao retomar Jan Patočka, um fenomenólogo tchêco que inverte todo um primado da fenomenologia desde Husserl:

A linguagem não é de forma alguma um degrau superior de nossa vida no mundo dentre as coisas, cujo nível elementar seria o da percepção. A linguagem, *em sua possibilidade profunda, é condição de possibilidade da percepção humana, ela própria*. O campo primário do mundo é aquele da linguagem. [...]. (BEVIDAS, 2020: 282)

Nesse sentido, a semiocepção da construção de museus, o biografema e até mesmo a percepção do *punctum* ponto de contato com o Real, como todo o texto produzido no museu de Marco, é possível na medida em que nos relacionamos com o formal da linguagem. E a dança e o semblante de Marco não deixam de fazer parte desse formal.



Fonte: *Print* de WhatsApp.

## Depoimento de Marco Barreto enviado no dia 20 de jul. 2022. (5 anos depois)

Marco Barreto sobre Marco Barreto (exotopia)

Antes da apresentação

**Marco Barreto:** Eu **demorei um tempo** pra conseguir pensar no meu museu da masculinidade. Eu lembro da minha **angústia** de não saber por onde começar, da **ansiedade** de cumprir e **me livrar logo daquela tarefa**. Demorei um pouco pra vislumbrar o que eu poderia fazer com a minha história, onde que poderia ser interessante abordar, e também quais linguagens estavam sendo usadas ali com aquele grupo de pessoas. Hoje acho que esses obstáculos sociais, a vergonha, a necessidade de ver e reconhecer o museu dos outros antes de fazer o meu, toda essa insegurança também diz sobre a minha trajetória na masculinidade. E isso fica mais nítido quando penso que ali, no Feminino Abjeto 2, era um grupo majoritariamente *gay* e teatral. Então, mesmo em um lugar onde eu pertencia havia uma sensação de não pertencimento. Naquele momento eu ainda não tinha criado muitos laços de afeto e amizade dentro da turma. Lembro também de me deparar com essa tarefa e tentar me colocar em outro lugar. Uma sensação de talvez não ter sido muito honesto em outros processos do passado, ou de não ter encontrado em mim uma disponibilidade que me permitisse trazer de fato essa competência pra mim. Ali, em 2018, com aquelas pessoas coordenadas pela Janaina, eu queria de fato enfrentar esses assuntos e contribuir naquele estudo tanto nessa temática pessoal, quanto em proposições de linguagens.

Eu tinha acabado de começar a fazer terapia e, ao ver os outros museus, fui me reconhecendo, mas fui vendo alguns padrões que se repetiam. Tanto ali no grupo quanto dentro da minha relação comigo. Os discursos, até aquele momento, tendiam para uma separação dentro/fora, onde o lado de dentro, o indivíduo, pendia pra uma experiência de vítima, e no lado de fora ficavam as denúncias, os abusos, os agressores. Foi aí que comecei a pensar em uma chave pra começar meu museu. Porque sentia em mim, também a partir das discussões que eram geradas ali, que os limites dessas divisões entre abusado e abusador são mais borrados, e esses lugares se misturam, chegando até a ocupar um mesmo lugar. Pensava no “voucher gay” que a Janaina enfatizava, que a internet já vinha trazendo há alguns anos em forma de discussão, nessa espécie de licença dada a pessoas que fazem parte de alguma minoria, como isso já as livrasse de qualquer erro. Também tentava percorrer mentalmente quais lugares do masculino eu repelia, mas principalmente quais lugares eu reproduzia. E alguns que eu reproduzia e nem tinha coragem de olhar.

Decidido esse foco, com esses assuntos borbulhando há algumas semanas, decidi colocar no papel essa investigação de lugares sombrios junto com os outros episódios que tecem essa história da minha masculinidade e da minha relação com o masculino. O início veio como *brainstorm*, e aos poucos fui lapidando cada caso. **Vieram diversos episódios e assuntos, tanto de dentro quanto de fora. Muitos deles eu não tinha nenhum conforto de expor ou compartilhar**, mas esse de fato me parecia ser esse outro lugar dentro de um processo, que eu também buscava. Existiam, também, desejos de experimentar outros modos de linguagem, então decidi gravar áudios que narrassem as histórias, e cada uma seria narrada por um espectador diferente, numa ação onde a pessoa ouve o áudio por fone de ouvido e tenta reproduzir no microfone. Mas sentia que tinham outras coisas a serem ditas. Com essa **regressão** voluntária, algumas questões da minha vida ficaram mais presentes, pude **olhar pra elas de novo em um novo lugar**. A relação com meu pai foi uma dessas. Naquela época eu estava ouvindo muito a canção “Genipapo absoluto”, do Caetano, que a mim traz a aspereza e a doçura da convivência e da memória de uma família, especialmente em suas figuras mais tradicionais: “Meu pai, seu tanino, seu mel”; “Minha mãe é minha voz”. No ano anterior, em 2017, eu havia voltado a falar com meu pai depois de um grande período de separação. Foram 6 anos de silêncio, e sentia que aquela figura do pai, tão presente na maioria dos outros museus, talvez fosse a protagonista da minha história dentro desse tema. E pra contrapor esse período de fixidez, de congelamento, de suspensão e de, literalmente, silêncio, eu quis conversar com meu pai na cena. Como a Janaina também já fez, inclusive. E o jeito que encontrei de fazer isso foi dançando (ou tentando dançar) a partir de diversos áudios com a voz dele, dentro do grupo da família. Colei uma porção deles em um arquivo, todos num teor de afeto, de carinho, já numa realidade muito mais amorosa e diferente do que tinha marcado meu passado. E na terceira parte do meu museu, achei que deveria cantar “Genipapo absoluto” pra arrematar esse meu mergulho.

Depois da apresentação

**Por mais constrangedor que seja dividir histórias obscuras da própria vida, me parece sempre haver um prazer em compartilhar algo de si**, como uma necessidade vital de se colocar e se reconhecer na frente do outro. Então, foi muito interessante ver todo aquele conteúdo dentro da dinâmica que propus e que não dependia só de mim. Ver aquela vida dissipada em outras vozes, outros rostos e entonações pra figurar experiências minhas, aquelas culpas como que sendo dissolvidas nessa partilha,



mas também registrar que ali havia uma pessoa interessada em se ver e se colocar como vítima, mas também como algoz. Esse foi o ganho dessa parte do museu. As outras duas partes, da dança e do canto, sinto que foram um pouco sequestradas no calor do momento, no nervosismo de “dar certo” e na insegurança artística.

Desse museu, dois elementos acabaram ficando na estrutura dos primeiros experimentos que fizemos com esse estudo: minha história familiar entrou para o momento dos buracos individuais, e a **dança com a voz do meu pai** - eu apresentava no momento dos museus, que acabou saindo na estrutura final da peça. **Pra mim, o mais rico de tudo isso, foi o processo terapêutico que eu passei a cada vez que tentava fazer conexões entre meu corpo e a voz dessa figura tão central na minha vida.** Essa brincadeira de movimento e som, depois de um período de silêncios. Sinto que através dessa experimentação eu pude finalmente abrir espaços dentro de mim pra confrontar essa figura paterna e, especialmente, aceitá-la. Aceitá-la, perdoá-la, assumir sua presença e influência dentro da minha vida e do meu corpo, e amá-la. **Sinto que esse trabalho acabou ajudando a reforçar essa ponte e esse sentimento entre nós dois. Repetir** por várias vezes um recorte da história da minha família, por mais **dolorido** que seja, também acho que me faz, de algum jeito, estar mais íntegro dentro do mundo. E, no final das contas, acho que o processo todo dessa peça me deu isso, um senso de integridade e de responsabilidade com minha história e também uma sensação de pertencer e me colocar no mundo com mais interesse em iluminar as sombras - minhas e dos outros - do que escondê-las. Como aquela sensação justa de quando se sai de uma sessão boa de terapia.

**Post scriptum:** Demorar um tempo, angustia, ansiedade, querer se livrar logo da tarefa, desconforto de compartilhar episódios, regressão, olhar questões da vida novamente em um novo lugar e assumir que “o mais rico de tudo isso, foi o processo terapêutico que eu passei **a cada vez que tentava** fazer conexões entre meu corpo e a voz dessa figura tão central na minha vida”. Reiteramos o que já observamos, a cura terapêutica como prática semiótica passível de ser suscitada está na imperfeição e no gozo. No gozo da repetição. O abjeto tem relação com o gozo. E o gozo: doloroso prazer sofrido leva ao incessante processo de se inscrever e reinscrever. Sempre bordejando. Sempre criando bordas artísticas atenuando o nó górdio. E a dança com a voz do pai ratifica nossa análise apreendida em cena: a descarga emocional (ab-reação) pelo semblante como a ação do *punctum* entre corpo e movimento, ou seja, dançou o abismo. Trauma, fissura e fragilidade que foram deixados de lado em prol do corpo rígido da masculinidade, a hipercarapaça, como defesa contra um desmoronamento psíquico.



**Texto retratado**

**Texto retratado**

**Texto retratado**

**Texto retratado**

Como já observamos, Hal Foster em *O Retorno do Real* se apropriando do *punctum* barthesiano o relaciona com o trauma (1996: 167) “Essa confusão sobre o local da ruptura, *touché*, ou *punctum*, é uma confusão entre sujeito e mundo, entre o dentro e o fora. É um dos aspectos do trauma; de fato, pode ser que essa mesma confusão seja o traumático.”. E diz na página (168) que ele é o ponto de contato com o Real “rompe o anteparo e permite ao real se expor”. O *punctum* barthesiano, o ponto de contato com o Real para o que Foster, na mesma linha prolonga sua fala dizendo, “O Real, diz Lacan usando um trocadilho, é *troumatic* [...]”. Interessante, porque Foster se apropriou do neologismo de Lacan, temos a entrada da palavra *troumatisme* na página 1652 no seminário 21<sup>2</sup>. O *trou* que Lacan usa significa buraco, o que podemos associar ao abismo. A um vórtice abissal.

E assim o *trou* em *troumatic* (jogo de palavra com o traumático) segue trancafiado num buraco, escondido, de difícil acesso. Entretanto, irrompido em cena. É a flecha, a ferida, a marca, o pequeno buraco, o corte, e também a força, a vertigem, o abalo, o satori. O que fere, mortifica e abala o sujeito como descreve Roland Barthes.

Salientamos aqui que todas as falas desses performers (Leonardo Vasconcelos, Lucas Asseituno e Marco Barreto) que eu coletei e que apresentam pontos sensíveis e delicados como também a ideia de cura que poderia levar à uma ideia de Arte como Veículo (Jerzy Grotowski) ou Práticas de Si (Michel Foucault) em nenhum momento foi esse o caminho que Janaina Leite priorizou. Em nenhum momento essas linhagens foram suscitadas. A perspectiva de Janaina Leite foi sempre a abjeção tal como definida por Julia Kristeva e que abre nossa dissertação como verbete. Também outro vetor de interesse de Leite era a frase de Heleieth Saffioti “a masculinidade se constrói como reatividade ao feminino”. Essa reatividade ao feminino apareceu em todos os museus autobiográficos na forma das violências sofridas pelos performers ao se aproximarem do feminino. Evidentemente, ao nos apropriarmos da subjetividade enunciativa que o gênero depoimento pede e rememorarmos as violências e contra violências (atração e repulsa) que isso gerou e deixou em nós, também tocamos nos traumas (eventos de grande intensidade ou baixa intensidade, porém repetidos por mais vezes). E disso, do gozo da abjeção repetida, despontou uma prática terapêutica do social.

---

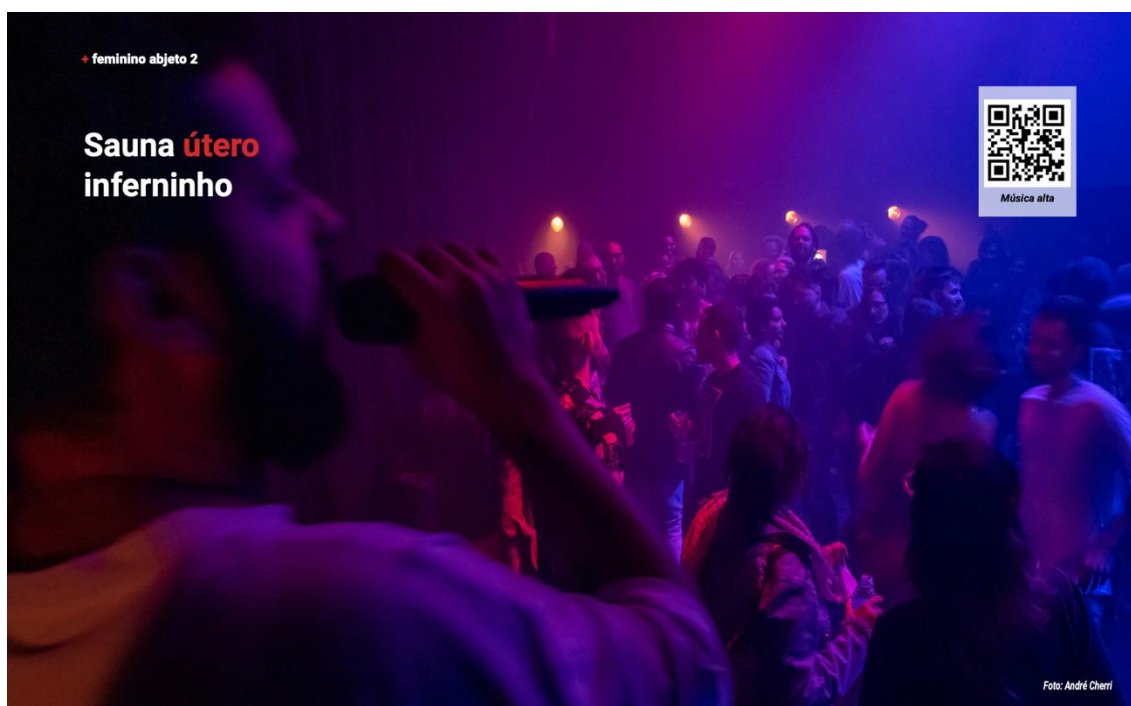
<sup>2</sup> Disponível em: <[https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire\\_seminario\\_transcription\\_ALI\\_1967\\_1974-1.pdf](https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire_seminario_transcription_ALI_1967_1974-1.pdf)>  
Acesso: 28 abr. 2022.



## 2.3. FRAGMENTOS da Dramaturgia final

### 2.3.1 Sauna útero inferninho ou do corpo MATERNO

**DIRETOR:** Sejam bem-vindos. Aproximem-se em duplas e comecem a dançar. Em breve vai começar a gravação. Podem trocar os pares de tempo em tempo. Câmera, gravando. Close nos rostos, no sorriso espontâneo e os olhos semi-cerrados que propõem sedução. *Também o grupo de performers; que já estão dentro do espaço, recepcionam a plateia, tiram para dançar.*



Fonte: *Print* de foto inserida na tese de doutorado de Janaina Fontes Leite.

[Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea](#) (2021).

**DIRETOR:** Ocupem o espaço, fiquem à vontade. Sintam a música e, por favor, não sentem nas poltronas. Continuem dançando, e troquem de par. Aqui ninguém é de ninguém. Vamos começar a gravar o olhar lascivo de um para o outro, aquele olhar estremeado que quando vê o outro bate o desejo louco. E aos poucos a câmera desce para o volume da calça. O pau estufando a braguilha. A baba que encharca a calça jeans. Quem estiver desconfortável vá para as paredes! *O público que participava do “baile”,*

*conforme as instruções vão avançando, vão se dirigindo ao entorno da cena.* Eu não quero ver ninguém fingindo em cena. Vamos começar a gravação do filme pornô. E faremos a sequência básica do sexo. Preliminares, penetração e ejaculação - a do homem, pois a da mulher é impossível gravar! Tirem a camisa, calça, cueca. E não gravem a retirada dos sapatos! *Os performers ficam nus e começam as ações explícitas conduzidas por André.* Quem estiver de pau mole sai da cena! Aqui não é aula de expressão corporal. Queremos ver desejo de enfiar dedo no cu, de piroca babando querendo meter. Agora vamos para o close na penetração. Foco na buceta.

Este fragmento de cena-performance do ponto de vista de uma dramaturgia do abismo comporta elementos que descrevemos de uma prática abissal em produção teórica. Ela contém o risco, a quebra e renovação de contratos com o espectador que imersos, passam a fazer parte do ritual. Nesse encontro de recepção, beijos, pegação, pau duro, tudo aquilo que um corpo em pulsão e desejante possa querer fazer ou não (atração e repulsa) pode vir a acontecer. Esse fragmento de cena-performance se apresenta de forma grotesca, informe e abissal, algumas pessoas interagem, outras iam para as paredes. A psicanalista Vera Iaconelli quando foi assistir ao espetáculo disse, “essa coisa de divisão corpo e cabeça, já era!” salientava a pulsão dos corpos em cena Eros e Thanatos. Vida e morte. O grotesco da recepção do público absorve a abjeção que ganha uma forma de acabamento como “corpo materno”. Segundo Janaina Leite, em sua tese de doutorado *Ensaio sobre o feminino e a abjeção na Ob-scena contemporânea* (2021):

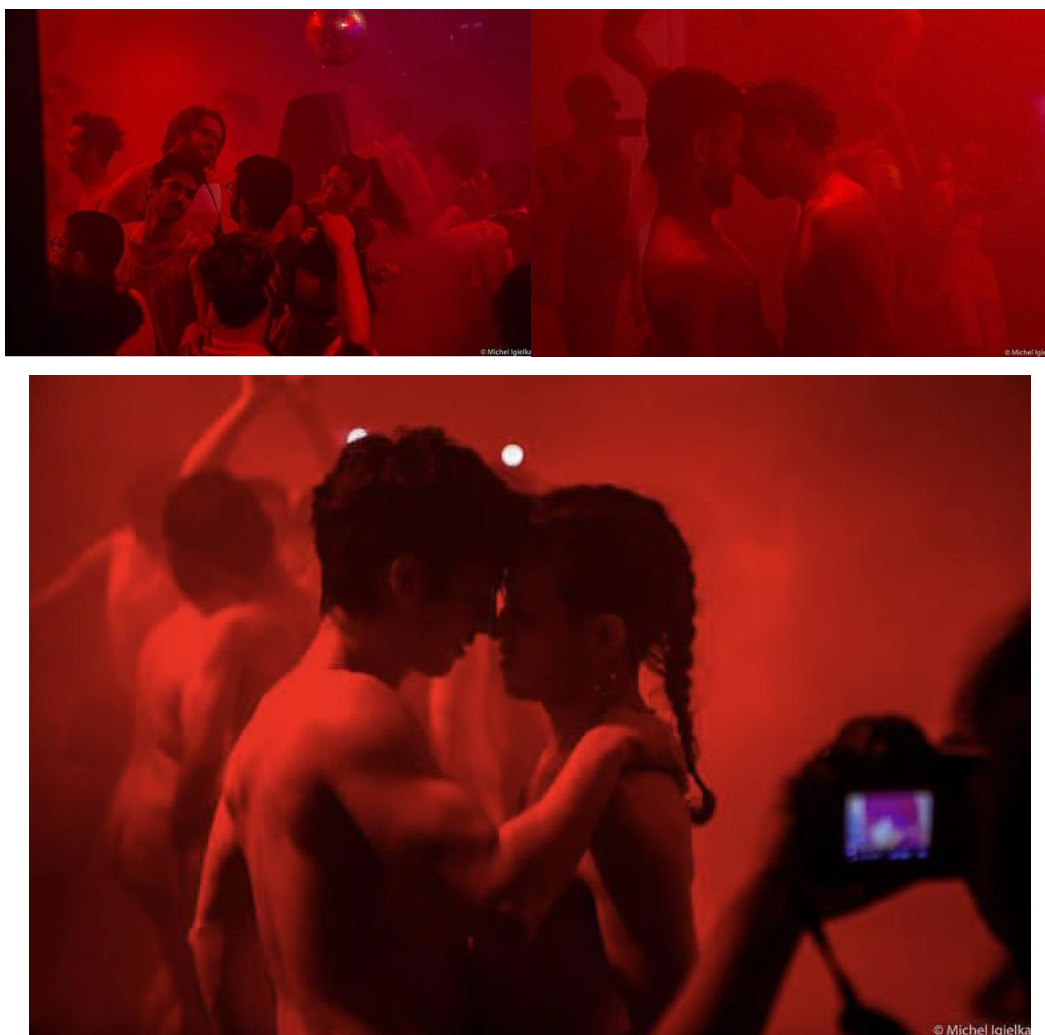
O corpo materno, nesse sentido, vai assumir o caráter desse continente longínquo que ameaça nos tragar, e tão mais ameaçador quanto colapsa os pares do tentador e o terrifiante, o desejável e o repulsivo. No contato com a Mãe, sob essa ótica, nos vemos sob a ameaça de dissolução do ser, em suas constituições mais arcaicas, sendo o corpo materno traduzido pelo próprio abismo – Kristeva fala da “caverna maternal”. (LEITE, 2021: 81).

A caverna maternal enquanto abismo nos possibilita dizer que práticas abissais permitem pensar uma performance do abismo. Uma **dramaturgia do abismo**, pois dos elementos abaixo que a compõem, um ou mais deles, estão pulsando com mais força em detrimento de outros. Nesse fragmento de cena-performance descrita vemos: o risco: “Quem estiver desconfortável vá para as paredes!”, colocar-se em frente a algo que a gente não domina, não controla: “*Os performers ficam nus e começam as ações explícitas conduzidas por André.* Quem estiver de pau mole sai da cena! Aqui não é aula de

expressão corporal.”, *Jouissance*: “Vamos começar a gravar o olhar lascivo de um para o outro, aquele olhar estremeado que quando vê o outro bate o desejo louco.”.

Reiterando:

**Componentes pulsionais para uma prática abissal:** estar disposto a se perder de alguma maneira, correr algum tipo de risco total, perigo, tocar algum tipo de dimensão mais desconhecida, *mise en abyme* (posto em abismo) reduplicação, réplica, fora de si (exotopia), *punctum*, liberação de *quantum* de energia: ab-reação, acontecimento traumático, *troumatisme*, trauma e repetição, comportamento reiterado, inacabamento/acabamento, reconstrução de linguagem (biografemática), colocar-se em frente a algo que a gente não domina, não controla, não mapeia, situação limite, do não saber, do desconhecido, da dimensão sacrificial do corpo ontológico e da linguagem, tocar o território da morte, da destruição, mistura ou fusão de elementos, *entre-deux*, entre representação e acontecimento, abismo como contraface do Real, Real ressemantizado, imbutido, em outras palavras: abeto, margem, descontorno, informe, abissal, ek-stase, pulsional. Êxtase dialogando com a *Jouissance* como Barthes a matiza em relação ao *Plaisir*. Prazer é da ordem do conforto, *jouissance* arrebatada, sacode, **divide** o sujeito.



Fonte: fotos de Michel Igielka. Interação de performers com o público na Sauna Útero Inferninho.

### 2.3.2 DIVAS versus Mães

Parte dos performers, vestidos sensualmente a exemplo das divas<sup>3</sup> mencionadas, entram e executam uma coreografia. A trilha sonora é um mix de várias cantoras pop, sobretudo dos anos 90. A outra parte do elenco, entra vestida de “mães<sup>4</sup>” e interrompem a dança. As divas retomam, mães invadem novamente e assim sucessivamente até que uma briga violenta<sup>5</sup> se inicia. Da guerra, sobra uma figura disforme, bizarra, que dança. Mães e divas, pós-guerra, se aproximam e engolem a figura<sup>6</sup>. Saboya assume a cena.

---

<sup>3</sup> Desenvolve-se a partir do buraco/sonho 3 de Nuno relativo à irmã. O grupo que trabalhou esse momento, projetava na parede um vídeo, uma *live*, que os mostrava se maquiando, passando batom, colocando peruca para performarem como *drags* variadas cantoras coreograficamente. Depois começaram a dançar diversas coreôs famosas. Ao final, aparecia uma figura de mãe grotesca que fazia perguntas para as pessoas da plateia do tipo: como é seu nome? quem deu esse nome para você? Quem te criou? Como chama sua mãe? Como ela fala? Ela grita assim? O que deu errado com você? Faltou alguma coisa pra você? O que eu fiz de errado pra você?

<sup>4</sup> Essas figuras de “Mães” são evidentemente caricaturas que criamos a partir dos filmes — *Psicose*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MVeJA4oNvYI>> e *El Topo* Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6Uqb4Jy0GTg>>. Acessos em :11 jul. 2020. De *Psicose*, extraímos o seguinte trecho em que a mãe fala para o filho, e depois, descobrimos ser a mãe *no* filho: Não! Eu disse não! Não vou permitir que traga garotas para jantar. A luz de velas, imagino, barato e vulgar, como vocês jovens depravados. E depois do jantar? Música? Sussurros? E não me diga que ela é só uma desconhecida. Como se homens não desejassem desconhecidas. Eu me recuso a falar de coisas repugnantes. Isso me deixa enojada. Você entende, garoto? Pode ir. Vá dizer a ela que não irá aplacar sua fome com minha comida ou com meu filho. Ou eu terei que lhe dizer porque você não tem coragem? Hein, garoto? Você tem coragem, garoto?”.

<sup>5</sup> Diego Moschkovich após assistir ao espetáculo conversa com o coletivo e traz um olhar sobre a fluidez de gênero, a partir do pensamento de Mario Miele. Ele reforça que há muitas masculinidades e feminilidades. A “briga violenta” remete ao modelo da santa e da puta. Mãe e Diva. Vênus e Nefertite. Estereótipos em colisão. E também aí se revela como a produção discursiva se acopla ao biológico. Diego Moschkovich. Feminino Abjeto 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=soklhF6fxI&t=191s>>. Acesso em: 11 jul. 2020.

<sup>6</sup> Essa imagem surge do segundo museu autobiográfico de João Duarte em uma cena de casamento que começava do lado de fora do galpão do XIX. Ele leva nas mãos o vestido de noiva e veste um salto somente em um dos pés, de forma a andar claudicante. Todos o seguem até a igreja com uma marcha nupcial de fundo: *Perhaps be love*. Ele relata sobre os conflitos que tinha com o pai e a mãe e numa tentativa de reconciliação ele casa, funde duas imagens: “O meu grande problema era como tratar a imagem dos meus pais em cena. Pensei em destruir, violentar e agredir estas imagens. Pensei em tomar toda uma latinha de cerveja e dizer: consegui pai. Como pensei também em me sufocar num travesseiro por algum tempo.”. A mãe o tinha sufocado com um travesseiro. “Reconheço parte deles dentro de mim e às vezes compreendo a magnitude que isso toma. Gostaria que vocês me imaginassem nessa cena dançando com um baile de demônios.”. João Duarte assim, funde em seu corpo as duas imagens numa figura desfigurada segurando a carta de tarot em uma mão (mãe) e a latinha de cerveja (pai) na outra. No espetáculo, a imagem pareceu perfeita para falar desse colapso de modelos rígidos derivados dessa matriz histórica. psíquica “mãe” e “pai”.



Fonte: Fotos de Mateus Capelo e Carolina Rolim. Composição fotográfica: Alexandre Lindo.

Figura disforme: João Duarte.

**SABOYA:** Existe uma lenda muito antiga que fala sobre um sacerdote que esfolava uma mulher para vestir sua pele<sup>7</sup>. Só assim ele atingiria a iluminação. Só assim ele tocaria o divino. Durante esse processo eu percebi que isso aqui não me bastava. Eu não queria mais só usar roupas de mulher em uma peça de teatro e dançar imitando minhas divas preferidas. Isso não era mais suficiente. Então, eu comecei um outro movimento... de transição de gênero. E quando você veste a pele de uma mulher, tudo muda. Você é subitamente vista, notada. Muito notada. Todos querem alcançar o divino. Agora, eu sinto um calor ao andar na rua, é um calor que vem desses olhares, hora com desprezo, hora com desejo. E isso me dá medo, claro. Mas, às vezes, eu retribuo. Às vezes, eu olho diretamente para esses homens que me seguem. E penso em dar a volta e ir, conscientemente, na direção daquilo que pode me fazer mal. Quem sabe pra também ser esfolada, vestida. Quem sabe assim também alcançar o divino. Então, agora, todos os dias, eu passo batom antes de sair de casa e me visto cuidadosamente. Eu me olho no espelho, me maquio, coloco minha roupa e percebo que eu estou cada vez mais parecida com a minha mãe. Um vídeo é projetado e nele aparece a mãe de Andreyá Sá (Saboya). A imagem vai sobrepondo os rostos de mãe e filha.

---

<sup>7</sup> Idem a Paglia. P. 40. (cf. Anexo Documental: dramaturgia final).



Dois pontos de análise sobre o **abismo** nesse trecho da performance. Primeiro, a “briga violenta” que remete ao modelo da santa e da puta. Mãe e Diva. Estereótipos em colisão. A aproximação da **santa** com a **mãe** casa perfeitamente com o que João Duarte diz em seu segundo museu autobiográfico “Gostaria que vocês me imaginassem nessa cena dançando com um **baile de demônios**” e o informe que promove em cena ao fundir em seu corpo duas imagens: de um lado, uma figura desfigurada segurando **a carta de tarot em uma mão (mãe)** e do outro lado, a latinha de cerveja (pai). A fotografia acima destacada é o resultado grotesco do segundo museu utilizado na performance. Como vimos no começo de nossa dissertação, a monstruosidade aparece no abismo, e.g., como Tiamat. O abismo, a santa, o baile de demônios, a carta de tarot em uma mão representando a “mãe” representam outra forma de compreender e figurar o Real, segundo Phillipe Willemart (2009: 60) no livro *Crítica Genética e Psicanálise*:

[...] instabilidades, nos apavora ou angustia (Kierkegaard). Lacan nomeou esse conjunto de Real. Forçando um pouco, diria que o simbólico decorre da visão cartesiana, racional ou psicológica do homem e o conjunto dos registros, Real, Simbólico, Imaginário — o RSI — da atitude psicanalítica diante do homem. O Real é a descoberta de Lacan na qual vou me deter mais. O Real constitui o mistério do inconsciente, o campo daquilo que subsiste fora da simbolização e que não espera nada da palavra. Não temos outros meios para apreendê-lo a não ser por intermédio do simbólico. Ele vige sempre por trás do automaton ou da repetição. Formado pelas experiências eróticas vividas, experiências mortas, portanto, mas que deixaram marcas, restos, *différance*, o Real determina o imaginário e o Simbólico e, como o registro do Simbólico ultrapassa o indivíduo. Como os homens e os cientistas do ocidente conceituavam o Real antes de Lacan? Quem consulta o horóscopo todos os dias ou quer saber de seu futuro pelos búzios ou cartas ou quem pede ajuda aos candomblés, vive essa angustia reivindicada por Kierkegaard contra Kant. O homem tenta captar esse desconhecido que trabalha numa zona misteriosa e que recebeu nomes dos mais variados na história da humanidade (ver o Mefistófeles de Faust), bruxo ou bruxa e envolvia a magia branca e negra. Para lutar contra ele, a Igreja Católica inventou a função de exorcista, o padre que tem o poder de expulsar os demônios. As diferentes crenças ou religiões têm seus meios de lutar, conter ou contar com essas entidades. Lembremos dos orixás dos cultos afro-brasileiros, os búzios e suas duzentas redes narrativas nas quais se encaixam os consultantes, os pajés que conseguem lidar com esses mistérios, os astrólogos ou as cartomantes.

A fotografia acima como paradigma abissal claramente faz menção à uma monstruosidade, à uma religiosidade esotérica, ao oculto, ao desconhecido informe Real.

Segundo ponto de análise nesse mesmo trecho de embate entre divas *versus* mães. Depois do espetáculo, quando a apresentação terminava no meio de um churrasco, Pedro Penuela, doutor em artes cênicas e psicólogo clínico de formação, fez a seguinte pergunta para mim entre os artistas que ali estavam: “O que que aquelas divas estão fazendo lá? Se o trabalho é sobre a masculinidade?”. Respondi: nos questionamos sobre isso também. Para a gente é como se fosse um ato falho, as divas ali, é o que escapou.



Existe também no jogo de disputa entre a puta (diva) e a santa (mãe) esses modelos rígidos, uma máscara da infância proibida, interdita aos meninos (peruca, pano na cabeça, batom, etc...), e isso veio à tona no processo. A figura do interdito plasmada na diva que se entrecoca com a figura da mãe, resulta naquela imagem disforme, nem uma nem outra, um *entre-deux*, ponto destoante e de inflexão do espetáculo, mais um elemento, simulacro simbólico, que figura da ordem do abismo: informe Real. Como disse Willemart na citação “Não temos outros meios para apreendê-lo [o Real] a não ser por intermédio do simbólico”. Ou nas palavras de Renato Cohen (2002: 63) no livro *Performance como Linguagem – criação de um tempo-espço de experimentação*:

Primeiro que não existe esse “fluxo criativo” direto do inconsciente. A chamada “prosa automática” é uma abstração; para algo se “materializar” em criação, esse algo já passa pelo crivo do consciente, já nasce híbrido. Pode-se falar, portanto, em graus de criação inconsciente e um desses processos extremos é o de artistas que criam em estado de semiconsciência ou utilizando-se de impulsos subliminares. Não há também, como coloca Jacó Guinsburg, o elemento dionisíaco sem o apolíneo. Uma “criação” dionisíaca só se corporifica através de uma “forma” apolínea. Um não existe sem o outro, como na imagem *Tao* não existe o *yin* sem o *yang*. É a união das antinomias.

Saboya quando relata sua transição de gênero se inscreve nessa seara da imagem. Esse movimento pertence ao paradigma abissal, ao da monstruosidade, uma vez que a transição de gênero rompe padrões e é desconcertante para a sociedade. Mas essa monstruosidade conforme apontam os registros que pesquisamos também evoca o renascimento. Uma trans-forma. Comportando em si também o elemento divino de ascensão eufórica como sugere a expressão “um anjo do abismo”. Ascende-se pela homoafetividade, lesbianidade, trans/travestilidade, etc. fato de libertação de fantasmas por meio do íntimo, político-social, fundado na prática do gozo repetido possibilitando a assunção do gênero hiperbiografema como terapêutica do social. O medo desse gênero abissal, oceano inconsciente, é o referente aterrorizante e abjeto para Kristeva. E para essa figura aterrorizante e abjeta se materializar, foi necessário passar por um plano da expressão como experiência, como o proposto por Jacques Fontanille. Lá, como vimos, uma série de outros níveis são abarcados, comportando também a dimensão do pré-verbal.

### 3. CARTOGRAFIA DA CENA

#### 3.1 Roteiro *in process*

**Hiperbiografemando** ou rápido choque de materiais

DESTACAMENTO ENGLOBANTE: o **sonho** como estrutura

[...] Aquele que tenta falar este “ainda não lugar”, este não-lugar, não o faz evidentemente a contrapelo a partir de um sobre domínio do código linguístico e retórico. Mas é ao medo que se refere em última instância: referente aterrorizante e abjeto. Nós cruzamos este discurso nos nossos sonhos, ou quando a morte nos toca ligeiramente, nos fazendo perder a segurança na qual nos pega de ordinário o uso automático da fala, seguro de nós mesmos, ou seja, intocável, inalterável, imortais. Mas o escritor: um fóbico que consegue metaforizar para não morrer de medo para ressuscitar nos signos. (KRISTEVA, 1980 : 49)<sup>1</sup>.

Todos aqueles destacamentos como restos de abismo no intertexto “o *punctum* como um dos vetores estilísticos” serão então subsumidos pela biografemática de um “museu sonho” de Nuno Lima, um dos performers que participou do processo do *Feminino Abjeto 2*. Janaina Leite pede que Nuno mande por escrito sua apresentação:



Fonte: Foto de André Cherri. Museu Autobiográfico de Nuno Lima.

<sup>1</sup> Tradução nossa do original (KRISTEVA, 1980: 49) « Celui qui essaie de parler ce « non encore lieu », ce non-lieu, ne le fait évidemment qu'à rebours. A partir d'une sur-maîtrise du code linguistique et rhétorique. Mais c'est à la peur qu'il se réfère en dernière instance : référant terrifiant et abject. Nous croisons ce discours dans nos rêves, ou lorsque la mort nous frôle, nous faisant perdre l'assurance dans laquelle nous tient d'ordinaire l'usage automatique de la parole, assurance d'être nous-mêmes, c'est-à-dire intouchable, inaltérable, immortels. Mais l'écrivain : un phobique qui réussit à métaphoriser pour ne pas mourir de peur mais pour ressusciter dans les signes ». Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection.

Me prendo em um poste. Perco a visão. Perco as mãos. Ouço os passos de homem. Comando de junção. Comando de beijo. Segundos de silêncio. Lambidas. Segundos. Fetiche. Não demora muito pra que desejos de força e atração apareçam em homens. Quando o Estado libera a agressão, não vai ser o povo que vai condená-la. Só atingimos a liberdade total com o corpo do outro no nazismo. Beliscadas, tapas e cuspes. Vorwats Vorwats. Bataille - Um homem é também o contrário de um homem. Sonhos de buracos. Calco a máscara de senhor bigodudo que me apavora. O sonho em que corria lentamente da bruxa da branca de neve. Isso não tem a ver com minha masculinidade, tem.

SONHO 1 A TOCA () Noite estrelada. Campo verde e montanhoso cheio de tocas. Eu era um coelho. Minha Mãe me dizia para não sair da toca, em hipótese alguma. Se eu saísse era como se a matasse. Jurava que não o faria. Escurecia, acalmava. Todos iam para as tocas. Eu ia dar só uma espiadinha. Só uma espiadinha. Uma bruxa com garras de gavião me pegava e me rodava num céu colorido. **Êxtase** (grifo nosso). Acordo.

SONHO 2 BURACO DO PAI () Do meu caderno: Num teatro. Os atores estão sujos e contorcem-se no chão. Há uma bomba no meio da cena. Estou na plateia com meu pai. Alguém a acende e a bomba faz um barulho estridente. Meu pai se encolhe. Diz que não foi nada, mas sua expressão é de intensa dor. Esconde a mão. Peço pra que veja. Me mostra sua mão. Há um buraco em sua mão. Acordo.

SONHO 3 BURACO DA IRMÃ ()

- Minha Irmã preencheu meu buraco com seu dedão do pé. Preciso que alguém faça minha Irmã. (Thompson tira os sapatos, limpa os dedos. Pego uma fuinha de pelúcia. Nos encontramos. Contato visual. Rimos. No sonho rimos muito. Não paramos de rir. Acordo.)
  - O próximo sonho é lá fora.
- Wagner - Lohengrin (prelúdio). Opera romântica, fantasiosa e encantadora. A jornada de um herói.

SONHO 4 FASCISTAS DE SION - O buraco da religião ()

Uma festa no jardim do Sion. Cerveja e homens de branco. Chamam o Thales de fascista e lhe agridem. Meus pés queimam. A Jana me dá os seus. Thales que cai no chão. Eu saio gritando, em plenos pulmões, pelo colégio. Mando todos se foderem, chamo-os de fascistas. Fascistas de Sion. Tiram minhas roupas (ou eu as tiro, não sei muito bem) até perder a voz e ficar de quatro no chão que queima.



Fonte: Foto de André Cherri.

Pequeno e cansado. Uma turma do maternal aparece. E nem sequer me percebem. Volto à infância nua, silenciosa e florida. Uma aula de francês: porta - toca na porta- rua -toca na rua- flor - toca na flor- Ligia, parede- Ligia não entende. Ri e não entende. Acordo.

A partir do sonho de Nuno feito “museu”, o grupo de performers foi dividido em quatro partes, quatro buracos, para brincar a partir da lógica do buraco. Uma brincadeira de prólogo que tem a ver com a força do grupo, da multidão, que tem a ver com o primeiro dia do encontro quando Janaina deu um exercício coreográfico, todos deveriam marchar em coletivo. O indivíduo *versus* a massa. Uma espécie de prólogo, uma introdução.

Na sequência entramos no espaço fechado, uma espécie de útero, imagem de uma sauna. André de Saboya anotou para o grupo a divisão dessa etapa de “*workshopão*” comentado por Jana.

Oi gente, seguem anotações do esquema-roteiro que Jana desenvolveu conosco hoje, para quem quiser refrescar a memória, para quem não veio, ou pra o que mais servir. Jana também separou "grupos de estudos" a partir de algumas partes desse roteiro. Vou postar os nomes que estão em cada grupo, espero que não tenha errado os nomes de lugar, mas qualquer coisa, vamos corrigindo, e complementando o roteiro. Beijão. Segue:

-----fem.abj2-----

1º momento/prólogo Fora, espaço externo. Grupo. “Imagens da Masculinidade”. Plano sequência (como já fizemos um dia lá fora). Indivíduo *versus* Massa, e a vertigem disso. Uma introdução.

Espaço fechado, útero. SAUNA, sexo. Sala de ex-voto. Mãe, altar da mãe. Máquina de fumaça. O que você leva pra esse altar da mãe? [André M Martins](#), [Guilherme Reges](#), [Gui Xavier](#), [Marco Barreto](#), [Nuno Lima](#), [João Pedro Ribeiro](#) (fiquei na dúvida se era você ou o outro João, mas é isso mesmo, né?), [Jeffe Grochovs](#), [Leonardo Vasconcelos](#).

Início da lógica dos buracos (da estrutura do museu do Nuno). Buraco 1, toca do coelho. Coelho. Iniciação da sexualidade. Sair da toca. Rituais de iniciação da masculinidade (como presente no museu do Dante). [Dante Arruda Paccola](#), [Lucas França](#), [Chico Lima](#) (comentário sobre as danças corais), [Alexandre Lindo](#), [Ederson Miranda](#), [Flávio Monteiro Rocha](#), [João Duarte](#)

Buraco 2. Buraco do pai. Buraco preto na mão feito com caneta. Coralidades. Relação coro/corifeu, inclusive com os outros subgrupos (não sei se foi um comentário específico a esse grupo, ou a todos). Ponto vulnerável do masculino. Teatro, bomba (sonho do Nuno). Ponto vazio. Cuidar do lugar do pai. “Podemos buscar na cena do outro, o material (não só nesse subgrupo, mas em todos, pelo que entendi)”. PAI.

[Márcio Borges](#), [Ernani Sanchez](#), [Lucas Asseituno](#), [Heitor Vallim](#), [Adão Monteiro](#), [Eduardo Joly](#), William (fiquei na dúvida se era nesse ou no anterior, mas acredito que seja esse), [Roberto Atihé Curan](#) (uma transição para o próximo buraco?).

Buraco 3. Irmã com dedo do pé no cu. Feminino, direto. Mãe, irmã, mulher. Feminino. Abjeção. Marcio falando da mãe, sempre pelada. Roberto falando da abjeção feminina. Texto Camille Paglia, trajetória da Vênus. Passagem da Vênus de Willendorf para a Nefertiti no Egito. Willendorf como ctônica, terra, fertilidade, menstruando, útero, pântano. Nefertiti como a higienização disso.

O homem projeta essa Nefertiti. Nefertiti como figura feminina limpa dessa gordura. Mãe, e hiper-mulheres-diametralmente opostas. Mãe na frente da TV, por 4 horas (museu Gui Xavier). Nefertiti, higienização, pontuda, limpa, asséptica, viril. Relação com o feminino. Idealização, realização, repulsa. Da ordem da treta disso, idealização ou negação. Buraco que a mulher tapa. Maquiar como a mãe. "Mulher buscando estar homem é só uma brincadeira. O menino procurando estar mulher, está procurando Deus". Pele esfolada de uma mulher por cima do corpo do homem. [Carlos Jordão](#), [André Saboya](#), [Thompson Loiola](#), [Leonardo Birche](#), [Filipe Rossato](#)

Momento 2 da Toca do Coelho (buraco 1). Sacrifício. Ritual de sacrifício.

Encruzilhada, final. Dramatização, *act of killing*. Espancamento, sangue, cadáver destruído no final. Transmutação que a encruzilhada pede. Transformação. Oferenda. Briga. Emboscada. Transformação do ruim no bom.

Imagem final.

-----fem.abj2-----

Outras imagens que Jana levantou para serem retomadas quando possível: saco preto dos "6kgs e 1/2 de museu" (do museu do Heitor). Talvez "trazer tudo dentro desse saco preto". Rosto do pai, do museu do André Medeiros. Talvez imprimir a foto do rosto de cada um dos pais — imagens corais. Que outras imagens corais?<sup>2</sup>.

O esqueleto agenciado por Jana ficou da seguinte maneira: Prólogo [lá fora] → Sauna → Buraco-1 → Buraco-2 → Buraco-3 → Volta no ritual do sacrifício que vai dar no ritual da "porradaria" lá fora → Encruzilhada → Fogueira. A partir desse roteiro, os grupos se dividiram e começaram a pensar nas cenas coletivas.

O grupo do "Workshopão" Sauna mandou uma síntese de narrativa pornográfica onde um pau gigante penetraria pela porta do saguão do XIX (buceta) e ao gozar sairiam os caras com muito leite (gozo).

O grupo do "Workshopão" Buraco 1 criou um discurso ritualístico sobre a iniciação sexual passando por três elementos: o sangue, a porra e o pelo. Abordaríamos aspectos tribais, ancestrais e sagrados dos rituais de iniciação mais primitivos, em contato com manifestações desses rituais em um contexto mais contemporâneo, profano, sintetizados na manifestação dos trotes universitários.

---

<sup>2</sup> Cronograma até o dia 6 de novembro, em que Janaina Leite não estará presente. Fica a proposta para esses subgrupos se encontrarem (ou se preferirem, juntos podem definir um outro dia) Dia 24: dia do "ENSAIO" desses workshops/estudos dos grupões (ex.: passar/alinhar para com Jana e "grupão" as ações que um grupo trouxe e que envolverão a todos, por exemplo). Não apresentamos ainda, só ensaiamos. Dia 31/10/2018: APRESENTAÇÃO de todo esse roteiro/estudo com todos os grupos. Seguimos com o núcleo até novembro. Em dezembro continuamos, mas sem a dinâmica das mensalidades, e com uma dinâmica de caixinha geral (cada um contribuiria por volta de 50R\$ para termos um caixa para produção dessas aberturas e apresentações), e seria quando faríamos aberturas desses processos construídos até então. Talvez em três semanas consecutivas, fazer essas aberturas nos próprios horários da quarta de manhã (organizados, como por exemplo: um dia apresentamos buraco 1, outro dia buraco 2, e assim por diante...) E então, depois disso, num dia à noite, a combinar, apresentar todo o material em sequência.

O grupo do “Workshopão” Buraco 2 fez um grande jogo improvisacional com ferramentas e brinquedos que foram tirados dos grandes sacos de lixo preto e espalhados sobre o espaço do saguão. Ferramentas, bonecas, brinquedos diversos, mais o som de uma motosserra ao fundo, faziam esse jogo/*jam*. Enquanto esse jogo/*jam* acontecia sobrepunha-se a isso a leitura do texto escrito por João Duarte, no microfone, que tratava do diálogo entre Pietà (mãe) e Jesus (filho).

O grupo do “Workshopão” buraco 3 foi uma reconstituição da entrada da irmã de Nuno em cena. E por fim, para fechar esse ciclo, os meninos do grupo das *dragqueens* entravam no ápice da desconstrução masculina. Eles projetaram na parede um vídeo, uma *live*, que os mostrava se maquiando, passando batom, colocando peruca para performarem, como *drags*, variadas cantoras coreograficamente. Depois foram para a frente da projeção e começaram a dançar diversas coreografias. A luz da projeção, com os vídeos sobre seus corpos dançantes, constituía um grande videoclipe *draqueenescos* e ao fim aparecia uma figura de mãe grotesca que fazia perguntas para as pessoas da plateia: “Como é seu nome? Quem deu esse nome para você? Quem te criou? Como chama sua mãe? Como ela fala? Ela grita assim? O que deu errado com você? Faltou alguma coisa pra você? O que eu fiz de errado pra você?” Havia uma interação entre essa figura grotesca e mítica da mãe e as pessoas com quem ela interagia.

O “workshopão” volta do buraco 1 (sacrifício) foi assumido por Lucas França, que falava sobre a encruzilhada e sua simbologia lá fora. O “workshopão” da fogueira nunca aconteceu. Ao final, não conseguimos debater tudo o que tinha sido apresentado nessa *Jam*. Mas Leonardo Vasconcelos convidou todos do coletivo para festejarem seu aniversário e todos deveriam ir vestidos de *drag*. Aproveitando o ensejo, Jana pediu que um minidocumentário fosse produzido com todos os meninos (o que nunca aconteceu) se produzindo para o festejo do aniversário. E também pediu um minidocumentário para a realização dos trotes, a serem aprofundados no sítio de William, quando todos fariam uma imersão, virando a noite coletivamente (o que também nunca aconteceu).

No dia 31 de outubro de 2018 todos os grupos comentaram o processo e nesse mesmo dia escutamos músicas do Pink Floyd. No dia 07 de novembro de 2018, chegando à reta final, fizemos uma grande *jam* coletiva de tudo o que já tínhamos até o momento. Os grupos explicavam ao mesmo tempo em que performavam uns para os outros as ações. E no dia 14 de novembro de 2018 fizemos um “passadão”, estruturamos e ampliamos nosso roteiro, que apresento em seguida de forma hiper sintética, com seleção de algumas primeiras fotografias processuais.



# AMPLIAÇÃO

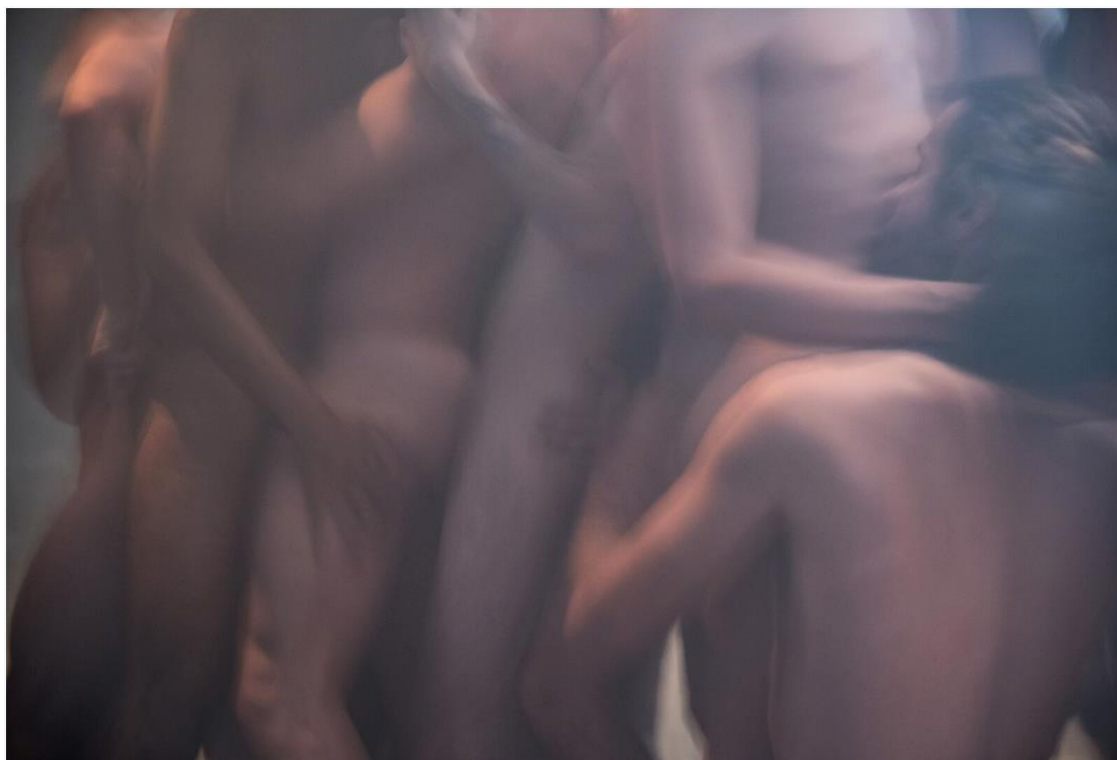
Plano sequência: Indivíduo *versus* Massa.

## ÚTERO/SAUNA/BAILÃO

A plateia é colocada na fila da revista. “Mães” fazem a inspeção “carinhosa”.

Já dentro, o ambiente está repleto de fumaça. Música.

O “diretor” dirige a cena do baile. E vai sexualizando a dança até chegar no sexo. “Como filmar explícito”. Pornô com história. Alguém conta uma cena de sacanagem. O diretor comenta como filmar isso. Cena da penetração. Close na vagina. Descreve como vai ser a entrada do pau na sala. Pancadas na porta conforme ele descreve.



Fonte: Foto de processo por André Cherri.

Surge um pau gigante por uma porta e o “leiteiro” (“Alguém pediu leite?). Descrição da competição de espermatozoides. Leite neles. Mãe com os olhos fechados está perdida no meio da competição. O leiteiro flerta com ela mas ela está perdida. Nuno vence e comemora com a bola/cabeça do pau. Vai até a mãe e infla a barriga dela soprando sua buceta.

Os olhos da mãe/esfinge se abrem.



Fonte: Foto de processo por André Cherri.

Ambiente “sagrado”. Cama sonora (nani) + voz distorcida (*mother* em rotação alterada ou ao contrário). Oferenda dos ex-votos. Os filhos trazem suas ofertas/homenagens/agradecimentos/pedidos.

FILHOS:

Mãe, você acha que eles jogarão a bomba?

Toca música *Mother* do Pink Floyd traduzida

### PRIMEIRO BURACO

**A Toca:** Noite estrelada. Campo verde e montanhoso cheio de tocas. Eu era um coelho. Esse sonho sempre acontecia quando eu dormia olhando para esta máscara. Eu estou com a minha mãe em uma toca. Ela diz ‘não sai de jeito nenhum ou eu morro’. Jurava que não o faria. Escurecia, acalmava. Todos iam para as tocas. Mas eu saio mesmo assim, achando que se fosse só um pouquinho, não teria problema. Eu ia dar só uma espiadinha. Só uma espiadinha. Então uma bruxa com garras de gavião passa voando e me pega. Ela me levava e me rodava num céu colorido. E a sensação é muito boa.

Nuno coloca o papelzinho no seu tubo/ex-voto.  
A mãe se vira e o tubo é colocado no cu/buceta da mãe.

Música “O dia em que eu sai de casa”

“Isso, agora a gente tira ela, tira ela”. Ela não quer sair. Eles puxam. Empurram ela pra fora da sala. “Tranca, tranca”. Mas ficam com o *ipad*/foto dela.

Projeção de foto dos meninos com as mães enquanto cantam e bebem.

### TORNAR-SE UM HOMEM

Eles então empurram o perdedor e também vão ao chão, e aos poucos, transformam-se em bois e começam a soltar mugidos e a tocar um som como o berrante e/ou *didgeridoo*. Dessa imagem constituída dos bois; todos, ainda no chão, reúnem-se em círculo e um canto sussurrado começa a surgir:



Fonte: Foto de processo por André Cheri.

Letra: “Botucatu despregueia, enterra, enfia e põe no cu, meu pau levanta e abaixa vem aí Botucatu, é Med é Med é Medicina, Botucatu, pau no seu Cu! Botucatu, pau no seu Cu!” (Grito de Medicina da UNESP - Campus de Botucatu).

Dante então sobe — nu — em cima dos homens e dá o texto abaixo:



**Dante:** na tribo Sambia a iniciação dos garotos desta tribo de Papua Nova Guiné começa aos sete anos, quando eles são levados para longe de todas as mulheres, e passam a viver somente com homens pelos próximos dez anos. Durante o início do ritual, a pele dos garotos é furada, para que as contaminações das mulheres sejam retiradas, e eles têm que sangrar pelo nariz (foto acima, à direita) para se limparem. Os garotos também têm que consumir cana de açúcar para estimular o vômito e a defecação, com o mesmo propósito. Após a “limpeza” do corpo, eles consomem sêmen, considerado vital para que eles cresçam e fiquem fortes. Durante o processo, os garotos são informados sobre as impurezas femininas e seus perigos, e aprendem técnicas de purificação. Quando se casam eles se purificam frequentemente contra as impurezas da esposa. Eles realizam sangramentos intensos pelo nariz toda vez que a mulher menstrua. No último passo do ritual de iniciação, os jovens têm que remover um pelo pubiano e entregá-lo para um homem mais velho, que irá colocá-lo no lugar apropriado. Durante este estágio, o homem explica ao garoto que ele não deve ser promíscuo na sua relação heterossexual, senão será executado.

*Trote no Dante!*



Fonte: Foto de processo por André Cherri.

A imagem final é com Dante colocando seu brinquedo — um *ursinho de pelúcia* e o *Ipad-foto* da mãe dentro de um saco preto e partindo. Ele se dirige para a porta. Um coro de homens se forma para vê-lo sair. O coro retoma a movimentação coreográfica que era da comemoração do vencedor lá no começo da cena, mas agora ela é executada de forma mais cadenciada, bem geométrica, estilizada. Quando o coro finaliza a *coreô*, ele se dissipa. Então vemos a reprodução da imagem de “El topo”.



Fonte: *Print* do Filme El Topo.

Projeção + cena ao vivo.

A porta do armazém se abre e entra o pai, de preto, com seu “cavalo/carro/moto”.

Nuno — nu — agachado no chão olhando para um montinho de terra.

**Pai:** Hoje você faz sete anos. Já é um homem. Enterre o seu primeiro brinquedo e a foto de sua mãe. (A imagem se funde com a mãe, do lado de fora, arranhando a porta. Ao longo da apresentação, *inserts* pela vila toda. Rua, escola. Mãe fantasma vagando + áudios Dulce).

(quebra)

### SEGUNDO BURACO<sup>3</sup>

**Nuno:** Um teatro. No palco, tem pessoas agonizando. Os atores estão sujos e contorcem-se no chão. Há uma bomba no meio da cena. Estou na plateia com meu pai. Alguém a acende e a bomba faz um barulho estridente. Meu pai se encolhe. Diz que não foi nada mas sua expressão é de intensa dor. Esconde a mão. Peço pra ver. ‘Me mostra sua mão’. Ele me mostra. Tinha um buraco na mão dele.

(faz um ponto negro na palma da mão. Todos fazem e também os homens da plateia)

Silêncio.

O espaço se reorganiza, pegam os sacos pretos. Se percebem. Olham os sacos uns dos outros. Alguns se afastam protegendo o saco. Aos poucos vão revelando o que há dentro. Sons. Ações simultâneas. Aqueles que se recusaram a mostrar os sacos se aproximam da plateia e narram/sussurram (como quem conta um segredo, um crime, uma fofoca) a ação dos outros a partir dos dramaturgismos dos museus.

---

<sup>3</sup> Inserimos mais abaixo a versão apresentada na abertura de processo no Teatro de Contêiner, 2019.



(quebra)

Miniseminário (experimento com os meninos + lógica “Nós” *versus* “Eles”, origens do fascismo, etc. etc.) enquanto o espaço vai sendo limitado pela fita de segurança.

Nani “Eu vou reproduzir o meu quarto, o meu cabelo, a minha janela, o meu “silêncio” - *I do the evolution* / bate cabeça geral/ caem exaustos. (Tradução projetada)

Performers caem exaustos. Saco preto na metade do corpo, fragmentados. Pau exposto.

Du – operário/ tira a moto serra do saco preto



Fonte: Foto de processo por André Cherri.

#### Projeção de texto<sup>4</sup>

O PAI protege o filho do medo. Diz à cria que ela não será assassinada.

FILHO

Quando penso que te amo, é real. Quando sinto que te odeio, também. Se me abandona, nada disso existe.

PAI

Engula suas lágrimas e durma. Goze do tempo que antevê o assassinato. Não vê que tuas lágrimas excitam o perigo?

---

<sup>4</sup> Texto escrito por João Duarte.

(Silencioso, o pai ergue uma foice na altura dos olhos e executa a própria cria. Do pai, desabrocha um cão de patas molhadas. Ele inala o sangue do filho e encharca sua boca babada. Ingero o medo que escorre do corpo a borbulhar. O filho deixa a carcaça, na forma de um ESPECTRO. Vislumbra a cena)

#### ESPECTRO DO FILHO

Tuas juras e promessas de amor eram falsas.  
O perigo não existia,  
o medo sim.

Ainda que morto, a gente se sobra um no outro.

Cuide pra que eu não renasça do seu gozo e volte a te caçar vestindo a cabeça de outra cria.  
Pois, assim que for ejaculado, meu caminho será aniquilar todos seus bastardos até me infiltrar no mundo pelo ventre de uma nova mulher.

(O espectro do filho invade o saco de seu pai. O pai se excita e bate uma.)

#### PAI

Não se preocupe. Toda noite, serei seu assassino.  
Toda noite, te abandonarei enquanto o medo dorme.  
Ao fim de cada dia,  
gozarei a ti no vaso sanitário  
e darei descarga.

*Insert da “mãe”/fantasma vagando pela vila + áudio Dulce “O pesadelo do fascista. O coronel.”*

Silêncio.

#### DORMITÓRIO

Agudos entre os corpos no chão.

João se levanta e reproduz o áudio do Roberto intercalando com os improvisos de agudo. Aos poucos um diálogo de músicas de divas se estabelece. Alguns se levantam, “escondidos”, pegam seus sacos e vão para o “boudoir”.

#### BOUDOIR

Despejam os sacos. Festinha.

Os outros no chão se levantam e os grupos se dividem entre “divas” e “mães”.

Dramaturgias: Boudoir + ritual xamânico com pele de mulher

**Duelo**<sup>5</sup> divas e mães / dança.

**(BLOCO 1 VADIAS)**

01. Bootylicious

<https://www.youtube.com/watch?v=IyYnnUcgeMc>

(coreô a partir de 0:55 - LEVEL: Easy)

02. Holler

<https://www.youtube.com/watch?v=JXkKcxLq8k4>

(coreô a partir de 1:16 - LEVEL: Easy)

03. Bang

<https://www.youtube.com/watch?v=UGov-KH7hkM>

(coreô a partir de 0:10 - LEVEL: Easy)

**(BLOCO 1 MÃES)**

04. I Will Always Love You

05. My Heart Will Go On

06. Abandonada

**(BLOCO 2 VADIAS)**

07. Lady Marmalade

<https://www.youtube.com/watch?v=RQa7SvVCdZk>

(coreô a partir de 03:08 - LEVEL: Easy)

08. Vogue

<https://www.youtube.com/watch?v=oAKj2Maa1gY>

(coreô a partir de 02:08 - LEVEL: MEDIUM)

09. Crazy In Love

<https://www.youtube.com/watch?v=ViwtNLUqkMY>

(coreô a partir de 03:08 - LEVEL: MEDIUM)

**(BLOCO 2 MÃES)**

10. Ragatanga

11. Baba

12. Unicamente

**(BLOCO 3 VADIAS)**

13. I'm A Slave 4 U

<https://www.youtube.com/watch?v=OR3qiqxd-FI>

(coreô a partir de 00:33 - LEVEL: HARD)

14. Genie In The Bottle

<https://www.youtube.com/watch?v=-LnCaaGZYE>

(coreô a partir de 00:24 - LEVEL: HARD)

15. Telephone

<https://www.youtube.com/watch?v=EtZyqHvlpk>

---

<sup>5</sup> Montagem por Carlos Jordão

(coreô a partir de 00:06 - LEVEL: HARD)

**(BLOCO 3 MÃES)**

16. Physical
17. Regime Fechado
18. 50 Reais

**(BLOCO FINAL / COREÔ + BRIGAS)**

19. Ilariê
20. Dig-Dig-Joy

<https://www.youtube.com/watch?v=9RcN6uMnWkc>

21. Get Me Boodied

<https://www.youtube.com/watch?v=RioOJ7dZxuw>

(coreô 3:43)

(quebra)



Fonte: Foto de processo por Liz Dórea.

**Fórum**

Nefertite *versus* Vênus

(Em dado momento começamos a “montar” Thompson e Fil)

Retomada com Thomp *versus* Fil (interação/impro com a plateia + diálogos psicose+ você lembra do peitinho da sua mãe, etc, etc). Crescente do banal ao estilizado (voz transformada no celular) até compor a figura da grande mãe/pietá + mamaço dos filhos/jesus.

**Diálogo entre Pietà e Jesus projetado<sup>6</sup>**

---

<sup>6</sup> Texto escrito por João Duarte a pedido de Janaina Leite.

FILHO

Mãe, antes do fim, sirva-me do seu leite.

MÃE

Meus seios atrofiaram. Minha vida congelou. Desde que você nasceu, eu tento ser bela.

FILHO

Pois, deixa-me enterrar meus lábios em teus seios e acordar tua feiura.

MÃE

Ainda que eu queira te salvar da foice, sua existência caçou meu tempo e congelou meu leite. Sou a mulher imortal que espera pela morte.

FILHO

Se não me serves vida, ei de procurar em outra teta.

*A face da mãe se contorce em raiva e um tremor perpassa a terra.*

MÃE

Não me substitua, cria ingrata! Tenho algo que pode te saciar. Espera-me murchar em frente ao sol. Quando estiver inteiramente seca, carrega-me como um fardo. Eu revogo minha beleza para tornar-me sua manta. Volte à minha histeria e se cubra com meu útero, para sempre.

FILHO

Sua vontade me apavora e excita. Lembro que dentro de ti eu ouvia o coração de deus bater. Depois da nossa separação, caço nos seios de cada mulher o som da origem.

MÃE

Desde que você saiu da minha boceta, virou o diabo que renuncia o paraíso e manobra todo o inferno para voltar. A cada mulher que seu pau penetra com prazer e terror, minha barriga se dilata à sua espera. Agora, deixe o medo e venha. Vista-me.

*A mãe se coloca de frente ao sol e espera o corpo derreter. Após a espera, sua pele se despresta e tomba murcha sobre a terra. O filho, ao mesmo tempo que chora, sorri. Ele tenta vestir o manto.*

FILHO

Não consigo.

Você não me cai bem.

Por que, mãe!?

Mãe, eu quero ter o seu tamanho.

O seu tamanho é imenso.

*O filho tenta rasgar o couro da mãe. A cada tentativa, ele se afunda em suas dobras. Como vítima da areia movediça, o filho se aprisiona no útero da mãe, para sempre.*

*A pele cai.*

Alguém bate na porta. A imagem solene da grande mãe se desmonta meio toscamente. Pela câmera vemos a mãe lá fora. Os “filhos” hesitam a abrir. “Quem vai? Vai você. Vai você.” Ela entra e no ípad vemos a imagem dessintonizada. Ela meio perdida. Nuno a recebe e conta o sonho do buraco 3.

**TERCEIRO BURACO**

A IRMÃ/MÃE MENINA

O rosto no *ipad* sintoniza e vemos uma menina bem jovem. Quase criança.

**Nuno:** Eu e minha irmã. Ela preenche meu buraco com o dedão do pé dela. (*ele afasta a cueca e senta sobre o dedão da irmã, de maneira a ser penetrado*). Agora você brinca com esse bicho de pelúcia e ri como uma menina. Ri mais!

Wagner - Lohengrin (preludio). Risos. As portas se abrem.

Lucas França se posiciona com uma tigela/panela/bacia - O último buraco é lá fora.

*Segue para fora do galpão. Todos o acompanham.*

### ENCRUZILHADA/SACRIFÍCIO

*Param próximo de uma fogueira.*

**Lucas:** Quando o Nuno trouxe essa sequência de sonhos, a gente foi convidado a encenar essas imagens, tornar esses sonhos reais de certa forma. Cada sonho correspondia a um buraco. (Simbologia do buraco). No último deles, o Nuno trouxe a gente aqui para fora. E as coisas se deram mais ou menos assim. (*dá um sinal a todos mostrando que podemos começar. A cena acontece, primeiro, bem distante.*).

### QUARTO BURACO

FASCISTAS DE SION ou O buraco da religião.

Uma festa no jardim do Sion. Cerveja e homens de branco. Chamam o Thales de fascista e o agridem. Meus pés queimam. A Jana me dá os seus. Thales cai no chão. Eu saio gritando, em plenos pulmões, pelo colégio. Mando todos se fuderem, chamo-os de fascistas. Fascistas de Sion. Tiram minhas roupas (ou eu as tiro, não sei muito bem) até perder a voz e ficar de quatro no chão que queima. Pequeno e cansado. Uma turma do maternal aparece. E nem sequer me percebem. Volto a infância nua, silenciosa e florida. Uma aula de francês: porta - toca na porta- rua -toca na rua- flor - toca na flor- Ligia, parede- Ligia não entende. Ri e não entende. Acordo.

Ou essa versão:

[*Este é um quarto sonho. Todos vão se reunindo em um ponto. Ele pede para colocar uma música qualquer – pede para alguém da plateia? ou Começa a tocar “Heart of Glass”, do Blondie. Quase imediatamente, uma briga começa. Diversos homens contra Chico. Empurram-no, jogam-no ao chão, chutam-no e o ofendem. Nuno grita: Fascistas!” e sai correndo. Eles correm atrás. Surge um dos meninos com uma peruca, falando em francês. É uma professora. Ri e não entende. Acorda.*]





Fonte: Foto de processo por André Cheri.

Música. O ambiente de conflito se converte em brincadeira, alívio. Se reaproximam.  
Mijam na fogueira. Propomos uma roda com a plateia.

Outra proposta de final que Janaina Leite teve vontade de escrever:

**Jana:** Nessa hora, a gente se senta em volta de uma fogueira. Tá começando a anoitecer. A gente vai assar umas batatas doce e umas carnes também. Tem cerveja e daqui a pouco, quando eu acabar de falar, uma música vai tomar o espaço e a gente vai poder conversar, comer, beber. Mas antes disso, o meu filho mais velho, de 6 anos, vai surgir lá de longe. Pequeninho no horizonte, depois um pouco maior, mas nem tanto, afinal ele tem só seis anos. E vem caminhando na nossa direção com alguma coisa nas mãos. Não dá pra ver o que é. Ele tá peladinho, com um chapéu na cabeça, e coberto, bem sujo, não sei se de terra ou de cinzas. A carinha dele tá toda empoeirada. Quando ele chega mais perto, a gente já pode ver que ele carrega um brinquedo e uma fotografia. Ambos bem sujos, como se tivessem sido desenterrados. Ele dá um espirro não sei se porque tá com frio de estar pelado ou se por causa do pó no nariz. Se dá conta também que tá todo mundo olhando pra ele e fica com vergonha. Mas aí ele me vê, sentada na roda, no meio das pessoas e corre até mim. Senta no meu colo e enfia a cara no meu pescoço, ainda com vergonha, talvez. Ou só querendo um colinho mesmo. Parece que a jornada foi longa. E ele é tão pequeno pra já ter passado por tanta coisa. Daí eu vejo a fotografia na mão dele e percebo que sou eu ali. No meio da terra, manchada, esfacelando. Eu não comento nada. E pego uma batata doce pra ele que eu sei que ele adora. *Música. Churras. Fim.*



**2022**  
**FEVEREIRO**

**O VÓRTICE DO MASCULINO**  
**(SEMINÁRIO CÊNICO)**  
**ABERTURA DE PROCESSO**

DIREÇÃO  
**JANAINA LEITE**

**TEATRO DE**  
**CONTÊNER MUNGUNZÁ**  
RUA DOS GUSMÕES, 43  
(METRÔ LUZ)

**12 E 19 DE FEVEREIRO . 20H**

**INGRESSOS NO LOCAL . PAGUE QUANTO PUDER**

Foto: André Cherri. Arte original de Miguel Sanchez e Andrés Nigoul (Duo Dinâmico).

### 3.2 *Museus pessoais 1ª versão*

(segundo buraco, versão antiga dos museus)

**Nuno:** Um teatro. No palco, tem pessoas agonizando. Os atores estão sujos e contorcem-se no chão. Há uma bomba no meio da cena. Estou na plateia com meu pai. Alguém a acende e a bomba faz um barulho estridente. Meu pai se encolhe. Diz que não foi nada, mas sua expressão é de intensa dor. Esconde a mão. Peço pra ver. ‘Me mostra sua mão’. Ele me mostra. Tinha um buraco na mão dele.

(faz um ponto negro na palma da mão. Todos fazem e também os homens da plateia)

Silêncio

O espaço se reorganiza, pegam os sacos pretos. Se percebem. Olham os sacos uns dos outros. Vão em direção a plateia como para invadir. Alguns se afastam protegendo o saco. Puxam a plateia e reposicionam os praticáveis de forma a criar palquinhos/obras numa galeria. Aos poucos vão revelando o que há dentro. Du retoma o violoncelo/ tom de vernissage. Sons. Ações simultâneas. Aqueles que se recusaram a mostrar os sacos se aproximam da plateia e se tornam os guias. Narram/sussurram (como quem conta um segredo, um crime, uma fofoca) a ação dos outros a partir dos dramaturgismos dos museus.

#### **MUSEU JEFFE**

Uma apresentação e manutenção de história de masculinidade, através da interação dos visitantes com o corpo do performer.

**Saboya:** (encaminhando para o espaço onde Jeff se prepara) O artista desse museu pediu para que eu não dissesse nada sobre a obra. O que poderia dizer, apenas, é que os materiais utilizados são um barbeador elétrico, e um IPOD com fones de ouvido; E que se trata de uma ação interativa, com uma pessoa por vez. Esta pessoa que participa pode fazer o que bem entender com os materiais, e com o próprio artista, o Jeff (indica Jeff, que está nu). E a duração da ação também acontece de acordo com quem participa. Boa visita!

## MUSEU ERNANI

(Ernani veste um pijama, usa peruca estilo Kurt Cobain e toca guitarra de frente à uma porta escancarada, por onde passa a luz do dia ou de um holofote, caso seja noite).

**João:** Bem-vindos. Vocês podem se ajeitar da melhor forma para ver essa obra. Esta é uma espécie hétero diferenciada, chamada Ernani, ou apenas, Nani. O Nani foi um garoto muito tímido, usava esse cabelo longo tapando o rosto exatamente como forma de se tornar um esconderijo ambulante. A raridade da espécie se dá por conta da sua condição hétero adicionada à um desafeto gritante por pessoas do sexo masculino, pessoas com pinto. É importante citar sua procedência: O Nani nasceu de uma família composta por mãe e pai intelectuais, os quais lhe presentearam com uma guitarra durante sua adolescência. A puberdade era seu momento de descobrir um forte interesse por peitos. Quanto maiores, melhores. Também foi o período de soltar seu grito pelas cordas da guitarra. Ele abria a janela, assim como é feito na obra, e tocava o instrumento de frente para a rua. Durante o processo de criação dessa performance, além do distanciamento de sua realidade hétero, ele se viu sufocado também por sua própria dificuldade de se expressar. Seu museu foi em silêncio, com dizeres toscos em folhas de cartolina.

## MUSEU LUCAS ASSEITUNO

**Carlos:** Olhando esta obra o que vocês percebem? Qual a primeira palavra ou sensação que vem a sua cabeça? O que esta obra passa como mensagem para você?

Bom como vocês podem perceber, o nosso autor tem cabelos compridos e sempre houve um receio de que ele pudesse ser gay, por isso, seus tios e pai sempre o encorajaram a consumir pornografia desde cedo, seja por revistas, quanto por vídeos. Nessa obra ele relata sua primeira experiência sexual: no banheiro de sua casa, ele abre o pôster em tamanho real da Feiticeira e “come” ela. Bom, como vocês podem ver não deu muito certo, não há nenhuma ereção, muito menos ejaculação, no entanto este foi o primeiro contato com o sexo oposto.

## MUSEU ADÃO

**Chico:** O Adão escolheu trazer pro processo uma memória da infância dele através dessa imagem que vocês estão vendo. O pai do Adão era um cara fechado, não falava muito a não ser quando bebia. Quando o pai do Adão bebia ele ficava gente boa, falante, distribuía dinheiro pros filhos... Uma vez, o Adão era pequeno e tava voltando pra casa com o pai, que estava bêbado. Eles tiveram que atravessar um lamaçal por uma tora de madeira. Daí

o pai do Adão pegou ele no colo, e no meio da travessia, escorregou e os dois se encharcaram de lama. Uma das lembranças do Adão é do pai dele assim [mostra a imagem do museu], encoberto de lama e bêbado.

### **MUSEU LUCAS FRANÇA**

Lucas veste uma dolma (roupa de chefe de cozinha), retira de um saco de lixo uma bacia com um frango inteiro e algumas unidades de abobrinha. Começa a desossar o animal e a cortar os legumes enquanto olha para os espectadores.

**Thompson:** Boa noite! Tudo bem? Você consegue identificar, só de olhar pra roupa que o Lucas está usando, qual é a profissão dele? A ocupação que ele desempenha? É algo relacionado à gastronomia... Algo relacionado à cozinha, certo? E se a gente prestar mais atenção, a gente vai ver também que essa roupa tem uma inspiração, talvez, militar? Essa casaca... Os botões... Isso porque quem codificou a gastronomia, a culinária da maneira que a gente conhece hoje, de uma forma com que leva esse nome de gastronomia foi justamente um militar francês do final do século 19 chamado Escoffier. E por que Escoffier se propôs então a codificar a gastronomia? Porque ele acreditava que a culinária, o trabalho na cozinha, se comparava a criar uma obra de arte. Da mesma forma que o pintor faz uma escultura, o pintor uma pintura, o modista, um novo vestido, assim o chef cria um prato. Pra Escoffier, talvez por ser um militar, tudo isso era uma questão de rigor. E pra ele, somente o homem tem o rigor necessário para entender cada elemento de um prato, as propriedades dos ingredientes e as combinações entre eles de forma a criar um prato que seja uma obra de arte, até mesmo como uma ponte calculada por um engenheiro. Escoffier achava que as mulheres, e mesmo muitos homens, podem até ser capazes de fazer uma comida gostosa, mas assim do dia a dia, mais ordinária... E que somente no dia em que as mulheres desenvolvessem o rigor natural dos homens é que elas seriam capazes de liderar uma cozinha, da forma como os homens lideram. Obrigado.

### **MUSEU JOLY**

**Fil:** Boa noite. Esse é a peça do Joly. Aqui ele nos presenteia com o contraste entre o sublime e o grotesco. Ao mesmo tempo em que toca o violoncelo, o artista também expõe instrumentos de uma oficina mecânica e ruídos sonoros de poluição e de máquina. E ele nos relata como esses elementos, de uso cotidiano, foram utilizados como armas. E na execução musical, nos exhibe a retenção de sua subjetividade e de seu afeto a uma ação isolada, solitária e introspectiva.



## MUSEU JOÃO PEDRO

João veste um casaco de peles e se posiciona ao lado de Guilherme, que representa Isabela, a prima de João; Isabela tem cabelos loiros, um olhar perdido e uma venda na boca. João estoura uma champagne, se serve e oferece a bebida aos visitantes do museu, nos quais também joga dinheiro e moedas. Trata-se de um gesto gentil, mas também agressivo. João bebe mais do que consegue e acaba se encharcando. À medida que os objetos vão ficando sem utilidade João os empilha em Isabela, sempre solícita. Enquanto isso Alexandre Lindo apresenta o casal e comenta como eles são boas pessoas, sempre dispostos a ajudar os outros.

**Lindo:** Oi, vocês podem me acompanhar, por favor? Vamos abrir a nossa *vernissage*. Bem... Aqui nós temos essa primeira obra. O que vocês veem nessa composição? A partir daí, dialogo com os comentários do público. Sintam-se à vontade pra circular por meio das outras obras também.

Encerrada a visita. O público é levado pelos guias para o centro da cena e dos palcos.

### “Quem sou eu”

#### O enterro do lobo branco - (Márcia Barbieri)

Quem sou eu; Eu poderia citar histórias e mais histórias dos meus ancestrais contar cada detalhe de suas vidas mesquinhas do tempo em que catavam gravetos das primeiras fogueiras das panelas feitas de barro das crianças defeituosas que eram sacrificadas poderia contar detalhe por detalhe até chegar na minha irmã adotiva que mora na rua de cima no entanto nada disso seria suficiente a clareira da sua lanterna ainda queimaria meus olhos nada que eu narrasse poderia me inocentar do fato de eu ser um homem e veja bem não sou qualquer homem eu sou um homem que caminha pelas mesmas ruas esconde o lixo podre nos mesmo becos corta caminho pelas mesmas vielas e traz o mesmo rosto mal lavado eu sou homem que deita todos os dias na sua cama enfia o pau duro no rabo respeitável da sua esposa e mija no seu urinol e caga onde nem mesmo seu pai ousaria cagar apesar disso tenho medo e sinto o seu rifle gelado ameaçando minha nuca. Quem sou eu; Eu poderia dissecar os esqueletos de toda minha árvore genealógica exumar os corpos dos meus parentes mais próximos exigir novas autópsias escarafunchar os meus genomas e os dos meus pais adotivos estudar as nomenclaturas de cada minúsculo osso de suas faces desenterrar os seus dentes permanentes examinar o excesso de leucócitos em suas urinas sussurrar por horas pornografias das mais descabidas no seu ouvido treinar



cinco posições do kamasutra te ensinar sobre gânglios que aparecem na virilha sobre as doenças venéreas que acabaram com a alegria debochada dos bordéis sobre os distúrbios das crianças famintas sobre homens que se alimentam de caranguejos retirados da lama contar sobre as fuligens que cobrem os vidros dos manicômios sobre os loucos que trepam feito coelhos dissertar sobre homens que caminham sobre os pulmões devastados de outros homens falar sobre o desaparecimento gradual das mariposas brancas te fazer ouvir os ruídos das fábricas de papel que ficavam ao lado da casa dos meus avós relatar como o desejo sexual insaciável dos ratos acabou dizimando centenas de aleijados na idade média no entanto nenhum desses fatos faria sentido eu sou um estranho animal exótico um macaco que de repente conseguiu dominar porcamente a linguagem e eu sinto uma parcela ínfima da humanidade me observando pelas frestas das minhas vértebras puídas.

Quebra. LUZ DE SERVIÇO. Sentam a plateia nas arquibancadas.

**Asseituno:** Durante esse processo de pesquisa também chegamos a identificar o masculino como sinônimo de agressividade, então ter que provar a sua masculinidade começa desde cedo. Durante uma colônia de férias nos EUA, fizeram um experimento que tinha como objetivo mostrar como a hostilidade e a lealdade são desenvolvidas com extrema rapidez dentro de um grupo. Então separaram dois grupos que vão participar de algumas competições e estimulados a desenvolverem esse espírito competitivo e logo se cria uma ideologia, uma cultura e um líder de cada grupo. Depois de algumas disputas um time invade o acampamento do outro time e começa uma briga generalizada, que foi muito difícil de conter porque realmente os meninos estavam dispostos a se matarem, de verdade. Esse experimento foi feito com crianças de 11 anos. E já pensando na evolução animal podemos notar muitas semelhanças principalmente com os primatas né. O canguru, por exemplo, na fase da puberdade desenvolve com mais facilidade a parte superior do corpo, e os meninos também, olha só, na fase da puberdade também com 13, 14 anos desenvolvem com mais facilidade a parte superior do corpo, começa a criar músculo, peito, ombro, abdômen, braçinho, tríceps, bíceps, começa a se amar. Ai engraçado de notar, que quando dois homens vão lutar eles ficam se encarando, estufa o peito, mostra os músculos, talvez seja uma tentativa de sedução. E os cangurus também, eles flexionam o bíceps e realmente se exibem um para o outro, é quase uma dança, na tentativa de vencer a luta sem ter que lutar.

**Vasconcelos:** A partir disso que o Lucas está falando, eu fiquei pensando muito sobre quem eu fui na minha infância adolescência e quem eu sou hoje. Eu vim do subúrbio do Rio de Janeiro, sempre fui pequeno e afeminado. Ser uma criança viada é sinônimo de receber porrada. E na favela do Rio não foi diferente, recebi muita ovada, cai na porrada muitas vezes quando me gritavam na rua e quase sempre saía perdendo. Meu irmão mais velho me chamava de frango e dizia que preferia ver o irmão morto ao invés de viado. E esse meu irmão é enorme de forte. Quando cheguei em São Paulo, num lugar onde ninguém me conhecia, decide mudar alguns hábitos para a minha sobrevivência. Primeiro, como uns 10 ovos por dia - Estala os ovos um por um numa vasilha - Dizem que a proteína do ovo faz nossos músculos crescerem. Eu comecei com três e fui aumentando com os meses. Não gosto de comer a gema porque aumenta o colesterol e eu preciso manter a saúde. É pra sobrevivência (Come). Em seguida, comecei a tomar *Whey Protein*. Junto com o treino, porque eu machuco o meu músculo nos treinos e pra ele crescer de verdade eu preciso dessa proteína isolada. Eu particularmente gosto de baunilha. Já experimentei quase todas, mas a de baunilha é a que menos faz você enjoar. (Toma) Sempre que você começa a proteína você precisa aumentar a creatina do seu corpo. Eu faço ciclo de creatina de dois em dois meses. Ela retém a água do seu corpo no seu músculo pra ele inchar. Você precisa tomar uns 3 a 4 litros de água por dia, se não no futuro vai fuder os seus rins. São 5 comprimidos. (Toma) Vocês acham que eu to de brincadeira? Depois, eu fui conhecendo o mundo dos hormônios, um mundo que não tem volta. Comecei tomando esse aqui. Oxandrolona 20 mg com mexamentano 5 mg. Meus músculos cresceram de uma maneira considerável. Já não me chamavam mais de frango. Meu irmão começou a olhar pra mim com orgulho. Eu chego na boate os viados gostam, olham pra mim, me chamam de gostoso. Nunca chamaram. O gosto é tão grande que hoje to usando deposteron injetável. É hormônio na veia. Minha voz não era assim, eu sinto muita fome, preciso comer toda hora, eu fico mais irritado, tenho vontade de transar todos os dias, me sinto um macho. (Aplica o deposteron com a seringa no braço).

Na pergunta de Adão: Você é homem?

*Vão deitando, saco preto na metade do corpo, fragmentados. Pau exposto.*

Du – Tira a moto serra do saco preto, anda com ela ligada por entre os corpos no chão. Sai pela porta do fundo.

*Projeção*

O PAI protege o filho do medo. Diz à cria que ela não será assassinada.

FILHO

Quando penso que te amo, é real. Quando sinto que te odeio, também. Se me abandona, nada disso existe.

PAI

Engula suas lágrimas e durma. Goze do tempo que antevê o assassinato. Não vê que tuas lágrimas excitam o perigo?

(Silencioso, o pai ergue uma foice na altura dos olhos e executa a própria cria. Do pai, desabrocha um cão de patas molhadas. Ele inala o sangue do filho e encharca sua boca babada. Ingere o medo que escorre do corpo a borbulhar. O filho deixa a carcaça, na forma de um ESPECTRO. Vislumbra a cena)

ESPECTRO DO FILHO

Tuas juras e promessas de amor eram falsas.

O perigo não existia,

o medo sim.

Ainda que morto, a gente se sobra um no outro.

Cuide pra que eu não renasça do seu gozo e volte a te caçar vestindo a cabeça de outra cria. Pois, assim que for ejaculado, meu caminho será aniquilar todos seus bastardos até me infiltrar no mundo pelo ventre de uma nova mulher.

(O espectro do filho invade o saco de seu pai. O pai se excita e bate uma.)

PAI

Não se preocupe. Toda noite, serei seu assassino.

Toda noite, te abandonarei enquanto o medo dorme.

Ao fim de cada dia,

gozarei a ti no vaso sanitário

e darei descarga.

*Insert da “mãe”/fantasma vagando pela vila.*

Silêncio.

Agudos entre os corpos no chão. Aos poucos um diálogo de músicas de divas se estabelece.

João se levanta e reproduz um áudio, intercalando com os improvisos de agudo. Os garotos se levantam, pegam seus sacos e vão para o “*boudoir*”. Mães vão se arrumar e arrumar o espaço.

João: Oi, eu sou o João, e vou usar a técnica Verbatim para reproduzir um texto meu através de uma voz que não é minha.

*(Coloca o fone de ouvido)*

A voz do Roberto era segura e mansa. Ele pensava que seu registro vocal oscilava entre o feminino e o masculino. Mas, quando ele abria a boca, eu só ouvia o Renato Russo. No dia em que o Roberto fez essa cena, eu tive vontade de me levantar e atacá-lo com todo meu corpo, enfiando ele dentro de mim. Mas, passou. Pra mim, a voz dele é preciosa; E isso não parecia ter importância para o próprio Roberto. // Vi um vídeo meu, no ano passado, de quando eu tinha uns 14 anos. Assistir àquilo me deu vergonha. Eu tinha uma voz manhosa, de menina mimada. E, hoje, meus maiores problemas com a voz são dicção e insegurança. // Mesmo que o Roberto tenha passado por todo esse processo com a voz, HOJE, ele canta perfeitamente bem, HOJE, ele está num ápice que eu desconheço enquanto homem. Contudo, especialmente hoje, o Roberto não está aqui. Eu estou. Um tipo de padre fantasma celebrando um morto. Um garoto sem voz própria, ouvindo a voz remota de alguém que esteve e está em outro espaço e tempo. Isso é um velório e eu sou a pessoa que já quis entrar dentro do Roberto e me sepultar ali, no tesão de seu corpo. Nessa cena, eu sou o legado dele, o esperma da voz de alguém, que ficou em mim. // Talvez, João, você tenha um medo absurdo de ser uma cópia. Às vezes, você até se sente bem em ser você, só até se lembrar que existe um outro, melhor. Por isso, você se propôs a fazer a cena do Roberto. Você tem medo do que as pessoas façam com a ideia que terão de você. Algo empedrou aí dentro e você precisa esquentar pra perceber qual é a forma dessa massa. Apesar de querer ser tão original, a sua voz é uma cópia renovada, o seu

jeito é uma cópia renovada e você acha que todos nós acabamos sendo essas pilhas de cópias e anexos.

**(Tira o fone)**

O fato é que eu penso que esse desabafo é tosco e, de certa forma, necessário. Até que ponto meu “eu” importa? O que as pessoas de hoje querem ouvir? Existe a necessidade de um discurso por palavras? Eu sinto que vocês podem se desligar de mim a qualquer momento, pra ver as *drags* se montando. E eu tenho medo desse nosso rompimento. Parece um torneio de carência, um Coliseu. Nunca o descanso. Queria ser mais, sem precisar do aval de ninguém. Ser além do eu. Algo que atravessa todos vocês, implacável.

## inCONCLUSÃO

Os sentimentos vastos não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons, assim eu neste instante diante do teu corpo morto. Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, ajustar-me digno diante de tanta ferida, teria sido preciso, [...]¹

Mergulhar no fundo soturno é cair no abismo das profundezas ou das alturas de onde temos a sensação de que “os sentimentos vastos não têm nome”. Mas nossas perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito e pesadelos da carne ganham contorno, mesmo que imprecisos e informes, pela pressão da linguagem como a citação de Hilda Hilst acima. É nesse dilaceramento do espírito que podemos vislumbrar algo a mais do não-saber, como suscitam estes outros quatro vetores estilísticos de Leite: “[...] tem bastante o que ver nessa **coisa** entre teatro e performance, seminário e ritual, fórum e churrasco², [...] **Nem sei o que é** aquela francesa lá, vamos deixar, [...] sei lá o que era **aquilo!!!**, [...] e virou **isso** a?”. Isso. **Ça, Es**. A memória involuntária, que irrompe desse meio, e te sequestra, nos permite pensar num estilo de vida inconsciente, espaço que bordeja o abismo contraface do Real presente dentro do quadro de componentes pulsionais para a prática abissal, na forma de instabilidades, do mistério do inconsciente, da repetição, das experiências eróticas vividas, das experiências mortas que deixam marcas, restos.

Experiências essas que despontam e tentamos captar por meio da irrupção do desconhecido agindo numa zona misteriosa. A qual recebeu diversos nomes ao longo da história como bruxo/bruxa, demônios, monstros, etc. E que também se apresenta na angústia das pessoas em querer consultar horóscopo, búzios, cartas, candomblés, orixás, consultantes, pajés, astrólogos, cartomantes, etc. para tentar fisgar, entender o desconhecido. Esses elementos pulsionais se apresentam a nós pelo simbólico através de biografemas, de textos performativos, oriundos da prática do abismo: língua da morte e do renascimento que nosso estudo sintetizou, amalgamou, em quadro conceitual abaixo:

---

¹ Rutilo Nada, de Hilda Hilst

² Excerto destacado como vetor estilístico da escrita-chamada de divulgação (no dia 03 de agosto de 2019, pelo *facebook*) de Janaina Leite para a apresentação de *Feminino Abjeto 2*. O segundo, diz respeito ao museu de Nuno Lima, no qual participei fazendo a francesa (professora); os dois últimos, referem-se ao *Conversas com meu pai* que consta como texto dramaturgicamente anexo da dissertação-livro teórico da artista-pesquisadora. Um dos aspectos do **biografema** é dar atenção para coisas que ninguém daria atenção: **idiossincrasias**. Como já observamos. Nisso, a pesquisadora permite e incorpora o desconhecido, o estranho, o Unheimlich.



**Componentes pulsionais para uma prática abissal:** estar disposto a se perder de alguma maneira, correr algum tipo de risco total, perigo, tocar algum tipo de dimensão mais desconhecida, *mise en abyme* (posto em abismo) reduplicação, réplica, fora de si (exotopia), *punctum*, liberação de *quantuum* de energia: ab-reação, acontecimento traumático, *troumatisme*, trauma e repetição, comportamento reiterado, inacabamento/acabamento, reconstrução de linguagem (biografemática), colocar-se em frente a algo que a gente não domina, não controla, não mapeia, situação limite, do não saber, do desconhecido, da dimensão sacrificial do corpo ontológico e da linguagem, tocar o território da morte, da destruição, da monstrosidade, mistura ou fusão de elementos, *entre-deux*, estar entre representação e acontecimento, abismo como contraface do Real, Real ressemantizado, imbutido, em outras palavras: abjeto, margem, descontorno, informe, abissal, ek-stase, pulsional. Êxtase dialogando com a *Jouissance* como Barthes a matiza em relação ao *Plaisi*. *Plaisir* (Prazer) é da ordem do conforto, *jouissance* (gozo) arrebatada, sacode, **divide**, despersionaliza o sujeito.

Pudemos verificar boa parte disso pelos *punctuns* dos museus autobiográficos e nos dois trechos extraídos da dramaturgia final ao se circunscreverem num ou mais elementos pulsionais que configuram uma prática abissal. No meu abismo mítico o meu *punctum* me fez sofrer uma parada, desdobrando-me, sensação ápice do ek-stase. Em Leonardo Vasconcelos o *punctum* da foto sintomática traz a instabilidade do desejo tensão falo/buceta. Em Marco Barreto o *punctum* pinta um rosto com descarga emotiva.

Em Lucas Asseituno, o ato falho da ereção retorna como desejo performativo. Em Sauna Útero Inferninho, o espaço grotesco causa atração e repulsa no público, enquanto uns participam do ritual de recepção, outros afastam-se em direção às paredes. Em Divas *versus* Mães, o embate que gera a figura desfigurada inscreve-se na linha da margem, do informe Real, onde Saboya com seu depoimento de transição de gênero, para parte da sociedade, torna-se um monstro ou anjo do abismo, conforme a pesquisa apontou.

O que observamos em tudo isso são **singulares modos recorrentes do abismo** em corpos afetados de se apresentar pelo *punctum*. E o *punctum* como um dos vetores estilísticos carrega e arrasta a mesma valoração, espalhando-se em diferentes enunciados e esferas de atuação pelo ponto de vista do Real: o **gesto escritural do Real**.

Esse gesto contribui para uma **decolonização psíquica** da dor, do sofrimento, uma vez que sofrimento é afeto e este é imanente, vem intralinguagem. Assim, podemos reconfigurar a dor consequência de um trauma (que é imagem), transformando-o em outra forma de vida ao coser, aglutinar, justapor, alterando **o Real como texto**, buscando atenuar um nó górdio trabalhando com teorias, literaturas e *punctuns*. Isso gera uma **estilo-gênero como o hiperbiografema**. Pois, segundo Bakhtin, se há estilo, há gênero.

Também como disse Vera Iaconelli no debate na MITsp 2020, *tá aí uma frase chata do Lacan: o sujeito não para de se inscrever*. Ora, essa inscrição do **Real como**

**sintoma que é um texto, um vetor de estilo: o *punctum***, só poderia ser acessado por meio do dispositivo semioceptivo quando falamos em simbólico.

Aqueles componentes pulsionais das práticas abissais que observamos são, todos, apreendidos por meio do simbólico dos museus autobiográficos, seja escrito, esculpido, desenhado, talhado, gravado com cores sobre um suporte, imagens e/ou performances. Performances com o próprio corpo (arquiteturas do corpo), ou num simples pedacinho de papel avulso, num som, etc. que inscritos sobre ou com outros corpos formam corpo.

O principio da escrita, segundo José Luiz Fiorin, vem do participio passado do verbo latino *scribere*, formado da raiz indo-européia *-ker*, *-sker*, que significa *cortar, separar, fazer incisão em* e, portanto, *gravar*. Cortar, abismar, separar e reconfigurar o Real abissal pela escrita performativa na cena também condiz com o que fala Marguerite Duras, *L'écriture c'est de l'inconnu*. A escritura é o desconhecido. Isso remete à performance do real abissal bordejado pela linguagem:

**Texte de Marguerite Duras<sup>3</sup>,**

Escrever. Eu não posso. Ninguém pode. Deve-se dizer que não podemos. E escrevemos. É o desconhecido que se carrega dentro de si para escrever, é isso o que é atingido. É isso ou nada. Podemos falar de uma doença da escrita. Não é simples o que estou tentando dizer aqui, mas acho que podemos encontrar o caminho até lá, camaradas de todos os países. Há uma loucura de escrever que é em si mesma, uma loucura furiosa de escrever, mas não é por isso que estamos na loucura. Pelo contrário. Escrever é o desconhecido. Antes de escrever, não sabemos nada do que vamos escrever. E com toda lucidez. É o desconhecido de si mesmo, de sua cabeça, de seu corpo. Não é nem uma reflexão, escrever, é uma espécie de faculdade que se tem ao lado de sua pessoa, paralela a si mesmo, de outra pessoa que aparece e que avança, invisível, dotada de pensamento, de cólera, e que às vezes, de seu próprio fazer, corre o risco de perder a vida. Se soubéssemos algo sobre o que iríamos escrever, antes de fazê-lo, antes de escrever, nunca escreveríamos. Não valeria a pena. Escrever é tentar saber o que escreveríamos se escrevêssemos — só sabemos depois — antes, essa é a pergunta mais perigosa que podemos nos fazer. Mas também é o mais comum. A escrita vem como o vento, é nua, é

---

<sup>3</sup> Écrire. Je ne peux pas. Personne ne peut. Il faut le dire, on ne peut pas. Et on écrit. C'est l'inconnu qu'on porte en soi écrire, c'est ça qui est atteint. C'est ça ou rien. On peut parler d'une maladie de l'écrit. Ce n'est pas simple ce que j'essaie de dire là, mais je crois qu'on peut s'y retrouver, camarades de tous les pays. Il y a une folie d'écrire qui est en soi-même, une folie d'écrire furieuse mais ce n'est pas pour cela qu'on est dans la folie. Au contraire. L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire, on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité. C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie. Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine. Écrire, c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait — on ne le sait qu'après — avant, c'est la question la plus dangereuse que l'on puisse se poser. Mais c'est la plus courante aussi. L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie. M.D. Neauphle-le-Château, 1993. Écrire Collection folio, Editions Gallimard, 1993. Texte proposé par Marie-Noëlle Hôpital

tinta, é escrever e vai como se nada mais acontecesse na vida, nada mais, exceto ela, a vida. Tradução Nossa.

Vida é viver. Como disse Guimarães Rosa, “viver é um rasgar-se e remendar-se”. A vida como rasgo é a permissão da irrupção abissal da performance. Performance que ao identificarmos recorrências pelos modos de abismar pelos corpos afetados, poderíamos pesquisar e aprofundar a noção de um *éthos*. Investigando reincidências abissais não apenas no campo profano, e.g., de George Bataille, mas também no campo místico, e.g., Lídia Zózima<sup>4</sup> (*in memoriam*). Porque, tanto a recorrência do abismo das profundezas como o das alturas, como observamos, são possibilidades com as quais vislumbro um **éthos performativo**:

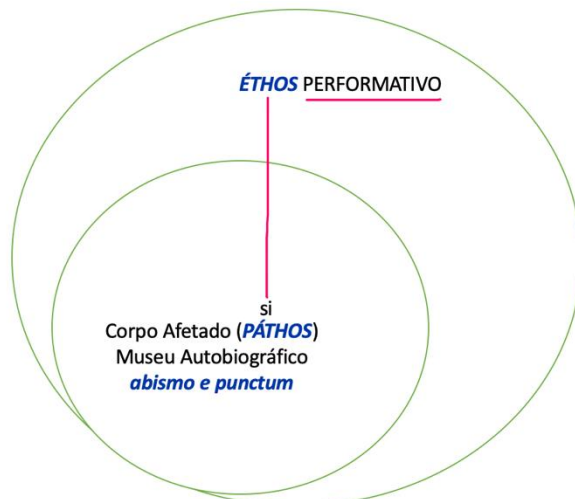
→ [o abismo] pode indicar a integração suprema na união mística. A vertical já não se contenta em afundar-se, eleva-se: há, também, um abismo nas alturas como o há nas profundezas; um abismo de ventura e luz, como o há de infelicidade e trevas. Todavia, o sentido de elevação apareceu posteriormente ao de descida.

→ No êxtase místico, ao contrário do que ocorre com a sua apropriação pelo pensamento de Bataille, há um encontro com Deus, uma “iluminação” que leva por sua vez a um aperfeiçoamento do amor e de sua projeção sobre o outro em forma de caridade, piedade, etc. Já no êxtase pagão de Bataille se passa outra coisa. A experiência extática é uma espécie de reação do corpo a uma demanda interior, fruto de um “desequilíbrio” inevitável do sujeito que adere involuntariamente a este desencadeamento;

Segundo Beatriz Scigliano Carneiro no livro *Relâmpagos com Claror* (2004: 39) “Para Foucault, citando uma expressão de Plutarco, o ato da escrita tinha uma função ‘ethopoética; opera a transformação da verdade em ethos.’”. Ora, se esta dissertação tratou de corpos afetados (páthos) por meio da análise de museus autobiográficos, fica claro que há uma relação com um éthos por meio do performativo. Segundo ilustro:

---

<sup>4</sup> Lídia Zózima foi professora de corpo da Fundação das Artes de São Caetano do Sul de 1987 a 2015.



**Éthos:** Na **antropologia**: conjunto de costumes de um povo. Na **Retórica**: a imagem que o orador dá de si pelo discurso. Na **Análise do Discurso**: Dimensão da cenografia onde a voz do enunciador se associa a certa determinação do corpo. Para Maingueneau, o *éthos* implica portanto uma polícia tácita do corpo, uma maneira de habitar o espaço social (Woerther, 2005: 81, tradução nossa) no artigo: *Aux origines de la notion rhétorique d'èthos*, *Frédérique Woerther*. Para Discini, examinar a pessoa como enunciação discursivizada e esta como estilo funda o *éthos* “dado por um modo sistematizado de dizer” (2015: 23). No que concerne à performance, alargando a noção, não é apenas o modo de dizer, mas o modo de performar: falar, escrever, vestir-se, gesticular, dançar, coreografar materiais, etc. Isso respalda um estilo de vida.

Fonte: Elaboração nossa, a partir de Femabj2 (2018), Discini (2015) e Woerther (2005).

Como observamos, a semiótica discursiva amplia o conceito de texto. E assim, a escrita pode se expandir, saindo do campo da linearidade, ou seja, apenas o uso de uma forma códica: o linguístico. E com isso, poderíamos pensar como Barthes que diz “a escritura é como a dança”. Uma dança do abismo e a forma como esta se repete nos proporia a possibilidade de investigar e aprofundar as relações entre estilo e *éthos*.

descrever um estilo ao reconstruir quem diz pelo modo de dizer, supõe a observação de uma mesma maneira de valorizar valores. Ao identificar tais apreciações moralizantes, da responsabilidade de um sujeito que, inscrito no discurso sem dizer *eu*, é tido como mera construção de dada formação social, a análise identificará o *éthos*. O estilo é um conjunto de características da expressão e do conteúdo que criam um *éthos*<sup>5</sup>. (DISCINI, 2004:7).

Em sendo o estilo um conjunto de características da expressão e do conteúdo que criam um *éthos*, precisamos pensar que o conjunto da expressão como experiência comporta um **modo de performar**.

Através dele, poderíamos investigar uma estilística performativa de artistas-orientadores/professores e/ou artistas-fazedores, vislumbrando, aprofundando e dilatando um entendimento de estilo que está fora do campo das artes cênicas e da performance, para os quais “estilo seria estilo, apenas um modo de composição”. Para tanto, um projeto de doutorado nos daria a abertura para tal investigação entre estilo e *éthos*. Desdobrando e aprofundando como ferramenta o estilo-gênero que nosso estudo chegou: o hiperbiografema a um **coreo-hiperbiografema** como componente de um *éthos*.

<sup>5</sup> Norma DISCINI em O estilo nos textos.

Também, como apontou Renato Cohen (2002: 63), “[...] pode-se falar, portanto, em **graus de criação inconsciente** e um desses processos extremos é o de artistas que criam em estado de semiconsciência ou utilizando-se de impulsos subliminares.”, ao falar em graus de criação inconsciente, o pesquisador nos permite pensar em um corpo estilístico sensível ético-estético pós-psicanalítico, que passando pela pressão da linguagem, pode circunscrever o que entrevemos como um éthos performativo.

Em suma, a noção de abismo, práticas abissais, pode ser aplicada para entender a construção do corpo próprio, do corpo encarnado, relativo ao enunciador que desponta de vários gêneros discursivos de vários campos da atividade humana. Por exemplo, no campo literário, o museu autobiográfico (corpo autobiográfico), de onde depreendemos as práticas abissais, ajudaria a entender o estilo de escritores, poetas, etc., como menos ou mais inclinado a experimentar o abismo e o *punctum* da semiose do mundo.

Este trabalho contribui não apenas com artistas, atores, performers, diretores e leitores da cena contemporânea, mas também possibilita o entendimento das condições de emergência do sentido na interface entre frentes vizinhas do conhecimento e das atividades voltadas às Ciências Humanas, como Performance, Semiótica, Literatura e Psicanálise. Do campo das Artes Cênicas, os gestos de apropriação de abismo e *punctum* depreendidos de um museu autobiográfico, que é um corpo autobiográfico, construído por meio de um dramaturgismo biografemático de si dizem respeito a um princípio de deslocamento que é estar fora do eixo daquilo que nos é imposto por valores sociais, preconceitos e estereótipos. Desse modo, o corpo abissal é um corpo político através do qual uma terapêutica do social pode se implementar.

## DRAMATURGIA ABISSAL

### Le Gouffre

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.  
— Hélas! tout est abîme, — action, désir, rêve,  
Parole! Et sur mon poil qui tout droit se relève  
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,  
Le silence, l'espace affreux et captivant...  
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant  
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,  
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;  
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,  
Jalouse du néant l'insensibilité.  
— Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!  
— *Charles Baudelaire*

### O ABISMO

Pascal em si tinha um abismo se movendo.  
- Ai!, tudo é abismo! - sonho, ação, desejo intenso,  
Palavra! E sobre mim, num calafrio, eu penso  
Sentir do Medo o vento às vezes se estendendo.

Em volta, do alto, embaixo, a profundez, o denso  
Silêncio, a tumba, o espaço cativante e horrendo...  
Em minhas noites, Deus, o sábio dedo erguendo,  
Desenha um pesadelo multiforme e imenso.

Tenho medo do sono, o túnel que me esconde,  
Cheio de vago horror, levando não sei aonde;  
Do infinito, à janela, eu gozo os cruéis prazeres,

E meu espírito, ébrio afeito ao desvario,  
Ao nada inveja a insensibilidade e o frio.  
- Ah, não sair jamais dos Números e Serees.

Charles Baudelaire<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Tradução do poema do site <<https://www.escritas.org/pt/t/1719/o-abismo>>. Acesso em: 11 mai 2022.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Editora Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, R. *A Câmara Clara – Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Édition du Seuil, 1977.

BARTHES, R. Aula. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Pronunciada, dia 07 de janeiro de 1977. Tradução e pós-fácio de Leyla Perrone-Moisés. SP: Editora Cultrix.

BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Prefácio. Tradução Mário Laranjeira. Revisão da Tradução: André Stahel M. da Silva. São Paulo. Editora Martins Fontes, 2005.

BEIVIDAS, Waldir. *Epistemologia Discursiva [recurso eletrônico]: a semiologia de Saussure e a semiótica de Greimas como terceira via do conhecimento*. São Paulo: FFLCH/USP, 2020.

BUTLER, Judith. Os limites discursivos do “sexo”. In: BUTLER, Judith. *Corpos que importam*. Tradução Veronica e Daniel Yago Françoli —. São Paulo: N-1 edições & Crocodilo, novembro de 2019.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. [recurso eletrônico] — São Paulo: Imaginário, FAPESP, 2004

CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números) / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de André Barbault... [et al.]; Coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. — 17ª ed. — Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 1ª edição – Ed. Perspectiva, 2002.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. 1ª edição – Ed. Perspectiva, 2006.

DISCINI, Norma. *Corpo e estilo*. — São Paulo: Contexto, 2015.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia e literatura*. [recurso eletrônico]. 2ª ed. São Paulo. Contexto, 2004

DISCINI, Norma. *Éthos e Estilo* in LIMA, Eliane Soares de (org.). *Estilo, éthos e enunciação* / Eliane Soares de Lima, Ana Elvira Luciano Gebara, Thayse Figueira

- Guimarães, organizadores. [Franca, SP]: Unifran, 2016. (Foco: linguística do texto e do discurso, 1). 359 p.
- FIORIN, J. L. Linguagem e ideologia. [recurso eletrônico]. 6ª edição. Ed. Ática, 1998.
- FOSTER, HAL. The Return of the Real. Capítulo 5. Londres: MIT Press, 1996.
- GREIMAS, A. J. Da Imperfeição. Prefácio e Tradução: Ana Claudia de Oliveira; Apres. de Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Eric Landowski - São Paulo, Hackers Editores, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris, Editions Du Seuil, 1980.
- LAPLANCHE, Jean. Vocabulário da psicanálise / Laplanche e Pontalis; sob a direção de Daniel Lagache; [tradução Pedro Tamen |. — São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. SP: Ed. Perspectiva, 2017. (uso: dissertação de mestrado, recurso eletrônico, 2014, 119f.).
- LEITE, Janaina Fontes. Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena na contemporânea / Janaina Fontes Leite; orientador, Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo, 2021. 436 p.
- LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado. Organização: Guacira Lopes Louro Pedagogias da sexualidade. Guacira Lopes Louro, Jeffrey Weeks, Deborah Britzman, bell hooks, Richard Parker, Judith Butler Traduções: Tomaz Tadeu da Silva 2ª Edição Autêntica, Belo Horizonte, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Frases sem texto*. Tradução de Sírio Possenti [et al] – 1ª. Ed. – São Paulo: Parábola Editorial, 2014.
- MARCUSCHI, Luiz A.; XAVIER, Antonio C. (orgs.). *Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção de sentido*. Editora Cortez. 3ª edição – SP, 2010.
- MARTINS, Marcos A. B. & membros do laboratório de práticas performativas (LPP). Arquiteturas do Corpo e Coralidades nas pesquisas artísticas e acadêmicas do LPP. 40 anos de PPGAC ECA USP [recurso eletrônico]: edição comemorativa/ organização Fausto Viana, Felisberto Sabino da Costa. – São Paulo: ECA-USP, 2021. PDF (429 p.)
- MISKOLCI, Richard. Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças. — Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP – universidade Federal de Ouro Preto, 2012. – (série Cadernos da Diversidade; 6).
- RIVERA, Tânia. *O avesso do imaginário, arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* Tradução: Dandara. In: O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 11. Nº12. p.23-50. 2003. ISSN 01047671. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro Universidade do Estado do Rio de Janeiro. UNIRIO.

SCHECHNER, Richard. Restauración de la conducta. In: Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes (edits.) Estudios avanzados de performance / ed. e introd. general de Diana Taylor, ed. e introd. de cada capítulo de Marcela A. Fuentes; trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. - México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011. p.33-48.

PHELAN, Peggy. Ontología del performance: representación sin reproducción. In: Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes (edits.) Estudios avanzados de performance [...] México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011. p.93-121.

STAROBINSKI, Jean. *Études de Style*. Précédé de Leo Spitzer et la lecture Stylistique par Jean Starobinski. Traduit de l'anglais et de l'Allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault. Gallimard, 1970. pp. 7-39.

WILLEMART, Philippe. Crítica genética e Psicanálise. — São Paulo: perspectiva; Brasília, DF: CAPES, 2005. — (Estudos; 214/ dirigida por J. Guinsburg).

WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

XAVIER, Antonio Carlos dos Santos. *O hipertexto na sociedade da informação: a constituição do modo de enunciação digital*. Instituto de Estudos da Linguagem. [recurso eletrônico]. SP. Campinas, 2002.

ZILBERBERG, Claude. Razão e Poética do sentido. SP. Edusp, 2006. p.140.

## REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso. Fundamentos semióticos*. 3ª edição. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2002.

BATAILLE. Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L& PM, 1987.

BEIVIDAS, Waldir. Evento: A Semiótica como epistemologia discursiva e o conceito de semiocepção. FAPS – Fórum de Atualização em Pesquisas Semióticas. Sexta-feira, 29 nov. 2019, 14h00, Prédio de Letras USP, sala 171. Disponível em: <<https://semiotica.fflch.usp.br/node/983>>. Acesso em: 28 out. 2021.

FÉRAL, Josette. *Além dos Limites – teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg. SP – São Paulo: Perspectiva, 2015.

FONTANILLE, Jacques. *Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização*. Tradução de Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz et al. In: DINIZ, MariaLúcia Vissotto Paiva; PORTELA, Jean Cristtus (Orgs.). *Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru: Unesp/Faac, 2008a [2006], p. 15-74.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico. As heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert [tradução Salma Tannus Muchail]. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

HILDEBRANDO, Antonio & et al. *O corpo em performance: imagem, texto e palavra*. Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento, Sara Rojo (organizações). NELAP/FALE/UFGM, 2003.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. SP: Perspectiva, 2003.

PASSAPORTABRXL. Conférence de Julia Kristeva à la Chapelle des Brigitinnes, pour le Festival Passa Porta. Youtube, le 29 avril 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yxkvLpgxvIA&t=92s>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

## ARTIGOS

BEIVIDAS, Waldir. La sémiocption et le pulsionnel en sémiotique. Pour l'homogénéisation de l'univers thymique. Actes Sémiotiques, 119, 2016. Disponível em : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5613>>. Acesso em: 16 mai. 2020.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, Estado cênico. *Revista Contrapontos - Eletrônica*, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

FERNANDES, Silvia. Atos de profanação. *Sala Preta*, 20(1), 185-197, 2020.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. *Repertório*. Salvador. n. 16. p.11-23. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391/3860>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

FIORIN, J. L. O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. *ResearchGate. Forum Epistemologia*. Galáxia. n. 5. p.19-52. Abril de 2003. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/50361475\\_O\\_projeto\\_hjelmsleviano\\_e\\_a\\_semiotica\\_francesa](https://www.researchgate.net/publication/50361475_O_projeto_hjelmsleviano_e_a_semiotica_francesa)>. Acesso em: 02 jun. 2020.

LINDO, A. D. C. Coreo-hiperbiografema. *Revista TKV – Poéticas e políticas do corpo*. Vol1 n.9 p.21-34 Disponível em: <<https://www.revistatkv.art.br/ed9/10.4322/revistatkv-v1n9-2->>. Acesso em: 22 jun. 2022.

LINDO, A. D. C. Práticas Abissais. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*. São Paulo, v. 21, n. 2, p. 272-289, maio/ago. 2021. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/14374/11094>>. Acesso em: 27 ago. 2021.

MUCCI, L. I. Para uma retórica do hipertexto. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. Vol. 14 n. 1, p.11-20. Juiz de Fora Jan./jul. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19415>>. Acesso: 16 mai. 2020.

TATIT, Luiz. O acento mítico na semiótica. *Estudos Semióticos* [online]. Volume 16, número 3. Dossiê temático: “Semiótica e Epistemologia”. São Paulo, dezembro de 2020. p. 185-204. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/esse/issue/view/11722>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

TAYLOR, Diana. O trauma como performance de longa duração. Tradução de Giselle Ruiz. *O Percevejo online – periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas PPGAC/UNIRIO*. Vol. 1. n 1. p. 1-12. Janeiro-junho de 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/512>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

VIGNA, G. A. El peso de mis autobiografemas. Construcción de la Identidad en el mundo de Juan José Millás. [...] p. 1-14. 2018. Disponível em: <<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/60502/1/2014-5735-1-PB.pdf>>. Acesso: 24 jun. 2022.

WOERTHER, Frédérique. Aux origines de la notion rhétorique d'éthos. In: *Revue des Études Grecques (Persée)*. Tome 118, pp. 79-116. Janvier-juin, 2005. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/reg\\_0035-2039\\_2005\\_num\\_118\\_1\\_4607](https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_2005_num_118_1_4607)>. Acesso: 10 mai. 2022.

#### **CONSULTAS** outras

ALAGÔA, Alexandre. *O Vórtice Abissal – a mise en abyme e o filme estrutural*. Mestrado em Arte Multimédia. Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas Artes, 2017.

E-Dicionário de Termos Literários. *Mise en Abyme (ou Mise en Abîme)*. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>>. Acesso em: 19 ago. 2020.

E-Dicionário de Termos Literários. Pós-estruturalismo. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/posestruturalismo/>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

E-Dicionário de Termos Literários. *Das Unheimliche*. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/inquietante-estranheza-das-unheimliche>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

Filme: SAFAA, Fathy. *D’ailleurs Derrida*. Un film de Safaa Fathy. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JMQUrQ6ctM>>. Acesso em: 06 set. 2020.

Georges Bataille - À perte de vue (english sub). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=sIaRXE9fZL8>>. Acesso em: 19 ago. 2020.

## LISTA DE REFERÊNCIAS

### *Feminino Abjeto 2: O Vórtice do Masculino*

Georges Bataille: Imagens do Êxtase. Augusto Contador Borges. Agulha Revista de Cultura #9. Fev/2001. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag9bataille.htm>>. Acesso em: 05/08/2018.

The mask you live in. A máscara em que você vive. Documentário sobre a “crise dos meninos nos EUA”. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d2B0ikOh7l4&t=94s>>. Acesso em: 11/08/2018.

O Retorno do Real. Hal Foster. Disponível em: <[https://www.academia.edu/4155049/O\\_retorno\\_do\\_real\\_Hal\\_Foster](https://www.academia.edu/4155049/O_retorno_do_real_Hal_Foster)>. Acesso em: 11/08/2018.

O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Günter Brus. UbuWeb film & video: Kurt Kren 1965-1065 [...] (1065) Self-Mutilation. Disponível em <[http://www.ubu.com/film/kren\\_mutilation.html?fbclid=IwAR3bs9vj8mCSUbsapPmaUXX2RE\\_ZknFn70hCDCiFDMR-FKbaefuDUqlv0U](http://www.ubu.com/film/kren_mutilation.html?fbclid=IwAR3bs9vj8mCSUbsapPmaUXX2RE_ZknFn70hCDCiFDMR-FKbaefuDUqlv0U)>. Acesso em: 11/08/2018.

The Act of Killing. O Ato de Matar. Documentário de Joshua Oppenheimer. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FMzOvxHyBnQ&fbclid=IwAR2jn4Dxs-Chyp9p8-dMxxglbriORTZYOwyf3TdmJgGy-3z6F91d6QyaoQw>>. Acesso em: 11/08/2018.

SPORTCHOR aus "Ein Sportstück" von Jelinek (R.: Schleef). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fbcON50JRJA>>. Acesso em: 11/08/2018.

Coralidades Masculinas. Olha mamãe hoje eu estou aqui, eu disse que a fosse senhora ia. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=rRPxwHM6hAs&fbclid=IwAR1Y2kvvMmIC7ifT6iwk0zCEtzM7V\\_4TVFDs7ljwLnGNVEDqVutJW5nxQ8w](https://www.youtube.com/watch?v=rRPxwHM6hAs&fbclid=IwAR1Y2kvvMmIC7ifT6iwk0zCEtzM7V_4TVFDs7ljwLnGNVEDqVutJW5nxQ8w)>. Acesso em: 11/08/2018.

Le phénomène de l'extase. Salvador Dali, 1933. Photomontage publié dans la revue surréaliste Minotaure. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/surrealistes/8504212831/in/photostream/>>. Acesso em: 14/08/2018.

Un détail pour vous : L'extase de Dali. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FOIQ51cmdok>>. Acesso em: 15/07/2020.

O Erotismo. Georges Bataille. Tradução de Antonio Carlos Viana. L&PM Editora. Disponível em: <<https://salsichaotainha.files.wordpress.com/2011/05/georges-bataille-o-erotismo.pdf>>. Acesso em: 15/08/2018.

Exigência de Masculinidade para PM é monumento à fragilidade do homem. Universa. Disponível em: <<https://matheuspichonelli.blogosfera.uol.com.br/2018/08/15/exigencia-de-masculinidade-para-pm-e-monumento-a-fragilidade-do-homem/?fbclid=IwAR2wuoZFjMFdPGHT6GPdUspdOhReb8VXW-yHE5S4uvi4SAuqx2lxEsPdwBw>>. Acesso em: 15/08/2018.

'Masculinidade' é critério em avaliação psicológica para vaga na PM do PR. Folha de São Paulo. Disponível em : <[https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/08/masculinidade-e-criterio-em-avaliacao-psicologica-para-vaga-na-pm-do-pr.shtml?fbclid=IwAR0BPR\\_mmgk1TWqyhXKoNoKATm1EV5izngg-kUqXBYXGSrXFmeWhn09WGno](https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/08/masculinidade-e-criterio-em-avaliacao-psicologica-para-vaga-na-pm-do-pr.shtml?fbclid=IwAR0BPR_mmgk1TWqyhXKoNoKATm1EV5izngg-kUqXBYXGSrXFmeWhn09WGno)>. Acesso: 15/08/2018.

Erotismo atrai e gera repulsa. Eliane Robert Moraes. UOL. Disponível em: <[https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2018/08/12/eliane-robert-moraes-erotismo-atrai-e-gera-repulsa-350513.php?fbclid=IwAR0AhQIt8pl\\_21g1Fo4UXxvDIJMoUlqcmNwyNGi6g-y0cLS9DulzHyZ2rOw](https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2018/08/12/eliane-robert-moraes-erotismo-atrai-e-gera-repulsa-350513.php?fbclid=IwAR0AhQIt8pl_21g1Fo4UXxvDIJMoUlqcmNwyNGi6g-y0cLS9DulzHyZ2rOw)>. Acesso em: 16/08/2018.

O agressor dorme com o Homem. Disponível em: <<https://apublica.org/2016/03/o-agressor-dorme-no-homem->



[comum/?fbclid=IwAR3pBiGDjnaW4fEw8eGZVTZIfvau1eE8FNUJmyH90GX663b3m1AimLLGV8](https://www.youtube.com/watch?v=k_UENTiYIT8)>.

Acesso em: 22/08/2018.

Revista ALPHA. Revista do Centro Universitário de Patos de Minas. - v.1. n.1 (dez.2000). UNIPAM, 2016. Dossiê temático: “Gênero(s): o enfrentamento da diferença”. 12. Gênero é performance! Ou como se produz um homem. *Adão Freire Monteiro*. 24/08/2018.

Spider Desafie Sua Mente. David Cronenberg. Ralph Fiennes, Gabriel Byrne, Miranda Richardson. Trailer. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=k\\_UENTiYIT8](https://www.youtube.com/watch?v=k_UENTiYIT8)>. Acesso em: 25/08/2018.

Remaking Men – Jung, spirituality and social change. David J. Tacey. London & New York: Routledge, 1997.

Nem fascistas nem teleguiados: os bolsonaristas da periferia de Porto Alegre. El País. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/17/politica/1534457864\\_835707.html?fbclid=IwAR3tCNxQnsJC\\_pBkR0QzuUyK-RIYf8T7oGVW3b78bUBpuhOpySueRryQu0g](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/17/politica/1534457864_835707.html?fbclid=IwAR3tCNxQnsJC_pBkR0QzuUyK-RIYf8T7oGVW3b78bUBpuhOpySueRryQu0g)>. Acesso em: 29/08/2018.

Voto das mulheres vira pesadelo de Bolsonaro. The Intercept\_ Brasil. Disponível em: <<https://theintercept.com/2018/08/22/voto-feminino-bolsonaro/?fbclid=IwAR1ND-1Hjj3-kDdjE4vcAoFR8VKwnFMt-WO1IDKIKzungD8cIZieqWVNaT4>>. Acesso em: 29/08/2018.

Angélica Liddell [Una Tragedia]. Tráiler documental. Película de Manuel Fernandez-Valdez. Una extraordinaria aproximación al proceso de creación teatral de la mano de uno de los principales referentes de nuestro tiempo, Angélica Liddell. Disponível em: <<https://www.filmin.es/pelicula/angelica-una-tragedia?origin=searcher&origin-type=primary&fbclid=IwAR2CZGYpDgO2riOiarZOmW9adhYy1F7-eWZRxZcyfVw18NIK0ca-dpRc7js>>. Acesso em: 27/08/2018.

Leçon de Angélica Liddell. Université d'Avignon. Disponível em: <[https://www.canal-u.tv/video/universite\\_d\\_avignon\\_et\\_des\\_pays\\_de\\_vaucluse/lecon\\_de\\_angelica\\_liddell.23440?fbclid=IwAR1EHM-3nj45CZTS8V1c1WjG3pfqwycA4WI9YhGT4Ws0Cbcrz2PPiFC1jjY](https://www.canal-u.tv/video/universite_d_avignon_et_des_pays_de_vaucluse/lecon_de_angelica_liddell.23440?fbclid=IwAR1EHM-3nj45CZTS8V1c1WjG3pfqwycA4WI9YhGT4Ws0Cbcrz2PPiFC1jjY)>. Acesso em: 27/08/2018.

Angelica Liddell Interview at La Bâtie Festival de Genève 2011. Disponível em: <[https://vimeo.com/29018891?fbclid=IwAR1R-0bZtxwGqIttF8PemLM2ruPK6pwXJ2TximU\\_lzT4CyJeRSk1fxQLgs](https://vimeo.com/29018891?fbclid=IwAR1R-0bZtxwGqIttF8PemLM2ruPK6pwXJ2TximU_lzT4CyJeRSk1fxQLgs)>. Acesso em 27/08/2018.

MOTHER. Pink Floyd. (legendado) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wfYuoLHHQcQ&fbclid=IwAR3sJAscP8PwXXDTmGkx2asEpZd4U4qBfvk9FUzaUstrJmF0F5jHF3XGw-S4>>. Acesso em: 02/09/2018.

MEMOH. Roda de conversa, espaço para debater temas vinculados à masculinidade. Disponível em: <[https://memoh.com.br/?fbclid=IwAR23\\_8W3a5VQKI12DxnMXyo\\_bsa7MSS4yJDPhsRXfJRq4jaKkKozqZdLrz4](https://memoh.com.br/?fbclid=IwAR23_8W3a5VQKI12DxnMXyo_bsa7MSS4yJDPhsRXfJRq4jaKkKozqZdLrz4)>. Acesso em: 03/09/2018.

Ma Mère 2004. Gemini Films. Paulo Franco e Bernard-Henry Levy. Dailymotion. Disponível em: <[https://www.dailymotion.com/video/x3sjsyd?fbclid=IwAR3mO9GbWeQAaqbwiDRBdSbe6az\\_kCB8W\\_eavokTh1fBeheWytOr2EOWSifl](https://www.dailymotion.com/video/x3sjsyd?fbclid=IwAR3mO9GbWeQAaqbwiDRBdSbe6az_kCB8W_eavokTh1fBeheWytOr2EOWSifl)>. Acesso em: 02/09/2018.

TARNATION. Jonathan Caouette, 2003. Trailer. Gay filmmaker Caouette has been filming, journaling, photographing, and investigating his family since the age of 11, leading to this formally explosive collage of memories, fantasies, and nightmares. An electric photo-collage that surpasses even Capturing the Friedmans as a disturbing but gripping inquiry into family secrets, a half a dozen major reviewers call Tarnation "a masterpiece." Shown with Caouette's amazing new music video that chronicles the history of gay rights in American in just 9 minutes. Cosponsored with the LGBT Studies. Disponível em: <[https://events.cornell.edu/event/tarnation\\_2003\\_free-with\\_filmmaker\\_jonathan\\_caouette](https://events.cornell.edu/event/tarnation_2003_free-with_filmmaker_jonathan_caouette)>. Acesso em: 15/07/2020.

The lady with a beard: 'If you've got it, rock it!'. The Guardian. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/fashion/2016/sep/13/lady-with-a-beard-if-youve-got-it-rock-it-guinness-world-records?fbclid=IwAR1zrgjn65pwJVQh9KQrbsHKu-kvcFPgp0KQ4r6xm51NyuOrJYHwlTHqVW0>>. Acesso em: 19/09/2018.

Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Josette Féral. disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 20/09/2018.

O rapto das sabinas. Provavelmente 1633–34. Nicolas Poussin, francês, ativo na Itália, 1594–1665. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/437329>>. Acesso em: 26/09/2018.

Fala igual homem! Lorelay Fox. Voz de viado. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=OYkwiVP49hE&fbclid=IwAR03RGTZ3kNG4ss\\_cyeneaGH26Hok0oH-7ba9vXYcYt3yutd3QomtZ8YXbo](https://www.youtube.com/watch?v=OYkwiVP49hE&fbclid=IwAR03RGTZ3kNG4ss_cyeneaGH26Hok0oH-7ba9vXYcYt3yutd3QomtZ8YXbo)>. Acesso em: 26/09/2018.

Traços culturais afetam a maneira como você caminha, diz estudo. Disponível em: <[https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2018/09/26/tracos-culturais-afetam-a-maneira-como-voce-caminha-diz-estudo.htm?fbclid=IwAR1CTinwnoioklWYRR\\_jtOJjvaQ\\_dniLmr29nSSVs5HGtJ\\_VxRzfIAI5a1U](https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2018/09/26/tracos-culturais-afetam-a-maneira-como-voce-caminha-diz-estudo.htm?fbclid=IwAR1CTinwnoioklWYRR_jtOJjvaQ_dniLmr29nSSVs5HGtJ_VxRzfIAI5a1U)>. Acesso em: 27/09/2018.

Mulheres pró-Bolsonaro: grupo no Facebook revela medo da ditadura da baranga. The Intercept\_ Brasil. Disponível em: <[https://theintercept.com/2018/10/02/mulheres-pro-bolsonaro-feminista-antifeminino/?fbclid=IwAR1JjeWR2O9e0cMgVk\\_RHIOz6phBq5Dkww6JqM7bEz7ikGS9D9yJiZ\\_ZoUM](https://theintercept.com/2018/10/02/mulheres-pro-bolsonaro-feminista-antifeminino/?fbclid=IwAR1JjeWR2O9e0cMgVk_RHIOz6phBq5Dkww6JqM7bEz7ikGS9D9yJiZ_ZoUM)>. Acesso em: 02/10/2018.

“Ô bicharada, toma cuidado! O Bolsonaro vai matar viado!”. UOL. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/esporte/futebol/ultimas-noticias/2018/10/04/palmeirenses-viralizam-na-internet-com-grito-homofobico-que-cita-bolsonaro.htm>>. Acesso em: 05/10/2018.

Feminino Abjeto 2 – O Vórtice do Masculino. Playlist dos Museus Autobiográficos. Disponível em: <[https://open.spotify.com/playlist/1NrdMV1WtyMN0CuEi1Lu20?si=gdZx8yyxTVeTjmd32x8Pog&fbclid=IwAR2GHI0Mac2Daj-AQbvZBkVKvEVTNTF8x8\\_m--FwNppuBEFvQc33qf5TYUk](https://open.spotify.com/playlist/1NrdMV1WtyMN0CuEi1Lu20?si=gdZx8yyxTVeTjmd32x8Pog&fbclid=IwAR2GHI0Mac2Daj-AQbvZBkVKvEVTNTF8x8_m--FwNppuBEFvQc33qf5TYUk)>. Acesso em: 14/09/2018.

SKIN by Sarah Kane. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G2ZjplLullc&t=9s&fbclid=IwAR3Qji6Aknqok2NU7kLKW8btJfRvORNzMyYi0avXuCrV8owNIUIFMS4crU>>. Acesso em: 03/11/2018.

WASTELAND by COMPAGNIE DAKAR v. LOTTE VAN DEN BERG / GUIDO KLEENE // Amsterdam. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=FJBVM8Jcixw&fbclid=IwAR0v\\_Dkv7stB9EK-MTT5FU9ooNWJdEHk1CVXPNN04-FA3LH2XAbv-LxLMcM](https://www.youtube.com/watch?v=FJBVM8Jcixw&fbclid=IwAR0v_Dkv7stB9EK-MTT5FU9ooNWJdEHk1CVXPNN04-FA3LH2XAbv-LxLMcM)>. Acesso em: 03/11/2018.

Flexionando o gênero: a subsunção do feminino no discurso moderno sobre o trabalho culinário. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332012000200009&fbclid=IwAR3Kmhra-n6U2LheXYMd9Li-e79CV8gdLwXo\\_YaZrXU3SY-7XDzq5PQa9PA](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332012000200009&fbclid=IwAR3Kmhra-n6U2LheXYMd9Li-e79CV8gdLwXo_YaZrXU3SY-7XDzq5PQa9PA)>. Acesso em: 28/11/2018.

A pauta da masculinidade. Vera Iaconelli. Folha de São Paulo. Disponível em: <[https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2019/03/a-pauta-da-masculinidade.shtml?fbclid=IwAR1TLpR6QPjQ3-eSLCNzjUzuKcp7gScyUzMRuzXD\\_IuNc-f8mw3BQtsgI7o](https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2019/03/a-pauta-da-masculinidade.shtml?fbclid=IwAR1TLpR6QPjQ3-eSLCNzjUzuKcp7gScyUzMRuzXD_IuNc-f8mw3BQtsgI7o)>. Acesso em: 02/04/2019.

GREAT MOTHERS OF ALL THE TIME. Ilustração de imagens. Disponível em: <<https://www.facebook.com/265309940204393/posts/2435710559830976/>>. Acesso em: 03/06/2019.

História da Virilidade (Volume3). Alain Courbain, Jean-Jacques courtine e Georges Vigarello. Informações. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/2013/09/1346624-estudo-sobre-a-historia-da-virilidade-e-publicado-no-brasil.shtml>>. Acesso em: 15/07/2020.

# **ANEXO DOCUMENTAL**

## **HIPERBIOGRAFEMA**

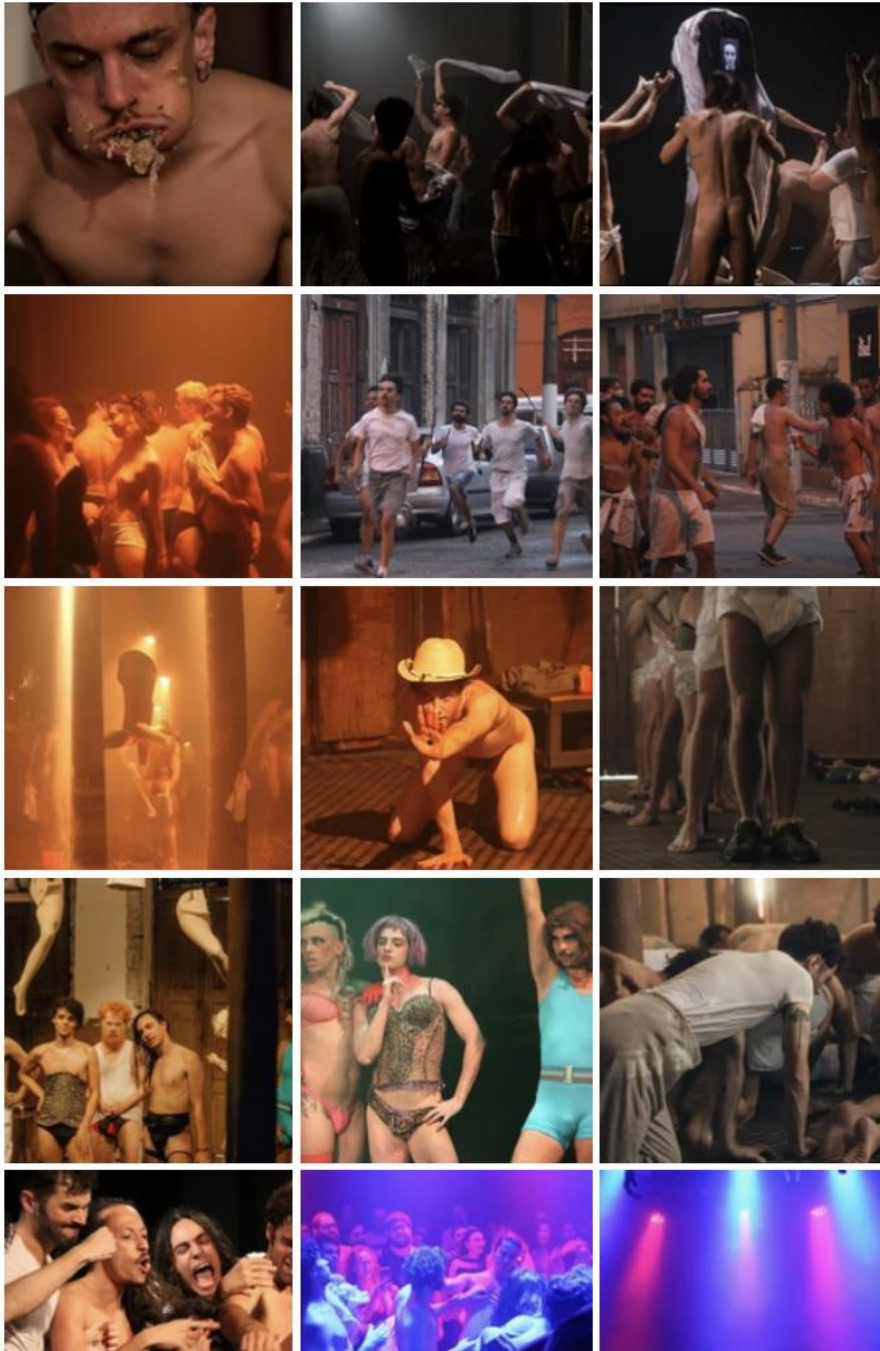
ou uma terapêutica do social

Dramaturgia final

# JANAINA LEITE



## Galeria de Fotos:



## FEMININO ABJETO 2<sup>1</sup> – O VÓRTICE DO MASCULINO

Dramaturgismo: Janaina Leite e Ramilla Souza

Editoração hipertextual: Alexandre Lindo e Ramilla Souza

O elenco de Feminino Abjeto 2 é composto de *performers* (homens cis e duas pessoas não binárias).

### PRÓLOGO

*O espetáculo tem início em área externa. O público caminha na direção de Nuno, que o espera parado, em silêncio. Veste camiseta e bermuda claros. O figurino será padrão para todos os performers, remetendo a algo como um uniforme. Nuno é jovem, sua imagem é quase infantil. O público reúne-se a sua volta.*

**NUNO**<sup>2</sup>: Uma festa no Monte Sião. Aquele monte em Israel que Deus escolheu para ser seu templo. Jesus e seus discípulos dividiram lá a última ceia logo antes da crucificação. Durante a ceia, Jesus previu a traição de Pedro. Eu estava nessa festa com homens de branco bebendo cerveja. Chego junto com meu amigo Thales. Um homem o chama e eu prevejo a traição. Eles lhe empurram começam a espancá-lo em grupo. Eu saio correndo pelo monte e quando passo por Jesus, já morto e de braços abertos, grito FASCISTAS, FASCISTAS DE SIÃO, até eu perder a voz e ficar nu de quatro no chão. Vejo minha turma de maternal chegando, não me reconhecem<sup>3</sup>. Vejo minha professora de francês que diz: bonjour mes petits enfants.

---

<sup>1</sup> Texto/roteiro criado dentro do Núcleo de pesquisa “Feminino Abjeto 2” que aconteceu na Vila Maria Zélia, espaço ocupado pelo Grupo XIX de Teatro, orientado por Janaina Leite durante o segundo semestre de 2018. A direção do trabalho e dramaturgismo é da mesma e os textos são criações dos integrantes do processo e da assistente de direção e dramaturgista Ramilla Souza. Participam como performers e co-autores do trabalho: Alexandre Lindo, André Medeiros Martins, A. Saboya, Carlos Jordão, Chico Lima, Dante Arruda Paccola, Eduardo Joly, Filipe Rossato, Guilherme Reges, Jeff Grochovs, João Duarte, João Pedro Ribeiro, Leonardo Vasconcelos, Lucas Asseituno, Marco Barreto, Nuno Lima e Thompson Loiola.

<sup>2</sup> Como não se faz uso de personagem no espetáculo, os nomes reais do elenco são utilizados no texto.

<sup>3</sup> Esse texto nasce a partir do “museu biográfico” de Nuno no qual ele narrava quatro sonhos. Posteriormente esses sonhos-buracos se tornaram a estrutura da dramaturgia. A seguir texto original conforme registrado por Nuno em seus cadernos de processo: “Me prendo em um poste. Perco a visão. Perco as mãos. Ouço os passos de um homem. Comando de junção. Comando de beijo. Segundos de silêncio. Lambidas. Segundos. Fetiche. Não demora muito pra que desejos de força e atração apareçam em homens. Quando o Estado libera a agressão, não vai ser o povo que vai condená-la. Só atingimos a liberdade total com o corpo do outro no nazismo. Beliscadas, tapas e cuspes. Vorwats Vorwats. Bataille - Um homem é também o contrário de um homem. Sonhos de buracos. Calco a máscara de senhor bigodudo que me apavora. O sonho em que corria lentamente da bruxa da branca de neve. Isso não tem a ver com minha masculinidade, tem. SONHO 1 - A TOCA - Noite estrelada. Campo verde e montanhoso cheio de tocas. Eu era um coelho. Minha Mãe me dizia para não sair na toca, em hipótese alguma. Se eu

*A seguir, o que veremos é um plano sequência de imagens comumente associadas à masculinidade. Ouve-se ao longe um grupo correndo como em um treinamento militar. Eles cantam juntos, num coro puxado pelo líder.*

**GRUPO:** Quando eu era menino/Minha mãe sempre dizia/Que eu tinha que dar valor/Para tudo que eu fazia/Mas, o tempo foi passando/E isso de mim não saía/E num dia especial/Fui embora pra Marinha/Olha mamãe, hoje eu estou aqui/Eu disse que a senhora ia se orgulhar de mim<sup>4</sup>.

*O grupo dispersa-se. Uma parte empurra um carro que não quer pegar. Conseguem, comemoram. Do outro lado, um grupo persegue um rapaz de cabelos longos com paus, pedras e gritos de “bichinha”.*

*Alcançam e o espancam. O público acompanha a movimentação. Um casal que briga violentamente rouba a cena. O homem bate na mulher. Rapazes em skates chamam atenção para a cena e riem. O casal se reconcilia. Um grupo de bêbados aparecem como que surgidos de uma festa ou jogo de futebol. Se abraçam, cantam, caem pelo chão. Fazem um paredão em frente ao muro para urinar. Ao longe, ouvimos uma voz estridente que grita:*

---

saísse era como se a matasse. Jurava que não o faria. Escurecia, acalmava. Todos iam para as tocas. Eu ia dar só uma espiadinha. Só uma espiadinha. Uma bruxa com garras de gavião me pegava e me rodava num céu colorido. Êxtase. Acordo. SONHO 2 - BURACO DO PAI - Do meu caderno: Num teatro. *Performers* estão sujos e contorcem-se no chão. Ha uma bomba no meio da cena. Estou na plateia com meu pai. Alguém a acende e a bomba faz um barulho estridente. Meu pai se encolhe. Diz que não foi nada mas sua expressão é de intensa dor. Esconde a mão. Peço pra que veja. Me mostra sua mão. Há um buraco em sua mão. Acordo. SONHO 3 - BURACO DA IRMÃ • Minha Irmã preencheu meu buraco com seu dedão do pé. Preciso que alguém faça minha Irmã. (Thompson tira os sapatos, limpa os dedos). Pego uma fuinha de pelúcia. Nos encontramos. Contato visual. Rimos. No sonho rimos muito. Não paramos de rir. Acordo. O próximo sonho é lá fora. Toca o prelúdio de Wagner - Lohengrin. Opera romântica, fantasiosa e encantadora. A jornada de um herói. SONHO 4 - FASCISTAS DE SION - O buraco da religião -- Uma festa no jardim do Sion. Cerveja e homens de branco. Chamam o Thales de fascista e lhe agridem. Meus pés queimam. A Jana me dá os seus. Thales cai no chão. Eu saio gritando, em plenos pulmões, pelo colégio. Mando todos se fuderem, chamo-os de fascistas. Fascistas de Sion. Tiram minhas roupas (ou eu as tiro, não sei muito bem) até perder a voz e ficar de quatro no chão que queima. Pequeno e cansado. Uma turma do maternal aparece. E nem sequer me percebem. Volto a infância nua, silenciosa e florida. Uma aula de francês: porta - toca na porta- rua -toca na rua- flor - toca na flor- Ligia, parede- Ligia não entende. Ri e não entende. Acordo.”

<sup>4</sup> Canto de batalhão extraído do vídeo “quando eu era menino minha mãe sempre dizia [...]”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=plh-49WANJ0>>. Acesso em: 06 de agosto de 2020.



**MÃE:** Tá na mesa, Bruno Augusto. Passa agora pra casa. Eu vou contar até 3. 1... 2...

*O grupo de “filhos” assusta-se e corre para dentro do espaço de apresentação. A “mãe” também chama o público, que é recebido individualmente e de forma carinhosa por ela.*

*Já dentro, o ambiente está repleto de fumaça. Música alta. Uma “mulher”- trata-se de um dos rapazes com uma cabeça falsa e um ipad no lugar do rosto com a imagem do rosto da diretora do trabalho, “Janaina Leite” – vaga pelo espaço, meio perdida. André Medeiros dirige a cena do baile como se fosse um diretor de filme pornô<sup>5</sup>.*

**DIRETOR:** Sejam bem-vindos. Aproximem-se em duplas e comecem a dançar. Em breve vai começar a gravação. Podem trocar os pares de tempo em tempo. Câmera, gravando. Close nos rostos, no sorriso espontâneo e os olhos semi-cerrados que propõem sedução.

*Também o grupo de performers; que já estão dentro do espaço, recebem a plateia, tiram para dançar.*

**DIRETOR:** Ocupem o espaço, fiquem à vontade. Sintam a música e, por favor, não sentem nas poltronas. Continuem dançando, e troquem de par. Aqui ninguém é de ninguém. Vamos começar a gravar o olhar lascivo de um para o outro, aquele olhar estremecido que quando vê o outro bate o desejo louco. E aos poucos a câmera desce para o volume da calça. O pau estufando a braguilha. A baba que encharca a calça jeans. Quem estiver desconfortável vá para as paredes! *O público que participava do “baile”, conforme as instruções vão avançando, vão se dirigindo ao entorno da cena.* Eu não quero ver ninguém fingindo em cena. Vamos começar a gravação do filme pornô. E faremos a sequência básica do sexo. Preliminares, penetração e ejaculação - a do homem, pois a da mulher é impossível gravar! Tirem a camisa, calça, cueca. E não

---

<sup>5</sup> André Medeiros Martins é pornógrafo e tem uma série de trabalhos ligados à pornografia.

gravem a retirada dos sapatos! *Os performer ficam nus e começam as ações explícitas conduzidas por André. Quem estiver de pau mole sai da cena! Aqui não é aula de expressão corporal. Queremos ver desejo de enfiar dedo no cu, de piroca babando querendo meter. Agora vamos para o close na penetração. Foco na buceta.*

*A “mulher” com rosto de ipad e cara da diretora se encontra sobre um praticável com as pernas abertas. Foco na porta de entrada do espaço.*

**DIRETOR:** Vão ser três estocadas medievais.

*Ouvem-se três batidas fortes na porta. Ela se abre e surge um pau gigante<sup>6</sup> e o performer Eduardo Joly fazendo o “leiteiro” e segurando duas garrafas de leite na mão. Joly fará todas as figuras estereotipadamente “masculinas” do espetáculo.*

**LEITEIRO:** Alguém aqui pediu leite?

*Como um carro alegórico, o pau gigante carregado pelos performers que usam apenas fraldas, avança sobre a mulher com as pernas abertas de acordo com as orientações de André. O pau “goza” e inicia-se uma competição dos “performers-espermatozóides” pelo espaço. Leite é jogado neles pelo leiteiro. A “mulher” com os olhos fechados está perdida no meio da competição. O leiteiro flerta com ela mas ela está perdida. Nuno vence e comemora.*

**DIRETOR:** *E vence o homem, brancos, cis!*

*Vai até a mulher e infla a barriga dela soprando sua vagina.*

**DIRETOR:** 1 mês, 2 meses, 3 meses - agora pode anunciar no facebook e no insta, 4 meses, 5 meses - é menino ou menina?, vamos fazer um chá revelação! é trans ou cis?... 6 meses, 7 meses...conheço uma doula incrível para te indicar...8 meses, 9 meses - o

---

<sup>6</sup> Confeccionado por André M. Martins, Victor Paula e Rangeu.

bebê nasceu. Parabéns, mamãe. Pode parar de filmar. Agora ela não interessa mais para a pornografia. Agora ela é mãe.

*Homens se erguem, sentam a plateia na arquibancada, e de sob as cadeiras pegam as oferendas para a “mãe” (pedaços diversos de manequins que lembram as oferendas entregues em rituais religiosos<sup>7</sup>). Ela é posicionada em pé no tablado, dessa vez, vestida de forma suave, discreta<sup>8</sup>. Os “filhos” trazem suas ofertas. No microfone, Leo fala a letra da música “Mother” da banda Pink Floyd traduzida para o português<sup>9</sup>.*

**LEO:** Mãe, você acha que eles jogarão a bomba?

Mãe, você acha que eles gostarão dessa música?

Mãe, você acha que eles tentarão me castrar?

Mãe, eu devo construir o muro?

---

<sup>7</sup> Trata-se de pedaços de manequins que representam corpos. Eles surgiram depois da atividade de pesquisa sobre os ex-votos proposta pela direção. Segundo a wikipédia: **ex-voto** (do latim: Por força de uma promessa, de um voto; ou a abreviação de *ex-voto suscepto* - o voto realizado) é o presente dado pelo fiel ao seu santo de devoção em consagração, renovação ou agradecimento de uma promessa. As expressões votivas são tradicionalmente reconhecidas sob as formas de pinturas ou desenhos, figuras esculpidas em madeira, modeladas em argila ou moldadas em cera, muitas vezes representando partes do corpo que estavam adoecidas e foram curadas. Comumente são representados como placas com inscrições, manuscritos em papel ou como objetos de uso cotidiano, ressignificados no contexto religioso. Podem, ainda, substituir a representação física por atos, interdições, obrigações, sacrifícios pessoais, falas, gestos ou ritos, vindo sempre a apresentar formas e valores litúrgicos dos mais variados. São colocados em igrejas, capelas, estátuas, cemitérios e cruzeiros de acontecido, para pagar promessas, agradecer uma graça alcançada, consagrar ou renovar um pacto de fé. O advento da oferta votiva abre ou fecha um ciclo transacional que se imagina tão antigo quanto a própria existência humana. Trata-se de uma expressão moderna da relação entre o frágil mundo dos homens e o inexorável mundo dos deuses. É uma relação cujo modelo estrutural se mantém semelhante em diferentes matrizes religiosas, desde a Antiguidade. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ex-voto#:~:text=O%20ex%2Dvoto%20\(do%20latim,ou%20agradecimento%20de%20uma%20promessa.>](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ex-voto#:~:text=O%20ex%2Dvoto%20(do%20latim,ou%20agradecimento%20de%20uma%20promessa.>)>.

Acesso em: 05 de agosto de 2020. O sentido de “um ciclo transacional” e um objeto que se sagra como um “pedido de cura”, nos pareceu interessante para pensar a experiência de crise da masculinidade central para o processo.

8

<sup>9</sup> Letra original: □ *Mother do you think they'll drop the bomb?Mother do you think they'll like this song? Mother do you think they'll try to break my balls? Ooh, ah Mother should I build the wall? Mother should I run for President? Mother should I trust the government? Mother will they put me in the firing mine?Ooh ah,Is it just a waste of time?Hush now baby, baby, don't you cry.Mama's gonna make all your nightmares come true. Mama's gonna put all her fears into you.Mama's gonna keep you right here under her wing. She won't let you fly, but she might let you sing.Mama's gonna keep baby cozy and warm.Ooh baby, ooh baby, ooh baby, Of course mama's gonna help build the wall. Mother do you think she's good enough, for me? Mother do you think she's dangerous, to me? Mother will she tear your little boy apart? Ooh ah, Mother will she break my heart?Hush now baby, baby don't you cry. Mama's gonna check out all your girlfriends for you. Mama won't let anyone dirty get through. Mama's gonna wait up until you get in. Mama will always find out where you've been. Mama's gonna keep baby healthy and clean. Ooh baby, ooh baby, ooh baby, You'll always be baby to me. Mother, did it need to be so high?(Mother, Pink Floyd)* □.

Mãe, eu devo concorrer para presidente?

Mãe, eu devo confiar no governo?

Mãe, eles me colocarão na linha de fogo?

Isso é só uma perda de tempo?

**MÃE:** Calma agora, bebê, bebê, não chore

Mamãe irá fazer todos os seus pesadelos virarem realidade

Mamãe irá colocar todos os medos dela em você

Mamãe vai manter você bem debaixo da asa dela

Ela não deixará você voar, mas talvez te deixe cantar

Mamãe vai manter o bebê aconchegado e aquecido

Oh, bebê

Oh, bebê

Oh, bebê, claro que mamãe irá ajudar a construir o muro

**LEO:** Mãe, você acha que ela é boa o bastante para mim?

Mãe, você acha que ela é perigosa para mim?

Mãe, ela vai fazer seu menininho em pedaços?

Mãe, ela irá partir meu coração?

**MÃE<sup>10</sup>:** Calma agora bebê, bebê, não chore

A mamãe vai checar todas as suas namoradas pra você

Mamãe não irá deixar ninguém sujo se aproximar

Mamãe vai esperar acordada até você entrar

Mamãe vai sempre descobrir por onde você esteve

Mamãe vai sempre manter o bebê saudável e limpo

Oh, bebê

Oh, bebê

Oh, bebê, você sempre irá ser um bebê para mim

---

<sup>10</sup> O texto é falado ao vivo a partir da cabine de operação pela diretora.

*André recolhe, com as mãos em concha, cuspe da plateia e dos performers. Nuno é o último a trazer a oferenda. A “mãe” é preparada – viram-na de costas e levantam seu vestido, expondo a bunda do ator. André usa a saliva recolhida para lubrificá-la.*

## **PRIMEIRO BURACO**

**NUNO:** Primeiro buraco. Noite estrelada. Campo verde e montanhoso cheio de buracos. De tocas. Eu era um coelho. Eu estou com a minha mãe em uma toca. Ela diz "não sai de jeito nenhum ou eu morro". Jurava que não o faria. Escurecia, acalmava. Todos iam para suas tocas. Mas eu saio mesmo assim, achando que "um olhinho não mataria ninguém". Eu ia dar só uma espiadinha. Só uma espiadinha. Então vinha uma bruxa com garras de gavião que passa voando e me pega. Ela me levava e me rodava num céu colorido. Êxtase! Alguém tem um nome pra esse sonho?

*Nuno escreve o nome dado pela plateia e coloca em um tubo de ensaio, que é inserido no ânus da “mãe”, que é coberto pelo vestido em seguida. Bruscamente, começa a tocar a música “No dia em que eu sai de casa”, de Zezé de Camargo e Luciano. Os homens animam-se despedem-se da “mãe”, que não quer sair. Ela resiste até que eles a empurram “gentilmente” para fora da sala. Comemoram. Projeção de fotos de cada performer com as suas mães reais enquanto cantam e bebem, apontam as fotografias, choram, ficam cada vez mais alterados. O clima é das fraternidades masculinas<sup>11</sup>. Aos poucos, vão ao chão, bêbados, e gradativamente, transformam-se em bois, soltando mugidos. Um cowboy aparece ao fundo da cena. Dessa manada, que se movimenta lentamente no chão, um canto sussurrado começa a surgir.*

**PERFORMERS:** Botucatu despregueia, enterra, enfia e põe no cu. Meu pau levanta e abaixa, vem aí Botucatu. É Med é Med é Medicina. Botucatu, pau no seu cu, Botucatu, pau no seu cu<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Durante o processo, através do procedimento dos seminários cênicos, pesquisamos o tema das fraternidades e os rituais de iniciação da masculinidade. Associando os ritos antigos discutidos por exemplo pelo antropólogo Victor Turner aos trotes universitários como proposto pelo performer Alexandre Lindo tendo como referência o filme O Trote (*trailer*). Andrew Neel. *Youtube*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jfsokrq-DK8>>. e a matéria: Quais foram os trotes mais cruéis do Brasil? Superinteressante. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-foram-os-trotes-mais-cruéis-do-brasil/>>. Acessos em: 11 jul. /2020.

<sup>12</sup> Dante Paccola trouxe para o grupo esse grito de medicina da UNESP - Campus de Botucatu.

*O canto se torna cada vez mais alto. Os corpos vão aos poucos levantando-se até pularem em roda como em uma fraternidade ou torcida. Do meio do círculo e da balbúrdia, Dante se destaca.*

**DANTE:** Durante o processo, uma parcela do nosso grupo dedicou-se a questão dos rituais de iniciação, tanto os típicos de civilizações muito antigas, quanto suas atualizações contemporâneas. Didaticamente falando, um ritual de iniciação compreende uma cerimônia que marca a mudança de status de um indivíduo dentro de sua comunidade. Em muitas culturas, essa cerimônia é anunciada em um momento muito específico na vida do indivíduo: A menstruação, no caso das mulheres; a caça, o abate do primeiro animal, no caso dos homens. Os dois casos envolvem derramamento de sangue<sup>13</sup>, como se simbolicamente o seu sangue estivesse se misturando ao sangue de seu clã. Mas percebam, no caso das mulheres, sua condição já está dada, a menstruação se estabelece como um fato natural, físico e inquestionável sobre sua feminilidade. Já no caso dos meninos é necessário que haja uma prova de sua masculinidade. Sua cerimônia parte de um rito fabricado, portanto, culturalmente passível de renovação; não é à toa que muitos homens desses coletivos irão realizar esses rituais por mais de uma vez em suas vidas, como forma de estarem constantemente reafirmando sua virilidade. Eu citei a caça, mas também existem outras formas de realizar esses rituais. Os nativos da ilha de pentecostes, por exemplo, realizam um ritual chamado Naghol, que quer dizer "salto no vazio"<sup>14</sup>. Nessa cerimônia, os meninos atiram-se de torres frageis de bambu de até 40 metros, com apenas um cipó amarrado em seus tornozelos. Quanto maior a altura do salto e menor a proximidade entre o chão e a cabeça ao fim do salto, maior o status adquirido. Aqui no Brasil, na Amazônia, os indígenas da tribo Sateré-Mawé, realizam um curioso ritual, intitulado Tucandeira<sup>15</sup>. Nele os iniciados tem de resistir às picadas extremamente dolorosas de

---

<sup>13</sup> Ana Figueiredo, dançarina, socióloga, coreógrafa, estudiosa e especialista em mitologia e rituais, também associada à Joseph Campell Foundation, após assistir ao espetáculo, diz realmente que “todos os rituais masculinos, de fato, buscam o sangramento para buscar a equanimidade com o feminino”. Ela diz que o sangue ritual e o sangue material buscam uma equanimidade. Ana Figueiredo. Feminino Abjeto 2. Instagram. 23 out. 2019. Disponível em: <<https://www.instagram.com/stories/highlights/17985778717281961/?hl=pt-br>>. Acesso em: 11 jul.2020.

<sup>14</sup> O Bungee Jumping sem modernices. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CJZhR8ImaPk>>. Acesso em: 11 jul. 2020.

<sup>15</sup> Tucandeira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1ROIQetxF8I>>. Acesso em: 11 jul. 2020.



centenas de formigas, emaranhadas em uma luva de palha, durante o tempo de uma dança de aproximadamente 10 minutos, em uma roda frequentada apenas por homens. No colégio Arquidiocesano, localizado na zona central de São Paulo, observei um ritual curioso: os meninos eram expostos a uma situação de riso limite por seus veteranos, a ponto de urinarem visivelmente em suas calças, como solução para esse impasse a eles eram oferecidas duas alternativas: Um shorts infantil masculino que mal passava por suas coxas, uma calça feminina toda rasgada em sua extensão. O menino, na ocasião, opta pelo *jeans* feminino, sem saber que mais tarde, ao regressar à sua comunidade, teria feito a escolha errada. A opção pelo signo feminino era inadmissível naquela cultura, conferindo ao iniciado não só agressões físicas, mas também, o exílio. Em Harmar, na Etiópia, homens antes do casamento, atravessam nus uma fileira de vacas como símbolo de sua transição para vida adulta<sup>16</sup>.

*A imagem forma-se com todos abraçados em círculo com a cabeça baixa. Enquanto isso, Dante tira a roupa e pula nu no meio do círculo, sumindo. Desfaz-se a imagem e o vemos besuntado de tinta, farinha, etc remetendo a um trote de faculdade. Ele retoma o texto enquanto recebe ovadas violentas.*

**DANTE:** A questão do exílio também é recorrente nesses rituais, como se para mudar de status, o indivíduo precisasse se distanciar de sua estrutura social. Muitas vezes, nesse estágio dos rituais os iniciados experienciam a lógica da humilhação, como se para elevar-se o indivíduo devesse sentir na pele o que significa estar abaixo<sup>17</sup>. Só então, tendo cumprido sua função o indivíduo volta a ser integrado à estrutura social, ocupando agora uma nova posição, como se renascesse. Cabe a ele, a partir de então, sustentar a tradição nas reproduções desses mesmos rituais às gerações seguintes.

---

<sup>16</sup> Ceremonia Hammer del salto el toros. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x-2XWDKQF0>>. Acesso em: 11 jul. /2020.

<sup>17</sup> Livre reformulação textual sobre o rebaixamento com base no texto do antropólogo Victor Turner que está no livro: O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura; Victor W. Turner – Universidade de Chicago. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Ed. Vozes Ltda, 1974. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1861105/mod\\_resource/content/1/Turner\\_Victor\\_O\\_processo\\_ritual\\_Estrutura\\_e\\_antiestrutura.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1861105/mod_resource/content/1/Turner_Victor_O_processo_ritual_Estrutura_e_antiestrutura.pdf)> pp. 203 e 207. Acesso em: 11 jul. 2020.

*No fim da cena, Dante está nu, coberto de ovo, tinta, farinha, machucado pela violência. Ele recebe um coelhinho de pelúcia<sup>18</sup>, uma foto da diretora do trabalho, Janaina Leite, em que aparece grávida, e um saco preto, onde coloca os dois primeiros itens. Ele se dirige para a porta. Um coro se forma para vê-lo sair. O coro retoma a movimentação coreográfica de festejo, camisas girando sob as cabeças, mas agora ela é executada de forma mais cadenciada, estilizada, lenta. Vemos na projeção a reprodução da imagem do filme “El topo” na qual um homem de preto leva o seu filho pequeno, nu, sobre um cavalo, ao deserto.*

**JANAINA** (*reproduzindo a fala do filme*): Hoje você faz sete anos. Já é um homem. Enterre o seu primeiro brinquedo e o retrato de sua mãe.

*O coro se dissipa. Vemos Eduardo Joly que reproduz o mesmo figurino do pai no filme El topo. De chapéu e capa, ele toca um violoncelo<sup>19</sup>. Nuno está nu e agachado no chão, tal qual a criança do filme.*

## **SEGUNDO BURACO**

**NUNO**: Segundo buraco. Um teatro parecido com esse. Em cena, tem pessoas agonizando. Os atores estão sujos e contorcem-se no chão. Há uma bomba no meio da cena. Estou na plateia com meu pai. Alguém a acende e a bomba faz um barulho estridente mas nada acontece. Meu pai se encolhe. Diz que não foi nada mas sua expressão é de intensa dor. Esconde a mão. Peço pra ver. ‘Me mostra sua mão’. Ele me mostra. Tinha um buraco na mão dele.

*Faz um ponto negro na palma da mão e mostra para a plateia. Os performers em cena formam um círculo e repetem o gesto, enquanto dão seus depoimentos<sup>20</sup>. João Duarte e*

---

<sup>18</sup> Coelhinho de pelúcia confeccionado por Alexandre Lindo com base no filme El Topo. Jodorowsky. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IiHGisUTOB0>>. Acesso em: 11 jul. /2020. Referência trazida por Heitor Vallim dentro do seu trabalho de dramaturgismo em 2018.

<sup>19</sup> Elemento oriundo do museu autobiográfico de Eduardo Joly. Seu museu não fazia uso de palavras e tinha uma apresentação em vídeo na qual projetava um corpo fragmentado e instrumentos cortantes, ferramentas de trabalho de Joly. Ao fundo, sons de máquinas disputando com o som ao vivo do violoncelo tocado pelo performer.

<sup>20</sup> A primeira versão dessa cena era uma exposição simultânea dos “museus autobiográficos da masculinidade” em que o público podia vagar livremente de um espaço a outro no qual os performers repetiam a cena várias vezes. Em anexo, a descrição na íntegra dessa primeira versão. Na segunda versão do trabalho, optamos por reforçar a questão do “pai” e surgiram os depoimentos que compõem essa

Andréa Saboya recebem a caneta mas passam adiante sem marcar a mão, pois se identificando como não-binário e trans, respectivamente, não reconhecem essa “marca” da masculinidade e decidiram proceder assim na cena. *Os homens, ou pessoas da plateia que se identifiquem com a masculinidade, são estimulados a fazer o mesmo*<sup>21</sup>.

**ANDRÉ:** Quando minha mãe morreu, eu achei que ia poder ficar com meu pai só pra mim. Eu espiava ele tomando banho e eu queria chegar perto dele, sentir o cheiro dele. Mas ele nunca vinha. Aí eu comecei a procurar meu pai nos outros homens.

**CHICO:** Quando eu era pequeno, eu sonhava com a hora que os pelos iam começar a crescer, no meu saco, no meu peito, na minha cara. Eu fazia força na frente do espelho porque achava que com meu pensamento, ia conseguir fazer eles crescerem.

**LUCAS:** Eu perdi a virgindade lá no interior de São Paulo, na casa da minha avó. Os meus tios e os amigos contrataram uma puta pra mim, ela chegou e fomos direto pro quarto, ficamos no quarto por uns 30 minutos e a transa mesmo durou uns dois minutos mais ou menos. Sai do quarto com ela e eles comemoraram como se fosse um gol na final da copa do mundo, me deram uma cerveja, um cigarro e foram falar com ela, perguntar o quanto que ela cobraria pra poder transar com eles se dava pra fazer um desconto. Eu vi aquela situação e na hora falei que não, que ela não ia transar com mais ninguém e que eu ia levar ela embora. Caminhamos umas cinco quadras a pé, chegamos na frente da casa, dei um beijo nela e fui embora. Ela tinha 35 anos e eu tinha 13.

---

espécie de roda confessional em que cada performer mostra ao público o seu buraco na mão e conta uma experiência que marque a sua masculinidade. A seguir, vídeo registrado do dia em que essa sequência foi improvisada: Pai: processo curatorial 1. Feminino Abjeto 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=chIfBE3CFJI&feature=youtu.be>>. Acesso em: 11 jul. 2020.

<sup>21</sup> Algumas pessoas da plateia se sentem confortáveis de compartilhar suas experiências conforme acontecem os depoimentos. É o caso por exemplo desse trecho que segue: “quando eu tinha nove anos eu tomei um pau na rua de um menino mais velho e eu fui correndo contar pro meu pai... daí eu cheguei lá chorando... e meu pai falou assim... como assim você apanhou desse menino... vamos lá... a gente vai resolver essa parada... e eu cheguei lá... e ele falou na frente do moleque... você apanhou desse moleque aí? Eu falei... é pai... ele falou... senta o cacete nesse moleque agora na minha frente... eu fui pra frente do moleque tomei um pau... aí eu voltei pra casa e apanhei mais uma vez.”. Depoimentos. Feminino Abjeto 2 — O Vórtice do Masculino. *Instagram*. Disponível em: <<https://www.instagram.com/stories/highlights/18016416688124439/?hl=pt-br>>. Acesso em: 11 jul.2020.

**MARCOS:** O pai do meu vô foi assassinado quando meu avô tava na barriga da minha bisavó. Meu avô espancava a minha avó quando ele tava bêbado. Eu e meu pai a gente achou uma maneira de transmitir afeto. A gente se dava socos. A minha mãe não gostava disso. Eu acho que eu agredi tanto a minha mãe verbalmente que ela ficou sequelada.

**LINDO:** Quando o meu avô soube que a filha faleceu, ele ficou parado como um bloco de cimento. Os olhos dele pareciam dois buracos negros, como se ele inteiro tivesse implodido. Ele não expressou nada e não deixou cair uma lágrima. Quando ele queria demonstrar algum afeto ele apertava minha mão até machucar.

**LEO:** Eu sempre fui uma criança muito magra e afeminada. Eu vim do subúrbio do Rio de Janeiro e ser magro e afeminado é sinônimo de receber porrada e no subúrbio do Rio de Janeiro não foi diferente. Por incrível que pareça, a pessoa que mais me batia era meu próprio irmão. Ele me chamava de carcaça de frango e insistia em dizer que preferiria ver um irmão morto do que ter um irmão viado.

**DIEGO:** Quase todo mundo aqui falou da infância. Quando eu era criança meu pai me ensinou a ser homem, e eu me apliquei no bagulho, sinceramente, de verdade. Não há nada mais sincero que uma criança. Quer dizer, minha mãe dizia assim: “Não há nada mais sincero do que um pau duro”. Mentira! Minha mãe jamais diria isso, minha mãe é uma santa.

**GUSTAVO:** Quando um menino nasce, é muito comum que o seu pai ou tio ou as figuras masculinas da família tirem foto do seu saco, mostrem para a família, os amigos, etc. Para dizer que o menino vai ser pauzudo, já analisam o pinto e o escroto dele, usam a expressão “macho do saco roxo” como sinônimo de virilidade, força, coragem e macheza. Quando eu era adolescente, eu falava “caralho”, mas tinha muita vergonha de falar “buceta”. Hoje, eu sei uns 70 nomes para buceta: pata de camêlo, capô de fusca, perseguida, etc. *(os performers e a plateia sugerem outros nomes)*

**JOÃO PEDRO:** Meu pai sempre teve orgulho de dizer que meu tataravô era capitão do mato. Eu não sei dizer se isso era bom ou ruim, porque capitão do mato é só um escravo que cresceu na vida.

**EDUARDO:** Aquele cachorro surgiu do nada. Cegou nosso outro cachorro e mordeu meu joelho. Eu peguei minha arma e dei um tiro no dorso dele. Mas ele não morreu. Ficou agonizando e jogando sangue para todo lado. Minha mulher gritava. Acaba logo com isso. Acaba logo com isso. Eu entrei em casa. Peguei uma bala nova. E terminei o serviço.

*O espaço se reorganiza. Performers convidam a plateia a se reposicionarem em torno dos praticáveis de forma a criar dois palcos. As ações acontecem simultaneamente. Ao fundo, pode-se ouvir narrações de quando o Brasil perdeu de 7x1 para a Alemanha na Copa de 2014<sup>22</sup>. Enquanto tudo acontece, discretamente, André perguntará aos performers se eles gostariam de “ser seu pai” e entrega a eles uma máscara com a foto de seu pai real. Aos poucos, veremos dois grupos se formarem, todos com a mesma “cara”.*

## **PALCO 1**

*Leo e Diego estão no palco. Leo come uma marmita com arroz, feijão, carne de forma animalesca.*

**DIEGO:** Meu pai me ensinou a ser homem. Quem te ensinou a ser homem? Meu pai me ensinou a ser homem, e eu me apliquei no bagulho. Eu gostei e eu gosto. Meu pai me disse para aprender a jogar bola com a parede. Ele me ensinou que homem que é homem reage, devolve, não corre, homem que é homem morre ou vence. Homem que é homem é parede. Outro dia eu não fui parede, levei um soco e não reagi, fui cuzão. E pior que a dor da porrada em si é a dor de ser cuzão, de não ser homem e sim um cuzão. *(para a plateia)* Alguém aqui já levou um soco na cara? Alguém aqui já deu um soco na cara de alguém? Meu pai morreria se me visse apanhar sem reagir na rua, morreria se me visse ser cuzão.

*Durante a cena, Diego pergunta se alguém da plateia gostaria de socá-lo. A ação pode se concretizar ou não, dependendo das respostas. Leo para de comer e assume a cena.*

---

<sup>22</sup> As cenas que se seguem nascem diretamente dos museus da masculinidade dos performers. Por exemplo, esse áudio do 7x1 nasce no museu de Lucas Asseituno. Ele estabelecia uma sobreposição de imagens; de um lado, a sua primeira experiência sexual com o pôster da feiticeira, de outro, o som da narração do jogo de futebol que se fundiam produzindo a cada penetração um gol de honra.

*Seu rosto está cheio de comida. Enquanto fala, vai tirando de um saco os elementos da cena: ovos, Whey Protein, comprimidos, seringa com agulha. Ao longo de sua fala, os performers de seu bando, comemoram efusivamente cada passo da ação.*

**LEO:** Eu vim do subúrbio do Rio de Janeiro, sempre fui pequeno e afeminado. Ser uma criança viada é sinônimo de receber porrada. E na favela do Rio não foi diferente, recebi muita ovada, cai na porrada muitas vezes quando me gritavam na rua e quase sempre saia perdendo. Meu irmão mais velho me chamava de frango e dizia que preferia ver o irmão morto ao invés de viado. E esse meu irmão é enorme de forte. Quando cheguei em São Paulo, num lugar onde ninguém me conhecia, decide mudar alguns hábitos para a minha sobrevivência. Primeiro, como uns 10 ovos por dia - Estala os ovos um por um numa vasilha - Dizem que a proteína do ovo faz nossos músculos crescerem. Eu comecei com três e fui aumentando com os meses. Não gosto de comer a gema porque aumenta o colesterol e eu preciso manter a saúde. Pela minha sobrevivência. *(Bebe as claras de ovo enquanto o bando comemora)* Em seguida, comecei a tomar Whey Protein. Junto com o treino, porque eu machuco o meu músculo nos treinos e pra ele crescer de verdade eu preciso dessa proteína isolada. Eu particularmente gosto de baunilha. Já experimentei quase todas, mas a de baunilha é a que menos faz você enjoar. *(Toma o shake de Whey Protein. Mais gritos e palmas)* Sempre que você começa a proteína você precisa aumentar a creatina do seu corpo. Eu faço ciclo de creatina de dois em dois meses. Ela retém a água do seu corpo no seu músculo pra ele inchar. Você precisa tomar uns 3 a 4 litros de água por dia, se não no futuro vai fuder os seus rins. São 5 comprimidos. *(Toma os comprimidos de Creatina)* Vocês acham que eu to de brincadeira? Depois, eu fui conhecendo o mundo dos hormônios, um mundo que não tem volta. Comecei tomando esse aqui. Oxandrolona 20 mg com mexamentano 5 mg. Meus músculos cresceram de uma maneira considerável. Já não me chamavam mais de frango. *(Toma os comprimidos)* Meu irmão começou a olhar pra mim com orgulho. Eu chego na boate os viados gostam, olham pra mim, me chamam de gostoso. Nunca chamaram. O gosto é tão grande que hoje to usando deposteron injetável. É hormônio na veia. Minha voz não era assim, eu sinto muita fome, preciso comer toda hora, eu fico mais irritado, tenho vontade de transar todos os dias, me sinto um macho.

*Leo aplica a injeção de testosterona O bando urra, comemora.*



## **PALCO 2**

*A cena acontece em paralelo a cena que acontece no Palco 1. Lucas distribui revistas pornôis e exhibe um poster da Playboy. João Pedro oferece dinheiro para a plateia, caso alguém consiga beber todos os shots de bebida que ele propõe.*

## **PALCO 2**

**LUCAS:** Um tempo antes de perder a virgindade eu lembro que eu e meu irmão ganhamos aquelas revistas playboys e um dia eu entrei no banheiro estiquei no chão o poster de uma revista playboy qualquer deitei encima dela e comecei a trepar com a revista, trepar mesmo, de pau duro e tudo e aí quando estava perto de gozar o meu irmão mais velho abriu a porta do banheiro e eu fui interrompido. Na verdade, não era uma revista playboy qualquer, era a playboy da Cida Marques, são sei se vocês lembram quem era a Cida Marques, modelo, peituda, musa dos anos 90, ela é essa aqui. (Mostra a revista da Cida Marques). Naquela época eu não tinha noção que eu era homem e já ficava de pau duro tentando comer a revista da Cida Marques no chão do banheiro. Hoje, eu sei que sou um homem e saber que sou um homem significa algumas coisas, eu sei por exemplo que eu represento um tipo ameaça para sociedade. Enfim, a proposta para cena de hoje é tentar reproduzir aquele momento de quando eu tava comendo a revista no banheiro, mas hoje no caso eu vou usar aqui a revista da Feiticeira, lembram dela? E pra essa experiência dar certo eu vou precisar muito da ajuda de vocês, eu distribuí algumas revistas de mulheres peladas então vocês podem abrir e ficar me mostrando, dando uma força moral, gritando "Vai Lucas", torcendo por mim. Primeiro é preciso ficar de pau duro né, porque sem pau duro nada acontece e aí quem sabe terminar o que anos atrás eu fui interrompido.

*Lucas tenta a todo custo ficar de "pau duro". Tenta "transar" com o postêr, que a essa altura, já está furado no lugar da vagina devido ao atrito. Seu bando o incentiva, bate na mesa, mostra as revistas de mulheres nuas. João Pedro assume a cena.*

**JOÃO PEDRO:** Eu vou precisar de ajuda pra fazer essa cena, mas eu posso pagar por isso. (Pega R\$ 10 da carteira e mostra pro público) Alguém se disponibiliza? Não vai ser tão fácil assim ganhar meu dinheiro, mas pode ser que valha a pena. Está tão difícil

ganhar um cache hoje em dia. Essa é uma homenagem aos grandes homens da minha vida. Eu queria propor um brinde a todos eles com a bebida preferida de cada um. (*Para a pessoa do público que se prontificou*) O jogo funciona assim: eu encho o copo, nós levantamos o copo e todos gritam “Um brinde a fulano” e você bebe. Se beber por todos eles aí você é macho de verdade e merece levar o dinheiro. (*Enche o primeiro copo. A cada gole da pessoa da plateia, o bando comemora efusivamente.* Um brinde ao Tio Betinho! O Tio Betinho era o meu padrasto, mas ele já morreu. Ele era casado com a minha mãe e também irmão do meu avô. Ele comia a sobrinha dele. A minha família tem muito disso; não sei se é para manter a pureza do sangue ou só uma questão de facilidade pela proximidade mesmo. Mas ele comia muitas outras mulheres também: comeu todas as empregadas da família e ia na zona todas as terças e quintas. A minha mãe fingia que não entendia. Ele era um homem muito poderoso; tinha lá suas vantagens fingir que não entendia. Ele era presidente de uma transportadora com filial em quase todos os estados do Brasil e dono de três minas de Esmeralda. Ah! Ele tinha um orfanato também, de onde de vez em quando ele tirava uma criança negra pra adotar. Ele era muito bom. Mas aí ele perdeu tudo. Faliu. Investiu muito dinheiro nas esmeraldas e elas não deram o retorno esperado. Morreu de câncer no SUS em Recife. Minha mãe ficou obesa e está em depressão até hoje. Ela tem dificuldade em viver na pobreza. Um brinde ao Tio Betinho! (*Enche o segundo copo*) Um brinde ao Tio Junior! O Tio Junior é irmão da minha mãe e talvez o que eu mais goste de todos esses. Ele nasceu no berço de ouro proporcionado pelo império que o tio Betinho começou a construir. Ele é muito inteligente, passou em uma série de faculdades difíceis, IME, ITA, mas preferiu trabalhar na empresa da família. Deu que a empresa faliu e ele tinha quatro filhos dentro de casa. Passou por uns perrengues, mas está conseguindo se reerguer ajudando a esposa a vender bolo e brigadeiro. Um brinde ao Tio Junior! (*Enche o terceiro copo de bebida*) Um brinde ao Tio Heraldo! O Tio Heraldo é casado com a minha Tia Silvana, irmã da minha mãe. Esse brinde é especial porque parece que ele foi absolvido. O Tio Heraldo passou uma barra pesada, ele era diretor da Delta Construções e nessa onda de lava jato está tendo que responder um monte processo. Tudo começou em 2012 quando mais de dez policiais invadiram o apartamento dele às 7h da manhã. A sorte foi que ele não estava em casa e conseguiu ficar foragido por uns 2 meses em um apartamento de frente para a praia de Ipanema. Mas os alguns dos amigos deles sofreram bastante na prisão: Claudio Abreu, Carlinhos Cachoeira, Fernando Cavendish. Mas enfim, esse brinde é especial porque ele fez uma delação premiada e as coisas

começaram a se ajeitar. Um brinde ao Tio Heraldo! (*Enche o quarto copo de bebida*) E, por último, um brinde ao Papai Mauro! Talvez eu não tenha nenhuma história muito legal para contar do meu pai. Mas ele me dá dinheiro até hoje, acho que isso basta. Um brinde ao meu pai. (*Estoura um cachão de dinheiro falso e paga a pessoa que bebeu tudo. O bando vibra.*)

*Neste momento, as cenas se encontram. Leo termina sua ação no Palco 1 e direciona sua fala para Lucas. Todos os performers já vestem a máscara com o rosto do pai de André. Eles estão divididos entre os dois palcos formando dois bandos, equipes, torcidas que se provocam sem cessar.*

**LEO:** Vem, vem porra. Me bate agora seu merda. Parte para cima. Fica aí comendo revista de mulher pelada. Ala, ala! Tentando ficar de pau duro. O pau não fica duro, porque tu é um frouxo. Otário, invejoso do caralho, cuzão. Me bate, cai pra cima. (*Performers torcem e urram defendendo seu próprio grupo*) Eu vou contar uma história pra vocês agora. Adão e Eva tiveram dois filhos. Primeiro Caim, logo em seguida Abel. Abel tornou-se pastor de ovelhas e Caim, agricultor. Passado algum tempo, Caim trouxe fruto da terra para o Senhor, e Abel, por sua vez, trouxe partes gordas das primeiras crias de seu rebanho. O Senhor Deus aceitou com agrado a oferta de Abel, mas não aceitou Caim e sua oferta. Caim então disse: “Vamos para o campo”. Quando estavam lá, atacou o seu irmão e o matou.

*Leo e Lucas permanecem em cima das plataformas que são lançadas violentamente uma contra a outra<sup>23</sup>. No nível do chão, os bandos torcem, gritam e vibram com a briga. No meio das plataformas, interrompendo a cena, surge Gustavo, o “Antropólogo”. Os performers passam a agir como macacos curiosos com a presença do humano. Espalham-se entre a plateia, puxam cabelos, tentam acasalar, exploram o próprio ânus, etc.*

*Leo e Lucas permanecem em cima das plataformas que são lançadas uma contra a outra. Embaixo, performers torcem, gritam e vibram com a briga. No meio das plataformas, surge o Antropólogo. performers agem como macacos na selva curiosos com a presença do humano.*

---

<sup>23</sup> Uma variação da cena é realização de um cabo de guerra com a participação da plateia.

**ANTROPÓLOGO:** Montecchios contra Capuletos, Israelenses contra Palestinos, Corintianos contra Palmeirenses. Os homens aparentados entre si lutam em defesa do seu grupo. Em um experimento nos anos 50, psicólogos dividiram meninos de 11 anos em dois grupos em uma colônia de férias. Em uma semana, eles já tinham uma identidade, uma bandeira e um líder. Logo depois, se atacaram mutuamente com paus, tacos de baseball e pedras. O experimento demonstra que os homens rapidamente formam grupos, favorecem os seus e estão prontos para serem agressivos com os de fora. Somos Nós *versus* Eles. O que pode ser explicado pelo nosso ancestral mais próximo, o Chimpanzé. Estes animais vivem em sociedades e são capazes de invadir o território inimigo e atacar outros de sua própria espécie, em grupos de cinco contra um com mordidas, chutes e pedras. Mas, o motivo não tem realmente importância. A imersão no grupo produz um entusiasmo nobre e uma disposição ilimitada para o sacrifício. Nós inventamos um inimigo lá fora. E o que importa é a oportunidade de participar do espetáculo de pertencer à gangue, identificar o inimigo, sair em patrulha e tomar parte num ataque. ataque<sup>24</sup>.

*Os bandos são cada vez mais invasivos com o Antropólogo, mexendo na sua roupa, abrindo seu zíper, se esfregando, etc. Para se livrar deles, ele joga uma bola de futebol que trazia nas mãos. Um jogo se inicia, os grupos brincam de tirar a bola do outro. Um funk toca "Deixa o menino brincar". A brincadeira vai se tornando gradativamente mais violenta. Leo pega a bola, dois grupos se dividem e rivalizam novamente.*

**LEO:** Eu te odeio, irmão. Eu te odeio, irmão. Eu te odeio, Caim. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio, irmão. Eu te odeio, Caim. Você sempre teve inveja de mim. Porque Deus sempre gostou mais de mim. Eu não tenho culpa. Não tenho culpa se ele preferiu minhas ovelhas. Você tinha 1.90 e me chamou pro campo. Eu confiei em você. Porque você era meu irmão. E lá você me perguntou como eu fazia pra cuidar do meu rebanho. E eu disse "nada, Deus me deu um rebanho saudável". E você respondeu: "É sempre assim, você nunca se esforça por nada". Sua perna balançava nervosamente. Eu respondi: "É assim que Deus quis". E você continuou me provocando e eu fui na nossa

---

<sup>24</sup> Trecho da peça escrito por Ramilla Souza a partir do livro O Macho Demoníaco. Richard Wrangham & Dale Peterson. Tradução de M. H. C. Cortes. Ed. Objetiva, RJ. 1998. Disponível em <[https://www.academia.edu/13449229/O\\_Macho\\_Demoniaco\\_Richard\\_Wrangham\\_Dale\\_Peterson](https://www.academia.edu/13449229/O_Macho_Demoniaco_Richard_Wrangham_Dale_Peterson)>. Acesso em: 11 jul. 2020. p. 23; 185-86.

mãe, Eva, e disse "Mãe, o Caim tá me irritando". E ela tava lavando louça e sem olhar pra mim disse pra eu não responder e ficar quieto. Eu voltei pro campo e você me deu um soco. Eu caí no chão. Aí, você se jogou em cima de mim e me deu um mata-leão. Me solta, porra. Me solta. Até hoje, eu consigo sentir o peso da pedra na minha cabeça. A morte chegando pelas mãos do meu próprio irmão.

*Lucas e Leo/Caim e Abel brigam violentamente e caem no chão. Os outros fazem uma contagem regressiva como num ringue de boxe. No fim da contagem, uma quebra acontece. Todos caem, mortos, com um saco preto na cabeça e as calças abaixadas. Blackout. Eduardo Joli entra com a furadeira<sup>25</sup> nas mãos, vestido como um soldador.*

**VOZ EM OFF DE EDUARDO:** Na verdade não tenho a vitória. Não tenho nenhuma vitória. Tenho sim um cão no meu quintal. E ele sangra. Sangra e espalha sangue por tudo. Pelas paredes. Pelo chão. Eu mesmo estou encharcado por não ter acertado o tiro certo. Dentro de casa minha mulher pede que acabe logo com isso. Só eu posso fazer isto. Acabar. A última bala vence o cão e a sensação do que posso chamar de vitória. Não mato um cão. Mato aquilo que pode ainda me dar uma chance contra essa herança, essa antiga facilidade de levantar o tapa, o soco, o tiro. Eu toco aquele cão morto e a partir daí, tudo que encosto é solidão. Minha mulher solidão. Meu trabalho solidão. Meus olhos solidão. Minha pele solidão. Mesmo assim não estou sozinho, aquele cão caminha comigo como um guia e fareja todos os iguais e próximos. Nos ônibus, nos trens, nas ruas. Em cada ponto, encontro um homem como eu.

*Sob o foco de luz, corpos no chão, Eduardo como que fura a própria mão com a furadeira. Sai de cena.*

## **TERCEIRO BURACO**

*Entre os corpos que sobraram no chão, ouvem-se sons agudos em falsete que vão se transformando em músicas pops conhecidas.*

---

<sup>25</sup> As entradas de Eduardo Joly sempre representam protótipos de masculinidades, anteriormente essa entrada era feita com uma motosserra trazida no seu museu. A furadeira surge no museu de Alexandre Lindo relacionando-se com a ideia de "buraco negro": "o buraco negro é uma estrela que entrou em colapso dentro de si mesma sua força de atração é tão forte que nem mesmo a luz escapa".

**JOÃO:** Esses sons que vocês estão ouvindo são chamados de falsete<sup>26</sup>. O falsete é um registro vocal em que o cantor emite, de forma controlada, sons mais agudos do que a sua voz natural. O falsete era muito utilizado na ópera italiana do Século XVIII por um grupo de cantores chamados de Castrati. Essa música que tá tocando agora, por exemplo, ela não é cantada por uma mulher, mas sim por um homem chamado Alessandro Moreschi, o último castrato do qual temos registro. Para se tornar um castrato, os homens da nobreza deveriam ser castrados durante a infância. A castração masculina pode consistir na remoção dos testículos. Quando um menino de grande talento era identificado, essa criança normalmente era levada a um cirurgião clandestino. Isso porque a igreja oficialmente barrava qualquer tipo de amputação. Daí, o garoto era sedado com ópio e tinha o escroto cortado. Outras opções envolviam colocar o menino em uma banheira quentinha e pressionar a carótida até ele ficar inconsciente ou, ainda, dar um banho frio no garoto com o objetivo de amortecer a região a ser operada. O método menos agressivo envolvia cortar os cordões espermáticos, que são estruturas que partem do abdome até os testículos. Isso causava a atrofia do escroto com o tempo. Entretanto, existem registros de mutilações brutais também. Se você castra um garoto na infância, impede a produção da testosterona, que faria engrossar as pregas vocais e inflar a tireóide - que é o que dá volume ao pomo de adão. Eu, na adolescência, fui inundado por hormônios masculinos, o que me distanciou de um dos meus maiores prazeres, cantar como uma mulher. Para isso, eu usava o falsete pra imitar minhas divas. Por exemplo, a Christina Aguilera, que tem um vocal hiper potente, a Katy Perry, com “I kissed a girl” e vários outros hits, a Lady Gaga que certamente canta como ninguém, e até mesmo cantoras operísticas, como a Christine, do Fantasma da Ópera... Fazia isso escondido, claro, para que ninguém me ouvisse. Eu poderia tentar agora, aqui em público, na frente de vocês, mas com certeza iria fracassar. Enfim. Voltando aos Castratis: eles substituíam as mulheres nos coros das igrejas porque naquela época, nenhuma mulher poderia cantar em público, só os

---

<sup>26</sup> Relaciona-se ao museu biográfico de Roberto Athiré Curan que participou do processo, mas não do espetáculo. Em dramaturgismo de Eduardo Joli, ele anota: “Diante um microfone. Diante de mim uma voz. Um fone e uma voz. O áudio revela detalhes íntimos do cotidiano. No microfone a voz de quem caminha em busca de uma solução para a dualidade entre a voz que considera feminina e a outra que considera masculina. O sujeito explica: Sua voz sempre foi uma questão. Em ambientes héteros engrossa e procura afirmação masculina. Em ambientes íntimos afina e assume uma identidade mais feminina, para ele mais natural e confortável. Diante de mim um homem com dois microfones e duas vozes. No silêncio de seu corpo e olhos de menino, a dualidade. As duas vozes falam em meus ouvidos e me preenchem com a certeza da força que temos na agressão ao outro. Que poder é este de transformar a existência alheia?” Tendo esse tema da voz como mote, João Duarte desenvolveu uma livre improvisação sobre o falsete, os castrati.

homens. Eles eram ovacionados pelas multidões, mas para se equiparar aos agudos femininos, precisavam ser mutilados. Esse era o sacrifício.

*João sai de cena. Saboya assume. Os performers levantam-se e arrumam-se parte como “divas” (saltos, meias-calças, roupas sensuais, etc) e parte como “mães” (roupas largas, longas, muitos tecidos, lenços na cabeça, vassouras, etc), formando novamente dois grupos. As divas maquiavam-se e as mães limpam o espaço.*

**SABOYA** (*vestida como uma diva*): Quando a gente começou a falar sobre os modelos de feminino neste processo, eu me lembrei de uma figura que vi na escola que era a Vênus de Willendorf<sup>27</sup>. E eu pensei: por que quando eu penso no meu lado feminino eu nunca me vejo dessa forma, com esse corpo? Eu me vejo com uma bunda grande, mas durinha; coxas grossas, seios fartos e empinados, cabelão, magra, sem barriga nenhuma.

**THOMPSON:** Tem gente que acha que ela não deveria ser chamada de “Vênus”, que remete a um ideal de beleza clássico, greco-romano. Mas a Vênus de Willendorf funda a arte ocidental, pra alguns críticos. Há 20, 30 mil anos, no que será que aqueles humanos pensavam quando olhavam pra ela? Estavam cultuando uma deusa? A terra, com sua umidade, sua matéria orgânica em decomposição, seu ciclo de vida e morte gerando fertilidade? A natureza, generosa, mas ao mesmo tempo perigosa? Aliás, as palavras em inglês mother, mãe, matter, matéria, e mud, lama ou lodo, têm a mesma raiz<sup>28</sup> arcaica. Então essa grande mãe talvez seja abundante como a natureza, farta, com essas ancas largas preparadas para ter muitos filhos, essas tetas imensas, prontas pra amamentar, fazer a prole sobreviver em tempos de fome, em tempos em que gordura era poder... A gente olha pra ela e ela é toda dobras, carnes, coxas, buceta, pronta pra nos engolir de volta, mas não para em pé: seus pezinhos pequenos não sustentam esse corpo

---

<sup>27</sup> A Vênus de Willendorf foi trazida por Andrey Sá (Saboya) no primeiro dia encontro do núcleo no qual Janaina propôs que cada um trouxesse uma imagem que acreditasse se relacionar com a pesquisa. Posteriormente essa figura ressurgiu no processo se contrapondo a figura de Nefertite. Ambas são discutidas no livro *Personas Sexuais – Arte e Decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, de Camille Paglia. Ed. Companhia das Letras, 1992. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Camille Paglia. Yale Nota Bene. Yale University Press • London and New Haven. Páginas referentes para estudo e criação, pp.40;46;49;55,56;70. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3711972/mod\\_resource/content/1/Sexual%20Personae](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3711972/mod_resource/content/1/Sexual%20Personae)>.

Acesso em: 11 jul. 2020. O texto, que é uma recriação, nasce como fruto do embate dessas duas figuras, segundo a obra citada.

<sup>28</sup> Idem a Paglia. P. 70.



gordo. E ela também não tem um rosto, não tem olhos; ela não chega a ser uma pessoa, não tem identidade. Ela é talvez a sua própria função<sup>29</sup>.

**SABOYA:** E aí a gente pula para uns 3500 anos atrás, para um outro culto: “A bela chegou!” É isso que significa o nome “Nefertite”. Uma das rainhas mais poderosas da história do Egito, esposa do faraó Akhenaton, quase uma deusa mesmo. Como a Vênus de Willendorf, Nefertite também não pode ficar de pé. Ela é só um busto. Corpo pra quê? A essa altura, os homens já estavam se descolando da natureza, tentando dominá-la, construindo sociedades complexas e aquelas coisas todas que eles adoram, como guerras. Como as pirâmides e monumentos, Nefertite aponta mais para o céu do que para a terra. A coroa projeta o cérebro, a razão do homem sobre os excessos e os dons da natureza. Nefertite é uma reengenharia da beleza e da feminilidade, feita pelo homem. Ela é desenhada, elegante. Tudo que a Vênus trazia de orgânico e natural, suas curvas e gorduras, é descartado em nome de linhas retas, ângulos, traços alongados, rígidos, simétricos e fálicos<sup>30</sup>.

**CARLOS:** E os séculos e milênios vão passando e a gente nunca deixa de atualizar nossos objetos de culto. Judy, Garbo, Rita, Bette, Joan, Audrey, Callas, Cher, Madonna, Whitney, Mariah, Linda, Gisele, Christina, Beyoncé, Ivete, Gaga, Rihanna, Ariana, Miley... Quem mais? Diga-me tua diva e te direi quem és!

*Público responde sobre seus ícones femininos. Divas pop, cantoras, atrizes, etc.*

**CARLOS:** Pois é, todas essas divas estão mais pra Nefertite, né? Belas, enigmáticas, arquitetadas pelo homem, super fêmeas sensuais... E pra mim, como pra muita gente aqui do grupo, a diva máxima era... a Britney! Aquela menininha que a gente via no Clube do Mickey e que de repente ressurgiu, em 1999. completamente poderosa! Sensual! Toxic! Dançado com cobras, quase nua. Eu esperava ansiosamente pelos cliques da Britney. Com o tempo, descobri uma estratégia. Gravar no VHS e dançar no meu

---

<sup>29</sup> Idem a Paglia. P. 56.

<sup>30</sup> Idem a Paglia. P. 49.

quarto, escondido do meu pai, claro. Mas, no seu auge, algo acontece... Britney vira mãe<sup>31</sup>.

**THOMPSON:** E dá pra pensar na nossa mãe como uma diva pop, dançando sensualmente no palco? A minha mãe, pelo menos, eu não consigo. A minha mãe é super mãezona, agora avó, completamente dedicada, sabe? Ela me pega no colo, chama de meu bebê, meu sangue, minha vida, meu mundo, meu tudo, faz abobrinha refogada com tomate que eu amo, não deixa eu lavar um prato quando estou na casa dela. E ela tem umas frases, uns bordões ótimos. “Eu viro onça pelos meus filhos! E agora pelos meus netos!!”, ela diz! (*Para o público*) E você, tem alguma frase que é bem característica da sua mãe, uma coisa que ela sempre fala? Como chama a sua mãe? Ela é mais brava ou mais doce? Como é a voz dela? Tenta<sup>32</sup> imitar a mãe das pessoas falando as frases. E como ela é quando está brava? Ela te chama pelo nome completo? Ela grita? Ela também tem umas coisas tipo: Vocês querem acabar comigo e vão conseguir! Um dia vocês vão chegar e me encontrar morta aqui! Eu não vou aguentar! Uma mãe é por mil filhos, mas mil filhos não são por uma mãe! Vocês querem me deixar louca! Eu sacrifiquei tudo por vocês. E faria tudo de novo. Vem comer! Fiz uma mesa bem gostosa pra gente tomar café. Tá esfriando! Vocês vão comer na frente da televisão? Mas eu arrumei tudo tão bonitinho. Não vai vir? Não tem problema, filho. Eu sei que você tá ocupado. Antes trabalhar demais do que ficar sem trabalho, né? Responde quando der. A gente era tão amigo quando você era menino. A gente quase não conversa mais. Eu não quero que você sofra. Não quero que vocês sofram o que eu sofri. Se eu pudesse eu trazia todo mundo de volta pra bem pertinho de mim. Mas tem uma que ela adora e sempre repete: “É fácil ser coruja, com filhos e netos tão maravilhosos e perfeitos. Sou mamãe pata com seus patinhos, todos, todos bem embaixo da minha asa.”

**CARLOS:** E depois de virar mãe, quem não lembra do Breakdown da Britney Spears em 2007? Ela careca, gorda, batendo nos paparazzi com um guarda-chuva? Não era essa a Britney que eu amava. Eu quero minha Britney de volta (*ficando desesperado e*

---

<sup>31</sup> Tudo isso surge a partir do museu autobiográfico de Carlos Jordão no qual ele dispunha bonecas no chão e colava fotografias com pedaços de papeis na parede que contavam aspectos de sua vida. Sobre isso ele projetava vídeos de divas dançando.

<sup>32</sup> Ele interage com as respostas do público, performando-as.

*gritando*). Tragam minha Britney de volta, leave Britney alone, eu quero minha Britney de volta.

*Fil entra como Britney dublado a música Toxic com uma letra em português.*

**FIL:** Oiiii.

To te chamando.

Um boy assim

Tá me dominando

É perigoso

E eu to gostando

Não dá pra escapar

Mal posso esperar

Um macho assim

É a glória

É tóxico

E eu to amando

Ai eu to alta e não posso descer

Minha cabeça só pensa em você

Menino, tu é um perigo

*Parte dos performers, vestidos sensualmente a exemplo das divas<sup>33</sup> mencionadas, entram e executam uma coreografia. A trilha sonora é um mix de várias cantoras pop, sobretudo dos anos 90. A outra parte do elenco, entra vestida de “mães<sup>34</sup>” e*

---

<sup>33</sup> Desenvolve-se a partir do buraco/sonho 3 de Nuno relativo à irmã. O grupo que trabalhou esse momento, projetava na parede um vídeo, uma *live*, que os mostrava se maquiando, passando batom, colocando peruca para performarem como *drags* variadas cantoras coreograficamente. Depois começaram a dançar diversas coreôs famosas. Ao final, aparecia uma figura de mãe grotesca que fazia perguntas para as pessoas da plateia do tipo: como é seu nome? quem deu esse nome para você? Quem te criou? Como chama sua mãe? Como ela fala? Ela grita assim? O que deu errado com você? Faltou alguma coisa pra você? O que eu fiz de errado pra você?

<sup>34</sup> Essas figuras de “Mães” são evidentemente caricaturas que criamos a partir dos filmes — *Psicose*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MVeJA4oNvYI>> e *El Topo* Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6Uqb4Jy0GTg>>. Acessos em :11/07/2020. De *Psicose*, extraímos o seguinte trecho em que a mãe fala para o filho, e depois, descobrimos ser a mãe *no* filho: Não! Eu disse não! Não vou permitir que traga garotas para jantar. A luz de velas, imagino, barato e vulgar, como vocês

*interrompem a dança. As divas retomam, mães invadem novamente e assim sucessivamente até que um briga violenta<sup>35</sup> se inicia. Da guerra, sobra uma figura disforme, bizarra, que dança. Mães e divas, pós-guerra, se aproximam e engolem a figura<sup>36</sup>. Saboya assume a cena.*

**SABOYA:** Existe uma lenda muito antiga que fala sobre um sacerdote que esfolava uma mulher para vestir sua pele<sup>37</sup>. Só assim ele atingiria a iluminação. Só assim ele tocaria o divino. Durante esse processo eu percebi que isso aqui não me bastava. Eu não queria mais só usar roupas de mulher em uma peça de teatro e dançar imitando minhas divas preferidas. Isso não era mais suficiente. Então, eu comecei um outro movimento de transição de gênero. E quando você veste a pele de uma mulher, tudo muda. Você é subitamente vista, notada. Muita notada. Todos querem alcançar o divino. Agora, eu sinto um calor ao andar na rua, é um calor que vem desses olhares, hora com desprezo, hora com desejo. E isso me dá medo, claro. Mas, às vezes, eu retribuo. Às vezes, eu olho diretamente para esses homens que me seguem. E penso em dar a volta e ir, conscientemente, na direção daquilo que pode me fazer mal. Quem sabe pra também ser esfolada, vestida. Quem sabe assim também alcançar o divino. Então, agora, todos os dias, eu passo batom antes de sair de casa e me visto cuidadosamente. Eu me olho no espelho, me maquio, coloco minha roupa e percebo que eu estou cada vez mais parecida

---

jovens depravados. E depois do jantar? Música? Sussurros? E não me diga que ela é só uma desconhecida. Como se homens não desejassem desconhecidas. Eu me recuso a falar de coisas repugnantes. Isso me deixa enojada. Você entende, garoto? Pode ir. Vá dizer a ela que não irá aplacar sua fome com minha comida ou com meu filho. Ou eu terei que lhe dizer porque você não tem coragem? Hein, garoto? Você tem coragem, garoto?”.

<sup>35</sup> Diego Moschkovich após assistir ao espetáculo conversa com o coletivo e traz um olhar sobre a fluidez de gênero, a partir do pensamento de Mario Miele. Ele reforça que há muitas masculinidades e feminilidades. A “briga violenta” remete ao modelo da santa e da puta. Mãe e Diva. Vênus e Nefertite. Estereótipos em colisão. E também aí se revela como a produção discursiva se acopla ao biológico. Diego Moschkovich. Feminino Abjeto 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=soklhF6fxI&t=191s>>. Acesso em: 11 jul. /2020.

<sup>36</sup> Essa imagem surge do segundo museu autobiográfico de João Duarte em uma cena de casamento que começava do lado de fora do galpão do XIX. Ele leva nas mãos o vestido de noiva e veste um salto somente em um dos pés, de forma a andar claudicante. Todos o seguem até a igreja com uma marcha nupcial de fundo: *Perhaps be love*. Ele relata sobre os conflitos que tinha com o pai e a mãe e numa tentativa de reconciliação ele casa, funde duas imagens: “O meu grande problema era como tratar a imagem dos meus pais em cena. Pensei em destruir, violentar e agredir estas imagens. Pensei em tomar toda uma latinha de cerveja e dizer: consegui pai. Como pensei também em me sufocar num travesseiro por algum tempo.”. A mãe o tinha sufocado com um travesseiro. “Reconheço parte deles dentro de mim e às vezes compreendo a magnitude que isso toma. Gostaria que vocês me imaginassem nessa cena dançando com um baile de demônios.”. João Duarte assim, funde em seu corpo as duas imagens numa figura desfigurada segurando a carta de tarot em uma mão (mãe) e a latinha de cerveja (pai) na outra. No espetáculo, a imagem pareceu perfeita para falar desse colapso de modelos rígidos derivados dessa matriz histórica. psíquica “mãe” e “pai”.

<sup>37</sup> Idem a Paglia. P. 40.

com a minha mãe. Um vídeo é projetado e nele aparece a mãe de Andreyra Sá (Saboya). A imagem vai sobrepondo os rostos de mãe e filha.

*Sons de batidas na porta. Os performers ainda no chão como que despertam. As batidas insistem., Saboya abre. Nuno entra de braço dado com a figura que no começo do espetáculo trazia a imagem da “mãe” com o rosto da diretora Janaina exibido num ipad, mas que agora projeta a irmã mais nova de Nuno, uma menina muito jovem, quase uma criança.*

**NUNO:** O terceiro buraco é preenchido pelo dedão do pé da minha irmãzinha. Eu vejo vocês no dia do nosso casamento. Nós estamos de vestido e carregamos um ao outro até o altar. E lá, encontramos minha professora de francês do maternal, que celebra a cerimônia. Todos sorriem.

*Ele afasta a cueca e senta sobre o dedão da “irmã” performada por Guilherme Reges, de maneira a ser penetrado. Uma música ressoa pelo espaço. As luzes se acendem lentamente num crescente de forma a iluminar totalmente palco, destruído, sujo, e também a plateia. A música de nosso “happy end” que cresce apoteoticamente é Lohengrin de Wagner nos lembrando que o autoritarismo está sempre a espreita<sup>38</sup>... A professora de francês entra na sala*

**PROFESSORA:** Bonjour, mes petits enfants. *(com sotaque francês carregado)* O quarrto burracô é lá forra.

*A professora conduz todos para a área externa e segue junto com a plateia cantando uma canção infantil e ensinando palavras em francês. Os performers passam por eles com sacos de carvão, engradados de cerveja, carne, etc.*

**PROFESSORA** *(canta e ensina para a plateia):* Mon petit ami, Mon petit ami, Il est très joli, Il est très joli. *(público repete).* Vous connaissez le petit poisson? Peixinho, peixinho! *(canta)* Mon petit Poisson, Mon petit poisson. Il est très mignon, Il est très mignon. Et avec sa bouche il fait bisou, bisou *(imita o som de beijo).*

---

<sup>38</sup> Toca Lohengrin – Prelude. Richard Wagner. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lqk4bcnBqls>>. Acesso em: 11 jul. 2020.

*Chegam a um local onde o grupo todo de performers está em volta de uma churrasqueira comandada por Eduardo Joli, O CHURRASQUEIRO, em sua derradeira imagem de masculinidade do espetáculo. Faróis de carro iluminam a cena. Ouvimos através do capô aberto um pagode que toca no rádio. Performers e plateia bebem cerveja e comem churrasco. Fim.*

Você pode assistir ao *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino* aqui: <<https://vimeo.com/376551343>>. Acesso em: 26 ago. 2022.

## ZOOM

Experiência hiperbiografemática na hipermídia em tempos pandêmicos. No dia 25 de agosto de 2020, discutimos junto com Janaina Leite as possibilidades de transposição do referido espetáculo performativo à uma plataforma *on-line* para participar da abertura da Mostra de Trabalhos (repertório) com o Grupo XIX de Teatro e uma possível participação, em edição híbrida, no Sansex — Mostra da Cultura da Diversidade em Santos para o ano de 2021. Mas essa atividade, em Santos, só ocorreria conforme avanços no combate à pandemia de Covid-19. Isso não aconteceu.

