



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA - PPGAC

Joelson Gusson

TUDO QUE EU SEMPRE QUIS FAZER
ENTRE O DESEJO E A UTOPIA, UMA PEÇA-DISSERTAÇÃO

Rio de Janeiro/RJ

2025

Joelson Gusson

**TUDO QUE EU SEMPRE QUIS FAZER
ENTRE O DESEJO E A UTOPIA, UMA PEÇA-DISSERTAÇÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Poéticas da cena: teoria e crítica

Orientador: Manoel Silvestre Friques

Rio de Janeiro
Janeiro 2025

G982t Gusson, Joelson
Tudo que eu sempre quis fazer: Entre o desejo e a utopia, uma peça-dissertação / Joelson Gusson. -- Rio de Janeiro, 2025.
203 f.

Orientador: Manoel Silvestre Friques.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, 2025.


1. Teatro. 2. Memória. 3. Arquivo. 4. Desejo. 5. Utopia. I. Friques, Manoel Silvestre, orient. II. Título.

Joelson Gusson


Tudo que eu sempre quis fazer: entre o desejo e a utopia, uma peça-dissertação

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.


Aprovada em 11 de dezembro de 2024 por:

Documento assinado digitalmente
 MANOEL ALEXANDRE SILVESTRE FRIQUES DE SI
Data: 17/12/2024 04:13:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Professor Doutor Manoel Silvestre Friques – [Orientador e Presidente] Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ/ECO-PPGAC

Documento assinado digitalmente
 CAIO ARNIZAUT RISCADO
Data: 17/12/2024 15:19:01-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor Doutor Caio Arnizaut Riscado – Examinador
Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ/ECO-PPGAC

Documento assinado digitalmente
 DINAH DE OLIVEIRA
Data: 17/12/2024 19:00:43-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professora Doutora Dinah de Oliveira – Examinadora
Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ/ECO-PPGAC

Documento assinado digitalmente
 LIDIA OLINTO DO VALLE SILVA
Data: 19/12/2024 17:21:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professora Doutora Lidia Olinto do Valle Silva – Examinadora
Universidade Estadual de Campinas / UNICAMP

Rio de Janeiro
2025

RESUMO

GUSSON, Joelson. Tudo que eu sempre quis fazer: Entre o desejo e a utopia, uma peça-dissertação. 2025. 203 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A dissertação aborda a o “hiato” existente entre o desejo primordial do artista em construir essa ou aquela obra e o resultado final alcançado a partir desse desejo. “Hiato” que, segundo Marcel Duchamp, é parte constitutiva de toda obra, podendo mesmo ser medido a partir do que esse chama de “coeficiente artístico”. A partir dessa suposta dependência precária do artista a um sem número de impossibilidades, que preencheriam esse “hiato”, tenta-se criar, nessa escrita, tanto durante sua fazedura, como para além da mesma, um lugar hipotético e utópico onde as barreiras de criação estejam temporariamente extintas. Nesse lugar ideal, esse suposto artista poderia então realizar seus desejos criativos em sua acepção primeira, sem contaminações, impossibilidades ou barreiras. Para tal, utiliza-se como objeto provocador um acervo de mais de vinte anos de existência, reunido ao longo da trajetória do autor desse texto, e composto de objetos, cenários, figurinos, fragmentos de textos, histórias e ideias; isso ainda é acrescido de todo o lixo seco que o autor recolheu no período de um ano durante essa escrita. Restos eternos, acervo-lixo, lixo-acervo. Com referências na dramaturgia contemporânea, na filosofia, na fotografia, da poesia e no cinema, constrói-se nessa que se convencionou chamar de peça-dissertação, um texto multifacetado e aberto, onde o leitor pode construir a sua própria linha de leitura a fim de adentrar nesse universo e, talvez, satisfazer alguns dos seus próprios desejos.

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira; Encenação teatral; Teatro contemporâneo; Peça-dissertação; Escrita Performativa; Utopia.

ABSTRACT

GUSSON, Joelson. Everything I always wanted to do: amongst desire and utopian, a peace-dissertation. 2025. 203 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This dissertation examines the existing "hiatus" between the artist's primordial desire to create a particular work and the final outcome derived from that desire. A "hiatus" which, according to Marcel Duchamp, is a constitutive part of every work of art and measurable through what he calls "artistic coefficient". From this supposed precarious dependence of the artist on countless impossibilities which would fill this "hiatus", the writing ventures to imagine a hypothetical, utopian space where the barriers to creation are temporarily lifted. In this ideal place, such artist could fulfill their creative desires in their purest form, free from contamination, impossibilities or barriers. To achieve that, the author presents as an object of provocation a vast collection amassed over twenty years of their artistic journey, encompassing objects, scenarios, costumes, fragments of texts, stories and ideas. This collection is further enriched by all the dry waste gathered by the author over the one year period of writing this study. Eternal remains, archival waste, wasted archives. Drawing on references from contemporary dramaturgy, philosophy, photography, poetry and cinema, this "piece-dissertation", as it has come to be called, constructs a multifaceted and open text where the reader can create their own path through it in order to enter this universe and, perhaps, fulfilling some of their own creative desires.

Keywords: Brazilian dramaturgy, theatrical staging, contemporary theatre, piece-dissertation, performative writing, utopia. Utopia.

PRIMEIROS AGRADECIMENTOS

Sou muito grato à minha família, que mesmo distante me ajuda muito sem saber; ao meu orientador e sua enorme paciência em ler e reler todas as inúmeras mudanças que fiz nesse texto, até chegar até aqui. Agradeço também ao PPGAC-ECO/UFRJ por me ter acolhido, nessa que foi a minha primeira incursão ao mundo exterior depois de tanto tempo de recolhimento pandêmico forçado; e ainda por ter acolhido esse projeto que me possibilitou pensar sobre esse Tudo que eu sempre quis fazer, e que aqui, comecei a trazer à luz.

Ser artista é uma condição.

A precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do Outro. Isto implica estarmos expostos não somente àqueles que conhecemos, mas também àqueles que não conhecemos, isto é, dependemos das pessoas que conhecemos, das que conhecemos superficialmente e das que desconhecemos totalmente.

Judith Butler

SUMÁRIO

PARTE 1

PROVOCAÇÕES

Rubrica	20
Olhar Aimaré	21
Cena do Crime	25
Feijoada Incompleta com Maquiagem	27
A Peça Irretocável	31
Tenho Quebrado a Cara	61
Dela Não Tenho Medo.....	77
A Sala de Desmaravilhas	84

MUSEU DE GRANDES NOVIDADES, UMA PEÇA CURTA

Aforismos	48
Paraíso	57

PUTTY, CAPÍTULO FINAL

O Apartamento.....	39
Etiquetas.....	50

CARONTE

Missas de Sétimo Dia.....	35
Olimpo	52

NUNCA TALVEZ SERÁ

Nu Frontal Masculino.....	76
Esmeralda Lounge.....	93

RESPOSTAS

Você Indo Embora de Mim	59
Querido Amigo Epicuro	83

PARTE 2

PROVOCAÇÕES

Tormenta.....	118
Vômito.....	126
ABRAÇO 1.....	138
Estamos Agora no Mundo.....	139
Morte na Passarela.....	156

MUSEU DE GRANDES NOVIDADES, UMA PEÇA CURTA

Esperanças.....	164
-----------------	-----

PUTTY, CAPÍTULO FINAL

Chá Revelação.....	106
Acervo.....	120
UTI.....	142

METAMORFOSES

Agrado.....	109
Blanche.....	122
Padre Flynn.....	125
Cortiço.....	134
Miss Itália 1986.....	146
Robhélia.....	150
Dorothy.....	153
Solha.....	159
Marmeladov.....	168
Mr. Fagan.....	172

NUNCA TALVEZ SERÁ

Gavetas.....	132
Transoceânicos.....	141

RESPOSTAS

Querida Mrs. Haraway.....	102
---------------------------	-----

SUMÁRIO FOTOGRÁFICO E IMAGÉTICO

Figura 1_The Gravedigger Death.....	19
Figura 2_As Criadas.....	38
Figura 3_Nagase Masatoshe.....	60
Figura 4_Morte de Adela Legarreta Rivas.....	65
Figura 5_Paisagem Nua.....	66
Figura 6_Cabeças do Bando de Lampião.....	68
Figura 7_O Que Nos Resta é o Silêncio.....	69
Figura 8_Manifesto Ciborgue.....	71
Figura 9_Three Brothers.....	75
Figura 10_Taliban.....	82
Figura 11_ENTRE 1.....	88
Figura 12_TRAN_SE.....	96
Figura 13_E-mail.....	102
Figura 14_Tsunami.....	117
Figura 15_Poemas Bandeiras.....	140
Figura 16_ENTRE 2.....	144
Figura 17_C3PO, Maschinenmensch, Bosco.....	152
Figura 18_No Anorexia.....	157
Figura 19_Carta para minha avó.....	186

A todas as atrizes que interpretaram atrizes, a todas as mulheres que atuam, aos homens que atuam e se convertem em mulheres, a todas as pessoas que querem ser mães. À minha mãe.

Pedro Almodóvar

Só as mães são felizes.

Cazuza

INTRODUÇÃO

Findo o confinamento provocado pela grande Pandemia do Covid-19, que nos fez exilados em nossas próprias casas, que me fez exilar-me num distante sítio – sítio esse que, como tantas coisas que acabaram, atravessados por esse trágico evento, também já não existe mais; finda essa era que nos envelheceu a todos, uma, duas, três décadas em apenas um, dois, três anos, encontrei-me, naquele momento em que a convivência atrás das máscaras parecia tolerável, e como quase todas as pessoas viventes nesse mundo, completamente perdido.

Em que agarrar-se quando as políticas públicas com as quais contávamos, e da quais dependíamos, foram todas transformadas em escombros; em que agarrar-se encarando a perda física de amigos, levados pela distância medida em milhares de quilômetros, ou de uma ida ao cemitério local... Em que agarrar-se?

Lembro que, durante os meses mais duros da Pandemia, durante os *lockdowns*, lavando sacolas de supermercado, higienizando os molhos de chaves e tudo o mais em volta, pensava incessantemente em minha asma alérgica, minha comorbidade, e a certeza de que a infecção levaria à internação, à intubação e à UTI da qual provavelmente seria difícil sair e continuar a vida. Pensava ainda, revoltado, em como sempre havia levado uma vida regrada, organizada, pragmática, como só um virginiano como eu entende. A prisão que isso significa. Pensava que deveria ter feito algumas loucuras na vida, que deveria ter ido a vários lugares com que havia sonhado tanto, que deveria ter insistido nesse ou naquele projeto bestamente perdido ou engavetado, que deveria ter ido a mais festas, que deveria ter aproveitado mais o carnaval (do qual sempre tive um pouco de nojo, com todo mundo suando, se esfregando e cantando na cara uns dos outros). Pensava que havia tanta, mas tanta coisa que eu não havia feito, tanta coisa por fazer, e pensava ainda que, na realidade, a imensa maioria dessas coisas que eu não havia feito jamais seria feita. Possivelmente e quase certamente, jamais será feita.

Pensava ainda – afinal aquele foi o tempo do pe(n)sar – que precisava encontrar as pessoas, onde quer que elas estivessem, falar com as pessoas, aprender alguma coisa com elas, ensinar alguma coisa para elas, trocar. E, por tudo isso, e pela vontade de – de alguma forma fictícia, utópica – realizar alguns, poucos, desejos que haviam ficado para trás, foi que inventei esse lugar de escrita, que agora “finalizo” aqui, depois de três anos. Esse lugar que

inventei encontrei em meu Mestrado, aos cinquenta e cinco anos de idade, nessa instituição que bem me acolheu, embora o mesmo não tenha acontecido por parte de quase todas as pessoas com as quais fui obrigado a conviver ali (mas isso já é uma outra estória, que eu, agora reduzido à alcunha nada lisonjeira de “homem branco”, um dia, talvez, comentarei).

Por hora, vou ficar com essa boa impressão, com essa experiência maravilhosa que tem sido a escrita dessa dissertação, inspirada em tantos companheiros contemporâneos, cujas escritas me impulsionaram a continuar compondo esse texto, mesmo quando dele duvidei em tudo. Nele, busquei o que poderia chamar de uma linha de corte mais porosa entre as linguagens que aqui trago. Dele, fazem parte difíceis tensões promovidas pela ação de umas sobre as outras, atravessadas pelas minhas próprias experimentações estéticas.

Para tentar realizar esse imenso objetivo, também título desse projeto, o de talvez concretizar esse “Tudo que eu sempre quis fazer”, propus um exercício performativo de escrita que pudesse se estender para além dos motes dessa pesquisa, atravessando os modos pelos quais os acontecimentos e conhecimentos, que nela ganham forma, são compartilhados. Apenas para exemplificar, menciono a incorporação à essa dissertação de textos dramáticos que muitas vezes se misturam com análises críticas, e o explorar da relação entre texto e imagens, relação essa construtora de narrativas por vezes dissonantes.

Essa escrita, que penso poder chamar de performativa, acabou por se desdobrar em várias estratégias e **desejos**: cartas, fábulas, fórmulas, imagens, fragmentos dramáticos, notas, músicas, haicais, poemas, listas, mortes, incêndios, links, mais listas, citações, livros, referências, coleções, poeira, guardados, salas de ensaio, depósitos, ficções, autoficções, f(r)icções, personagens, agradecimentos, memórias, ideias, **desejos**, inventários, utopias...

Desejo

substantivo masculino

Do latim “**desiderium**”, “**de**” (movimento descendente) e “**sidērīvm**” (estrela, astro).
Um corpo celeste em queda. Uma estrela cadente.

Assim como Diogo Liberano, em sua tese de doutorado *A dramaturgia fora de si*, conversa tão lindamente com Judith Butler e Florencia Garamuño naquilo que este chama de “...dramaturgia para além do sentido clássico que a define como um tipo de literatura

diretamente encenável...” (LIBERANO, 2022, p. 3), nesse grande caleidoscópio que criei, não me encontro nada sozinho. Por vezes, me vejo conversando com Donna Haraway e Epicuro, e com Solha e com minha avó Assunta, e me vejo revisitando tantos amigos e situações, e projetos e peças, e, de novo, conversando com Cazusa, Amy Winehouse e Isabelle Caro (pronuncia-se Caró). Da minha boca, vejo saírem palavras que jamais poderia dizer fora desse contexto, como o discurso da transexual Agrado em *Tudo Sobre Minha Mãe*, de Pedro Almodóvar, filtrado pelo meu sarcasmo e pela minha coragem.

Ainda me vejo espelhado no belíssimo *Cair até inventar onda*, de Caio Riscado, onde, segundo o posfácio de Gabriela Lírio, o autor performa um “...romper com a linearidade de fatos, [um] escavar sentidos (vários) em gesto, proposição; [um] dançar na incongruência dos dias; performar a inutilidade das coisas; pintar novas bandeiras ou sustentar as antigas na redescoberta do que (ainda) não se é.” (RISCADO, 2023, p. 234). Assim, segui também me redescobrimo, esse eu que ainda não sou, que já fui, que quero ainda ser, como tantos artistas da performance o desejam, falando as palavras certas, atingindo corações e mentes, talvez desprevenidas, incautas, inermes.

Esse longo caminho desemboca nessa obra cujas portas de entrada e de saída são várias, e onde sua performatividade também depende das escolhas de quem a lê. Pois ela pode ser lida de forma linear, começando nessa introdução, e indo até a sua conclusão, ou, segundo o desejo do leitor, pode-se seguir o que chamei de Sumário Lúdico. Caso opte-se por essa segunda opção, o leitor poderá adentrar esse texto por **temas** cujos títulos não têm nada de autoexplicativos, fazendo com que esse performe a costura entre seus **subtemas**, ou entre os temas principais entre si. A título meramente explicativo, pode-se escolher começar a leitura na página 39, onde inicia-se o tema *Putty, Capítulo Final*, com o sub tema *O apartamento*, e daí seguir pelos subtemas seguintes: *Etiquetas, Chá revelação, Acervo e UTI*. Ou até mesmo pode-se ler os subtemas aleatoriamente, sorteando-os, montando um quebra-cabeça qualquer que satisfaça o desejo de leitura.

A cada vez, durante a leitura dessa dissertação, que se chega a um desses subtemas, o leitor vai se deparar com um pequeno círculo verde...



... que delimita o início daquele texto específico. Ao final do mesmo, encontrará um outro círculo, agora de cor vermelha, sinalizando que tal texto chegou ao fim.



Esses textos, ou subtemas, que destaque seriam, mas não necessariamente o são, textos para serem lidos performativamente, seja como encenação, ou numa leitura dramática, por exemplo. Porém, essa fronteira realmente não existe, visto que todo o restante dessa dissertação também pode, de certa forma, ser performado.

Essa escrita ainda está dividida em duas sessões que chamo de Parte 1 e 2. Na Parte 1, tento traçar um Inventário de ideias, propostas, objetos, projetos, opiniões etc. Já na Parte 2, que chamo de Utopia, parto para a tentativa de realizar alguns desejos. Mesmo assim, essa divisão, em conjunto com a divisão por temas e subtemas, acabam por contaminarem-se e interagirem numa fronteira borrada. Talvez essas duas partes nem devessem existir, mas assim as criei pois acho que é mais gostoso comer o pão francês quando ele é partido ao meio.

Ao final temos os anexos onde adicionei as fichas técnicas de todos os espetáculos, por mim produzidos, que foram citados nessa dissertação.

Para a criação e a escrita dessa dissertação, levei aproximadamente dois anos, entremeados por vários acontecimentos fortuitos e inescapáveis, e que me fizeram atrasar bastante a sua concretização. Nesse processo, mergulhei profundamente na provocação que me fez iniciar tudo isso, o ato de descobrir o que seria esse *Tudo que eu sempre quis fazer*.

A proposta inicial, e que se manteve até o fim, era que, para a composição desse trabalho, eu utilizaria, como objeto de provocação, todo o meu acervo de materiais cênicos, que guardo há mais de vinte anos num galpão localizado na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Esse acervo serviu então como mote para muitas das escritas que aqui estão compiladas. Por exemplo, de uma batina de padre que veio de uma peça que fiz um dia na Cia de Ópera Seca, de Gerald Thomas, surge a fala de Padre Flynn, do texto *A Dúvida*, do escritor americano Patrick Shanley – fala essa que, como tantas outras, jamais poderei dizer, devido aos entraves burocráticos e tantos outros, que desse desejo me fizeram desistir. Mas que, aqui, protegido por essa escrita acadêmica, eu agora posso e faço.

Ainda atrelo essa escrita à tarefa que me coloquei de juntar, durante um ano inteiro, todo o lixo seco que eu mesmo produzi sozinho em minha própria casa. Lixo esse que também faz parte, de certo modo, dos citados guardados, como o são os cenários de minhas peças mortas, esperando a sua redenção. Mas tudo isso se fará muito mais claro à medida que se adentra nesse texto, onde ressignifico todos esses guardados, materiais e imateriais.

Da mesma forma, também tento ressignificar a própria escrita dessa dissertação, os textos que dela surgem nesse ato silencioso de compô-los. Acredito ainda poder entender esse dedicado ato de escrever como performance – assim como sintetizam muito bem os autores de *O que é escrita performativa* que cito abaixo (SABER DE MELLO *et al.* 2020, p. 8) –, um ato atravessado por tantas instâncias onde esse performativo se dá como:

...o apelo a outros modos de percepção (e no caso do texto, a própria ressignificação do que é considerado texto); o caráter processual, inacabado, de algo que está sendo feito, do que está sendo composto através de uma colagem de diferentes formas e gêneros; o espaço para o cotidiano, a não separação entre arte e vida; a (re)inscrição da arte no domínio político; o deslocamento dos códigos; a possibilidade do risco, do malogro, do erro que acompanha a tentativa; a ludicidade das formas visuais e verbais do discurso; a performatividade como experiência e como execução de uma ação.

Entrego assim a vocês essa que, por vezes, chamo de peça-dissertação, que pode e deve ser lida como quiserem, e que talvez inspire alguém a também realizar alguns dos seus desejos guardados. Ela não está realmente finalizada, nunca estará, visto que os desejos são muitos e o tempo e os meios para realiza-los, escassos, porém ainda existentes.

Espero ainda que as palavras e as imagens contidas nesse texto, fruto de meu desejo primordial de poder falar tantas coisas, revelem o corpo de quem o escreve, o meu corpo; mostrem as subjetividades desse corpo, minha história, minha singularidade, minha unicidade; enfim, minhas vozes.

O desejo é a própria essência do homem.

Spinoza



Figura 1_Carlos Schwabe, THE GRAVEDIGGER DEATH (1895-1900). Fonte: Musée D'Orsay, Paris.

PARTE 1 - INVENTÁRIO

Desde que comecei a pensar sobre essa dissertação as coisas que eu sempre quis fazer não pararam de serem feitas.



Os espectadores entram numa ampla sala que está repleta de objetos, roupas e móveis, todos embrulhados em plástico bolha. Alguns deles vão se sentar em um enorme sofá de cor cinza e de formato arredondado, de dezoito lugares, que está sobre um tapete felpudo fúcsia de quarenta e nove metros quadrados. Logo atrás do sofá, em cadeiras e banquetas, sentam-se os demais espectadores. No vão que existe para acessar o sofá, está uma mesa de madeira ocupada pelo performer, sentado em uma cadeira no estilo “poltrona egg” de couro marrom escuro. Ele está de olhos fechados e, sobre suas pálpebras, estão pintados glóbulos oculares, como se este estivesse com olhos sempre abertos.

À sua frente, sobre a mesa, um aparato de pincéis, cremes, espelhos, paletas de pós coloridos e toda a parafernália necessária para transformá-lo em quem quer que seja. Atras da mesa, têm-se um grande aparador coberto de objetos a serem usados durante a performance, e, ao redor de todo o cenário, mais objetos de cena dos mais variados, mobília, araras com roupas, manequins etc. No centro de tudo, se encontram, pendurados como um gigante candelabro a não iluminar a sala, dez sacos pretos de cem litros que juntos contém mil litros de lixo seco, quase todo composto de embalagens.

Quando todos estão acomodados, o performer abre lentamente seus olhos.





Abro meus olhos, ou, como me corrigiu meu sobrinho João, da altura de seus doze anos de idade, abro minhas pálpebras... e olho, e... quando olho, eu vejo, e, quando vejo, enxergo o que está à minha frente. Agora vejo vocês que estão na minha frente e vejo vocês que me leem nesta folha que já estive em branco. O que eu vejo agora, e o que vocês veem agora, já é, instantaneamente, passado. Passou... Passou de novo... continua passando... eternamente e, a não ser por este fugidio instante que nunca conseguimos realmente perceber, tudo é passado e tudo se esvai bem na nossa frente, nesse impossível “agora”, no improvável “presente”.

Minha amiga Thereza Rocha, estudiosa e muito generosa, me presenteou com a história de um povo andino que vive muito distante daqui, num imenso grupo de montanhas também chamado de cordilheira. Suas moradas se estendem do Peru

ao Chile. Eles são a segunda etnia ameríndia mais populosa da América do Sul, e sua língua é falada por quase dois milhões de pessoas. Quando olham para suas montanhas, veem uma muralha inexpugnável, mas, como da montanha também são parte, olham em volta e apreciam a vista sem fim, todo aquele espaço infinito chamado por nós de horizonte.

Eles são os Aimará, essa imensa nação dispersa nas nuvens. Para eles, o olhar que vê sobre as nuvens e abaixo delas, que vê o horizonte e o abismo, não é apenas, como o é para nós, o sentido da visão; ele encerra um outro sentido que poderíamos chamar de sentido do registrar, do apreender e do guardar. Para eles, o que se vê à frente, com o olhar, é o todo, é tudo ao mesmo tempo do que já foi conhecido, aprendido, assimilado e memorizado. O que se vê à frente é, para eles, o que já passou, o que já se foi, o que já se viveu e experienciou. É o passado. Então, quando falam desse passado, falam do que foi visto, vivido e presentificado. O passado está à frente, e, por isso mesmo, o futuro, que ninguém nunca viu, que os olhos não alcançam, e que nunca se conheceu ou experienciou, está atrás, onde os olhos não conseguem enxergar.

Coloco-me então, agora, mais uma vez, depois de tantas e tantas vezes, frente a uma plateia que me olha, que me lê, e que constrói comigo o meu passado. Imersos, eu e vocês, nessa sala-escritura cheia de restos, encontramos nesta peça-dissertação, a postos, montanhas de objetos reais, ideias, desejos, dejetos e imagens que, junto com meu corpo, minha fala e meu silêncio, compõem o corpo desta obra, e também o que sobrou do meu passado, do que ainda não virou lixo, do que não pude incendiar. Horizontes de possibilidades, de ficções e de desejos, que hoje desempacoto e aos quais vou propiciar uma nova vida. Com eles, vocês, aos meus cinquenta e cinco anos, tento fazer o que nunca fiz, dizer o que nunca pude, e acreditar que tudo isso seja verdade. Ao menos, enuncio com toda a verdade, mesmo que não o seja.



Todo processo criativo existe unicamente porque começou, e, para começar, precisou ter um início. Esse início pode ser uma explosão, como o grande Big Bang, mas, invariavelmente, é uma invenção humana, pois como já dizia Adhemar Casé (1902-1993) “o que a gente não inventa, não existe.” E a invenção inaugura aquela pequena explosão que gera um novo universo infinito onde adentra-se, imerge-se e aprofunda-se até onde não se sabe, até onde vai-se dar nessa seara do inventar.

Inventar

verbo

do latim “**invenire**”: achar, descobrir, encontrar.

Inventário

substantivo

do latim “**invenire**”: achar, descobrir, encontrar.

Sigo então, desde então e talvez para sempre, nessa busca por inventar um novo discurso, um novo qualquer que possa me levar para não sei ainda onde, e, nesse caminho, faço meu inventário inspirado no olhar Aimará, não porque morri, ou decidi parar, ou resolvi doar tudo aos outros; faço meu inventário para reinventá-lo, para me inventar aos cinquenta e cinco anos, emergindo do golpe, do fascismo e da Pandemia do Covid-19, para ver o que sobrou de mim. Invento inventários, inventario invenções. Vou inventar(iar) e reencontrar coisas, encontrar gestos, encontrar desejos, descobrir aptidões, descobrir usos e serventias, descobrir a beleza, a feiura e o mofo e, talvez, achar algo de novo, achar (o) que (não) valeu a pena, achar a saída, achar o que (não) existe, e começar (de novo) um novo paradigma.

A vida, muitas vezes, parece acontecer entre a precariedade e os incontáveis momentos onde ela poderia cessar. Uma peça parece acontecer também tantas vezes entre a precariedade e os momentos precisos onde ela deveria acabar. As coisas, os bibelôs, os livros, os pensamentos, as peças cenográficas, os adereços, tudo deveria morrer junto com o fim daquela relação desgastada, junto com o fim daquela peça que não mais foi encenada, que acabou. Mas não vem sendo assim. Há mais de vinte anos, não vem sendo assim, porque, ao invés de deixar acabar, eu guardei tudo, guardei as peças que já morreram, os discursos que

talvez já não façam mais sentido. Como o enterro do Faraó junto de suas posses. Tudo isso que venho guardando, vou agora colocar dentro dessa peça-dissertação, objetos, pensamentos, ideias, desejos, e aqui eles serão, aos poucos, ressuscitados e destruídos por mim. Seria este texto meu sarcófago? Minha exumação? Ao final, alguma fumaça talvez ainda chegue ao Olimpo, mas a maioria dessas coisas todas vão mesmo para o Hades das coisas desalmadas: o Aterro Sanitário, ou seja, vão mesmo para o lixo.

A efemeridade da cena é também um rio que deságua no esquecimento. Mas a fama póstuma é o quinhão dos inclassificáveis (frase roubada de Hannah Arendt).

Inventar um inventário traz das profundezas de si um questionamento: o que inventariar quando o que se possui são coisas, ideias e desejos ressignificados em contextos já não mais existentes? A cada um destes, parece faltar um altar, porque as mesas de plástico desmontadas e embrulhadas em plástico bolha, empilhadas no canto sujo do depósito, não são apenas as mesas de plástico desmontadas e embrulhadas em plástico bolha, empilhadas no canto sujo do depósito. Elas são a grande mesa onde comeram a Minnie e o Mickey (Mouse), onde beberam o rei e a rainha da Inglaterra e tantos outros, e, a elas, deveria estar reservado um lugar especial.

Mas que importância há nisso, nessas coisas, ideias e desejos, a não ser as minhas próprias lembranças nostálgicas, e talvez a de outras três ou quatro pessoas que disso foram testemunhas?

Desobjetificando os objetos e as coisas, desobjetifico a mim mesmo e imputo a todos nós a possibilidade da troca, da doação. Sou uma coisa, a coisa é uma coisa, os objetos são coisas, os desejos são coisas, as ideias são coisas. Como coisas, podemos ser trocados por outras coisas, assim como a minha coisa é trocada com a coisa de quem me lê, de quem me vê, ali, no palco, sendo Mr. Septimus ou Smerdiakov ou Esmeralda de los Niños, nesse processo de doação que é o encontro entre performer e espectador.

Esse inventar(io) então é também meu lugar de doação onde o mana¹ de que fala Marcel Mauss – o espírito da coisa – emana do objeto doado para o receptor, emana destas páginas para o leitor, emana do eu-coisa para o você-coisa. Pois, “se coisas são dadas e retribuídas, é porque se dão e se retribuem ‘respeitos’ – podemos dizer igualmente, ‘cortesias’. Mas é também porque as pessoas se dão ao dar, e, se as pessoas se dão, é porque se ‘devem’ – elas e seus bens – aos outros” (MAUSS, 2003, p. 263). E o que é uma peça de teatro, com todas as suas coisas, objetos, ideias, desejos, dejetos, conceitos senão algo que foi, é ou será doado, compartilhado com o outro que ali foi para receber um pedacinho que seja dessa construção, que, por sua vez, é fruto da doação de tantas outras almas?

Este inventar(io) é sobre compartilhamentos e dependências. É também sobre a precariedade (ou a riqueza, diria Mauss) de se viver num constante movimento de doação. É também sobre processos do fazer artístico a serem compartilhados. Então, começo pelos começos. Começo pela folha em branco, a tela branca, a sala vazia, os suportes intocados da criação. Pelas resinas que ainda não formaram o plástico que ainda não se tornou a mesa de Minnie. O impasse inicial na construção de quaisquer obras. Que, por vezes, surgem como uma escadaria que nunca foi galgada e que poderia levar a infinitos andares, mas na qual, ao mesmo tempo, parece faltar o primeiro degrau.



Às vezes têm-se o cadáver, noutras apenas o desaparecimento, por vezes, os feridos e mutilados que conseguem falar, ou que, de tão traumatizados, perdem a voz, a cognição e a coragem. Às vezes, têm-se a cena do crime sem o corpo, ou o corpo fora da cena do crime, ou a cena do crime limpa e esterilizada, ou manchada de sangue até o teto – o sangue que espirrou da lâmina afiada do machado; às vezes, têm-se a arma do crime, noutras elas foram jogadas no mar. Muitas vezes as pistas são microscópicas, como as fibras do carpete do carro, ou as substâncias químicas que ficaram no corpo da vítima, ou o DNA do assassino naquele único fio de cabelo ainda com a raiz; tão complexo pode ser o desvendar

¹ A noção de Mana, fundante da magia e da religião, corresponde à emanação da força espiritual de um grupo e contribui para uni-lo. O Mana é, segundo Mauss, criador do vínculo social e, segundo algumas sociedades polinésias, interpretado como a “substância da qual a magia é feita”, além de ser a substância que forma a alma. Essa força existiria não só nas pessoas, mas nos animais e objetos inanimados.

quanto o criar e o arquitetar e o escrever e o encenar. Por vezes, parece que uma peça é uma cena sangrenta num lugar inesperado, sem pistas, sem armas, sem cadáveres, porém real. Para criá-la, criamos as pegadas e as digitais e as armas e as vítimas e os algozes e os suspeitos e os que desconfiam de todos e os que perguntam e os que não respondem e os que choram e os que fingem se emocionar e os que estão fora do cordão de isolamento, assistindo, passivos, por vezes incrédulos, por vezes desesperados por não poderem ajudar a apagar o incêndio. Uma peça é como um incêndio criminoso onde não sobra nada a não ser o carvão e o cheiro ardido da vida que havia ali. Uma peça precisa incendiar o coração de quem a vê, fazê-lo tropeçar na calçada quando sai pela porta do teatro, e não o deixar dormir. Uma peça precisa morrer. Algum dia vou fazer uma peça assim de novo, porque eu já fiz uma, e o inconformado segurança do teatro sempre me perguntava por quê as pessoas gostavam dela, se todos saíam chorando lá de dentro.

Uma peça de teatro é como um crime a ser desvendado. Inventar essa peça de teatro é criar a arquitetura desse crime, objeto de desejo do criminoso que come a maçã, instaura o Drama e faz sucumbir o Paraíso.





À meia noite daquela noite gelada no verão de Edimburgo, em agosto de 2012, eu entrei numa imensa cozinha de um centro cultural levando um quilo de arroz, alho e algumas laranjas. Fui assistir à peça *Only Wolves and Lions*² (Somente Lobos e Leões – em tradução livre), do grupo londrino *Unfinished Business*. Cada um dos vinte espectadores levou alguma coisa de comer, crua, ainda a ser preparada. Sentamo-nos ao redor de uma grande mesa e colocamos nossos alimentos sobre ela. Nas cabeceiras dessa mesa, sentaram-se os performers. Atrás de nós, dez fogões elétricos, muitas panelas e aparatos de cozinha. Os performers então começaram a conversar conosco, e sua primeira fala é uma das máximas de Epicuro sobre o viver em comum: “Somente lobos e leões comem sozinhos, você não deveria comer, nem mesmo um lanche, desacompanhado.”. E seguem nesse belo discurso sobre o Desejo, a Morte, a Precariedade e sobre a Felicidade, sobre

² *Only Wolves and Lions* foi inspirado em uma citação do filósofo grego Epicuro: “Só lobos e leões comem sozinhos, você não deve comer, nem mesmo um lanche, sozinho.”. Nele, seus criadores pesquisam sobre espírito comunitário, isolamento, crises humanitárias e felicidade para criar uma experiência imersiva onde os espectadores cozinham e comem juntos um jantar improvisado por eles mesmos.

o que ficou para trás, o destino e, sobretudo, sobre a sabedoria da vida em comunidade. O pensamento epicurista que tanto amo, e que tenho como pedra fundamental da minha própria filosofia, tomou conta de mim naquela sala fria, aquecendo meu coração, clareando minha mente. Como tantas vezes me ocorreu ao ler a *Carta Sobre a Felicidade*, de Epicuro, esse minúsculo livro que encerra o conhecimento que me fez quem hoje sou, e que me ajudou a ter o cuidado com a vida, minha e dois demais, homens, plantas e animais, como nunca havia tido antes. Pois “...é necessário cuidar das coisas que trazem a felicidade, já que, estando esta presente, tudo temos, e, sem ela, tudo fazemos para alcança-la” (EPICURO, 2002, p. 23).

Juntos, decidimos o que seria o nosso cardápio naquela noite utilizando os alimentos que havíamos levado. Fomos divididos em duplas aleatórias e tivemos trinta minutos para cozinhar. Eu e minha dupla fizemos arroz, farofa, couve refogada e laranjas cortadas, ou seja, uma feijoada sem o feijão e sem a carne. Então comemos e compartilhamos nossos desejos, alegrias e medos nessa que foi uma das noites mais agradáveis que já passei acompanhado de estranhos, desses Outros, como diria Butler, sem os quais nós não somos nós, sem os quais nós não somos nada.

Hoje, vamos cozinhar novamente. Hoje, aqui, compartilho um pouco do meu pensamento sobre muitas coisas, a vida, o teatro, os impulsos criativos, meus desejos. Espero dividir com vocês momentos que, depois desse encontro, não serão mais apenas meus, desejos meus que, juntos, eu e vocês, poderemos realizar, desejos seus que juntos, vocês e eu, também poderemos corporificar; e talvez deixar em vocês um pouco de mim, e roubar para mim um pouco de vocês. Talvez encontrar aqui um pouco dessa tal Felicidade e criar a nossa própria feijoada precária sem o feijão e sem a carne, mas com todos os nossos desejos.

Sejam bem vindos.

Eu desejei fazer um jantar para os espectadores desta peça, mas pela precariedade e em favor da dramaticidade, e também para minha própria felicidade, decidi fazer uma maquiagem.



O performer inicia sua maquiagem.



Estou aqui novamente tentando não desaparecer, mesmo sabendo que essa peça vai morrer, que todas essas coisas vão ser guardadas novamente, que vocês vão se lembrar dessa noite até o momento em que não mais o farão, e ela será esquecida, talvez lembrada apenas por mim. Até que, um dia, minha força cognitiva se extinguirá. Com ela, os últimos resquícios dessa peça, ainda existentes em minha memória corroída, também desaparecerão. Eu luto sempre e sempre contra o desaparecimento, que parece ser a regra gravada na pedra fundamental da vida. Então, mais uma vez vou tentar em vão fazer uma peça que nunca desaparecerá, porque eu sei como ela deve ser. Uma peça precisa ser como uma pira sagrada, onde são queimadas as carnes e as almas dos performers, onde são chamuscados os corações dos espectadores de forma indelével e irrecuperável, de forma que, para toda a vida, eles se lembrem de quando foram trespassados por aquela lança incendiada ou aquecidos pela tocha do mensageiro. Uma peça precisa incendiar o teatro e fazer com que todos se levantem ao final como se os assentos estivessem em brasa, e que batam palmas ou respirem fundo como que para aplacar o calor que tomou conta da sala. Uma peça precisa ficar por muito tempo acesa na cabeça e no coração das pessoas, como aquela pequena brasa que a tribo paleolítica nômade carregava com tanto cuidado desde seu último acampamento, para manter aceso o fogo sagrado. E, cada vez que quem a viu lembrar dela, essa pequena brasa voltará a incendiar seu coração e esta pessoa falará para sempre sobre como foi a experiência de ter sido um dia, talvez num passado muito distante, incendiada pela força de imagens e palavras. Essa peça seria a peça irretocável, aquela para a qual seu criador olharia e diria: sim, é a expressão maior do meu desejo, concretizada e, ao mesmo tempo, etérea, evanescente. Porém, tão materializada como o chumbo mais pesado, ou o diamante mais duro.



Ela existe? Essa expressão do desejo primeiro do artista pode ser real? O que um artista produz em sua trajetória, suas obras acabadas, chegam, algum dia, a ser o fruto exato do seu desejo imanente? Ou são apenas adaptações à precariedade inerente à própria existência? Até que ponto a dependência do outro – sim, do outro depende o fazer teatral, nessa nossa arte que não existe fora do coletivo, onde há que se suportar o que Butler (2015, p. 30) chama de “condição compartilhada da vida humana” – até que ponto a dependência do outro e a dependência de inúmeros fatores externos e internos, materiais, imateriais, temporais e oportunos, definem o próprio fazer artístico e seus produtos finais?

Uma vez, enquanto cozinávamos, Butler acendeu o fogo e me disse:

A precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do Outro. Isto implica estarmos expostos não somente àqueles que conhecemos, mas também àqueles que não conhecemos, isto é, dependemos das pessoas que conhecemos, das que conhecemos superficialmente e das que desconhecemos totalmente (BUTLER, 2015, p. 31).

Uma vez, enquanto cozinávamos, Duchamp acendeu o fogo e me disse d’“O Ato Criativo”. Um conceito que seria hipoteticamente capaz de medir os vários “hiatos” existentes entre o desejo inicial do ato criativo e os resultados finais da execução da obra, ou seja, o resultado final da obra de um artista. Disse-lhe que poderia tratar o conceito de forma exponencial considerando-se até mesmo o resultado de toda uma vida de criação. “O grande vidro”, falamos juntos. Esse resultado, a obra acabada, seria a realização do desejo criativo primeiro e ideal do artista, ou se trataria apenas de uma sombra platônica, de uma suposição daquilo que inicialmente foi desejado, frente a todos os impedimentos a que sua criação tenha sido exposta?

Uma feijoada sem feijão. Duchamp disse que poderíamos pensar em termos do que chamou de “coeficiente artístico”, que trataria de uma falha, uma diferença, um hiato, um décalage entre o desejo inicial e o resultado a que se chegou... “Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o ‘coeficiente artístico’ pessoal contido na sua obra de arte. Em

outras palavras, ‘...o “coeficiente artístico” pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso, embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente” (DUCHAMP, 1986, p. 71).

Mas será que esse “coeficiente artístico” serviria também para medir esse “hiato” num contexto não circunscrito apenas ao movimento pessoal do artista, abrangendo também os fatores externos a que sua produção está sujeita?

Suponhamos que sim, que o “coeficiente artístico” poderia ser estendido para abranger também os fatores externos de impedimento adicionando-os à relação aritmética proposta por Duchamp. Afinal, o artista está no mundo. Quando se trata do ato criador, Duchamp não o classifica como um agir unilateral do artista. Ele o considera atrelado ao olhar do público como parte desta obra e potencialmente transformador da mesma. Uma feijoada sem feijão seria mesmo uma feijoada, perguntei a Duchamp? Ele respondeu então que “...o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP, 1986, p. 72).

Já que o olhar do público, esse agente externo, pode transgredir a equação, seria também possível supor que outros fatores externos também pudessem ser agregados à fórmula. Mas Duchamp parece não se interessar muito pela aplicação prática de sua teoria, visto que ele a enuncia, mas não a desenvolve, ao contrário de outros pensadores como Pitágoras com seu famoso Teorema, ou Einstein e a Relatividade, ou ainda Lacan e sua escrita matemática³. Podemos apenas supor, como seria essa equação que nos faria chegar ao suposto “coeficiente artístico”, e talvez este pudesse mesmo nos dizer, beirando a precisão matemática, se a pergunta que se coloca durante este estudo, essa dissertação, teria uma resposta certa: O resultado final da obra de um artista é a representação do seu desejo criativo, ou apenas um conjunto de condicionantes inerentes à própria existência?

³ A escrita matemática lacaniana se utiliza do que Lacan chama de “matemas” (termo que surge numa palestra proferida por este em 1971), que seriam fórmulas concebidas como representações simbólicas de suas ideias e análises. Estas pretendiam introduzir algum grau de rigor técnico na escrita filosófica e psicológica, substituindo as descrições verbais muitas vezes difíceis de entender por fórmulas semelhantes às usadas nas ciências exatas. Como uma maneira fácil de manter, lembrar e ensaiar algumas das ideias centrais de Freud e Lacan. Por exemplo: “\$◊a” é o matema para fantasia no sentido lacaniano, em que “\$” se refere ao sujeito como dividido em consciente e inconsciente (portanto, o matema é um S barrado), “a” significa o objeto-causa do desejo, e “◊” representa a relação entre ambos.

O fogo era baixo, a panela não era de inox, o gás quase acabou. Mas, enfim, acho que Duchamp gostou da feijoada.

Proponho então formatar o tal “coeficiente artístico” de Duchamp e, quiçá, construir a fórmula matemática precisa que o materializaria. O que será feito em algum momento deste trabalho, caso eu tenha coragem e a devida audácia de formular e medir o subjetivo. Ou não seria essa peça-dissertação que agora componho, ela mesma, fazendo parte dos guardados, dos possíveis futuros, e talvez, como disse Cazuzu, já tendo nascido “com cara de abortada”... Não seria essa peça-dissertação fadada a ser revivida aqui, não seria ela mesma esse fragmento de desejo incompleto, esse “coeficiente artístico” *duchampiano*, talvez natimorto? Seja como for, é através dela que construirei a fórmula e subverterei sua impossibilidade elucidando, enfim e para sempre, e com muito bom humor, a proposição de Duchamp.

Muitas coisas morrem antes de nascer. Filosoficamente, isso é impossível, já que só é passível de morrer aquele, ou aquilo, que já viu a luz. Mas, mesmo assim, mesmo tendo sido exposto à luz, pode ocorrer de se ser cego à ela, e de ela não ter iluminado “suas mil incertezas”. Assim, se está morto já antes de nascer. As ideias, assim como os desejos, podem estar mortas antes mesmo de nascer? No plano ideal, esta peça-dissertação está lá, platonicamente pronta, como tantas outras que criei no mundo das ideias; lá talvez estejam em estado vegetativo, esperando a primavera para rebrotarem. Por desejar esse florescer, continuo guardando tudo do passado, Aimará que me tornei, acreditando que esse passado está ao alcance dos meus olhos, esse tempo que se converte por si só em lição, diferente do futuro, sombra silente que me acompanha, e que jamais se aventura na claridade. Todo esse passado está agora acondicionado, catalogado, mesmo que num lugar empoeirado e mal cheiroso como no meu depósito de materiais cênicos na Rua Paim Pamplona 16, no Sampaio, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Ou agora, nesta sala-folha em que estamos, ou em minha caótica cabeça.



A missa de sétimo dia do Seu João aconteceu numa das igrejas mais horrorosas que eu já entrei em minha vida (e foram muitas igrejas que já entrei) a Paróquia de Nossa Senhora da Consolação, que fica no bairro do Engenho Novo, no Rio de Janeiro. Um exemplo do mais débil pseudo modernismo já até hoje concretado, entijolado e azulejado no Brasil.

Tinha pouca gente, somente a sobrinha e seus filhos – que cuidaram do Seu João nos seus últimos momentos, enquanto ele era carcomido por aquele câncer –, e eu. Ninguém mais foi, nenhum produtor de teatro, nenhum artista, ninguém. Foi rápido e sem graça com as sobrinhas tentando demonstrar mais consternação do que sentiam de fato. Estavam ali mesmo pela herança que elas achavam, e ainda continuam achando, que Seu João deixou para elas.

Desde quando o conheci, eu apelidei secretamente Seu João de Caronte, o barqueiro mitológico que leva os recém-mortos para o Hades, onde estes ficarão eternamente esquecidos. Dei pra ele este apelido porque Seu João, ou Seu Caronte, vivia na proa de um enorme galpão que muitos artistas e produtores usavam, e até hoje ainda usam, como depósito para os cenários de suas peças que saíram de cartaz, na esperança de que algum dia elas ressuscitem. O cachorro preto de Seu João acabou, às custas de minha imaginação, virando o Cérbero, guardião inabalável de todos estes tesouros, mas que, na verdade, não botava medo em ninguém.

Lá no bairro do Sampaio, na Rua Paim Pamplona 16, na Zona Norte do Rio de Janeiro, existe esse galpão gigante com teto de zinco furado. Uma antiquíssima quadra de esportes que foi transformada, lá pelo idos de 1970, num depósito onde os afiliados da esquecida ACET guardavam seus cenários. A ACET foi a primeira associação de produtores do Rio de Janeiro e sua sigla queria dizer: Associação Carioca de Empresários Teatrais. O empreendedorismo teatral bombando junto com a tropicália, os hippies e a rebordosa.

Neste galpão, existem dezenas de celas onde ficam aprisionadas muitas peças já encenadas. Sobre essas celas, há um espaço com as mesmas proporções, porém sem divisórias ou portas, onde outros cenários, de outras produções também já encenadas, e que não têm mais dinheiro para alugar suas celas individuais, ficam livres, porém também esquecidos. Tem ainda nos fundos uma sala grande, empoeirada, que é minha. Dentro dela, minha trajetória artística, empacotada por mais de vinte anos. E também os restos do que um dia já foi o presente, o talvez sucesso, o talvez fracasso. Mas tudo muito empoeirado, sujo e envelhecido, bem diferente do reluzente perfil do Instagram, onde publiquei as fotos de todas essas peças, o [@dragaovoadorproducoes](https://www.instagram.com/dragaovoadorproducoes).

Junto a tudo isso, existem ainda tantas outras vidas que talvez nem saibam, ou se lembrem, que parte delas está lá. Lá estão juntos Lampião, Volta Seca, Maria Bonita e Alan Pellegrino, Macbeth, Solange e Lucas Gouvêa, a Mulher Maravilha, Lady Macbeth e Luisa Friese, a poesia de WJ Solha, Claire e Leonardo Corajo, e Thereza Rocha, seu luxo, sua sabedoria, eu mesmo e Mr. Septimus, Lady Laura, Esmeralda de Los Niños e Daniela Amorim e o Projeto_ENTRE, e o Sérgio Porto e Carol Ferman, Dulce Penna, Raquel Rocha, Cris Larin e a mãe do Gerald, a Dona Ellen, e a Virginia Woolf, o Izima Kaoru, a Donna Haraway, Santo Agostinho, Orfeu, e até meu sofá premiado de dezoito lugares que também, compulsoriamente, mora lá.

Hoje, eles estão todos aqui, ao nosso redor, nessa folha-peça. Todo o passado está aqui à nossa frente junto com tudo mais que sobreviveu a tantos eventos e até a mim mesmo. Depois dos roubos, depois dos temporais e alagamentos, e até dos incêndios por mim mesmo provocados para tentar me ver um pouco livre de tanto passado.

Nossa vida é imensa e, enquanto dure, infinita, e repleta de saídas arbitrárias, que, por tantas vezes, são o oposto completo e total dos nossos desejos.



Epicuro, à luz da mitologia e da filosofia, divide os desejos em três grupos. O primeiro grupo é dos naturais e necessários, que abarcam tudo aquilo que é preciso satisfazer para que não sintamos dor física e emocional: o alimento, o abrigo, a cura de um mal, o calor, o frio, o sono, os amigos e amores. Já os desejos naturais e não necessários não geram dor, caso não sejam satisfeitos, mas produzem uma certa adição e/ou variação no prazer, como o fato de podermos tomar um vinho, um suco, um caldo de cana, mas não podermos não tomar água, ou de podermos nos vestir com vários tipos de roupa diferentes, mas não podermos ficar nus no frio. O terceiro grupo é dos desejos não naturais e não necessários, que são fruto das ilusões, sujeitos à lei da desmedida, como a ambição por algo inalcançável ou inútil.

Para Spinoza, em sua *Ética III*, o desejo é o esforço, a inclinação por algo que julgamos útil para nossa conservação, ele é determinado com o fim de preservar o corpo e a mente. Spinoza afirma que não agimos por vontade, mas pela necessidade do desejo. Ele é nossa essência, ele é a causa eficiente de nossas paixões e ações. Para nos tornarmos humanos, temos que afirmar nossa natureza desejante, essa força da qual o homem se vale para criar realidades, se expandir, tornar-se outro, por provocar encontros com o mundo.

Compreendo pelo nome de desejo, todos os esforços, todos os impulsos, apetites e volições do homem, que variam de acordo com seu variável estado, que não raramente são opostos entre si, em que o homem é arrastado por todos os lados, não sabendo para onde se dirigir. (SPINOZA, 2008, p. 239)

Diante de tantos desejos, talvez necessários, talvez desnecessários, talvez naturais ou imprescindíveis para a existência da vida, pergunto: como então entender e satisfazer, através da lente do artista criador, seu desejo criativo? Ou ainda, o desejo criativo pode ser visto, conforme Epicuro, como desejo natural e necessário? Para tentar responder a essa questão – onde encontro uma possível diferença entre o desejo em si – que implica as necessidades humanas primárias e o consumo – e o desejo de criação artística, que busca a satisfação de uma vontade por construir algo apartado do pragmatismo, possivelmente inútil, impalpável e fugaz – é que cito a belíssima assertiva de Marilena Chauí (2011, p. 8) ao analisar o desejo à luz de Spinoza, e espero que possamos concordar que “[...] o desejo é o pensar que sobe do coração, ansiando pela vida que lhe falta”.

O desejo me parece então uma pequena força capaz de impulsionar e dinamizar inúmeras variáveis, como a fonte que jorra exígua no alto da montanha e que vai insistindo, persistindo e crescendo até chegar caudalosa ao mar. Ele seria uma força paciente e, ao mesmo tempo, explosiva que busca pela falta, pelo hiato entre seu nascer utópico e sua concretização improvável. É esforço e acomodação, e, ao mesmo tempo, alguma forma de turbilhão inquieto e irresistível, feito o enforcado flagelado pelas pedras e pelo chão duro por onde o cavalo o arrasta.



Figura 2_Dalton Valério, AS CRIADAS (2004), com Leonardo Corajo, Danilo Menegale e Lucas Gouvêa.

A Dona Ellen, por ser judia, nunca teve em sua lista de desejos uma missa de sétimo dia, como aquela encomendada para Seu João, o do depósito da Rua Paim Pamplona, 16. Foi enterrada no Cemitério Jardim da Saudade em Sulacap bem perto do muro, sob duas enormes árvores pretas e mortas, repletas de urubus. Ela morreu de velhice mesmo, sozinha na UTI de um hospital no bairro das Laranjeiras, e seu enterro também foi triste porque não pude convidar ninguém, Gerald não deixou. A Dona Ellen era mãe do Gerald (Thomas), e dela cuidei nos seus últimos cinco anos de vida. No enterro, estávamos apenas eu, uma amiga dela, a Neuza (cuidadora) e a Vivi, amiga do Gerald que virou minha amiga também e a Fabi, que trouxe uma carta que Gerald escreveu para ser lida no enterro da mãe, porque ele não veio. Não teve coragem. Não deixou chamar ninguém. Foi um enterro vazio.

Muito antes disso acontecer, eu entrei pela primeira vez naquele apartamento em Ipanema, cujos cômodos estavam abarrotados de papéis e quinquilharias *geraldianas* e onde morava, já meio que se despedindo da razão, a D. Ellen. A situação era quase insustentável, beirando aqueles programas de acumuladores que vamos na TV. E eu estava lá para resolver o que desse para ser resolvido: IPTU, processos, empregadas, cuidadoras, a acumulação do Gerald... Finalmente, três anos depois, ela foi morar num bom asilo, e sobrou para mim a tarefa de desmontar aquele apartamento para que ele fosse vendido. E não tinha mesmo muita coisa que se aproveitasse, fiz umas doações, mas resolvi usar algumas coisas no cenário de uma nova peça. É uma pena que aquelas poltronas enebadas apodreceram e queimaram lá no galpão do Seu João, senão estariam aqui agora.

Entrar naquele dia, naquele apartamento, pela primeira vez, foi como entrar numa sala de ensaio de uma peça que todos imaginam que terá um final trágico, e que ainda não foi escrito.

Lá, Dona Ellen convivia com duas empregadas que me deram muito trabalho, e que se chamavam (!) Solange e Claudia. Essas duas, junto com Dona Ellen,

pareciam mesmo formar a tríade do texto *As Criadas* de Jean Genet: Madame, Solange e Claire. As empregadas Solange e Claudia tratavam Dona Ellen como a Madame de Ipanema, mimando-a em sua presença, traindo-a pelas costas, fingindo que limpavam e cuidavam daquele apartamento, que parecia mais um vertedouro de restos de um passado muito distante. Não sei se o desejo de montar aquela peça nasceu do asco àquelas empregadas dissimuladas, ou do apreço pela mãe senil de Gerald. Só sei que *As Criadas* foi a peça que eu montei com a comissão que Gerald generosamente me deu pela venda do apartamento.

Assim, a primeira leitura dessa montagem foi feita pelos atores Danilo Menegalle, Leonardo Corajo e Lucas Gouvêa sentados nas poltronas ensebadas, na sala da D. Ellen em Ipanema, alguns dias depois de ela se mudar para o asilo. Danilo tinha os cabelos brancos e lisos idênticos aos de Dona Ellen, e Leonardo usava, para as cenas em que fingia ser a Madame, uma peruca branca, usada por sua vez numa peça do Gerald onde um dos atores performava Andy Warhol, e que se perdeu em algum carnaval.

Eu montei *As Criadas* com os móveis da sala da Dona Ellen, e com os nove mil reais da tal comissão, porque, acho, precisava expurgar tudo aquilo de alguma forma. No dia da estreia no Teatro Glauce Rocha, no Centro do Rio de Janeiro, no ano de 2002, saiu uma nota no Segundo Caderno do jornal O Globo falando da peça. Logo abaixo dela, numa enorme coincidência do destino, uma outra nota com uma foto do Gerald abraçado com Claudia, empregada da Dona Ellen: Gerald Thomas e sua nova namorada... (*risos*). Ela era realmente muito bonita.

De pé, sob o sol escaldante de Jardim Sulacap, ao lado daquela cova aberta e daquele caixão fechado, ouvimos Fabi ler a carta do Gerald para sua mãe. As palavras vindas de Nova Iorque atropelavam nossos ouvidos enquanto éramos ignorados por uma horda de urubus, pousados sobre duas árvores enormes, calcinadas e mortas. Faltou só o gelo seco, porque a trágica trilha sonora *wagneriana* tocava claramente dentro das nossas cabeças.



Fechar aquele apartamento foi uma das experiências mais tristes pelas quais passei. Ali, empacotei as vidas de algumas pessoas. Os livros em alemão que nunca conseguirei ler, e que nenhuma biblioteca do Rio de Janeiro aceitou como doação alegando estarem muito velhos, são apenas um exemplo de todo aquele conhecimento por mim nunca decodificado, e que joguei no lixo. Embrulhei e encaixotei todos os badulaques, móveis, quadros, livros, coisas de cozinha, louças, talheres, roupas antigas... O que se salvou, fui usando em minhas peças para contar outras histórias, falar de outras pessoas. Consequentemente, tudo foi sendo destruído pouco a pouco até não restar quase nada; mais ou menos como o fez Jan Lauwers em seu espetáculo junto à Needcompany, *Isabella's Room* (Holanda, 2004), e que tive a sorte de poder assistir no ano de 2006, no Rio de Janeiro, como programação do antigo festival Riocenacontemporânea. Em *Isabella's Room*, como em vários de meus espetáculos, as histórias daquelas pessoas, que ali já não estão, são contadas através de uma grande coleção de objetos antropológicos e etnológicos colecionados e guardados durante suas vidas. Objetos um dia entronizados, ali no palco dessacralizados, desumanizados.

Eu nunca tive a pretensão de classificar nada, de fazer um inventário dos meus guardados – daqueles da família Thomas muito menos. Simplesmente fui guardando e me desfazendo daquilo que o tempo ou os atores destruíam. Por isso mesmo, meu inventário – onde junto tudo o que ainda restou do depósito do Sampaio, ou de minha casa em Santa Teresa, ou ainda os restos que sobraram da vida de Dona Ellen, seu marido, o Sr. Hans, sua mãe, a Dona Paula, e de seu filho que tão bem conhecemos, – é caótico, arbitrário e totalmente subjetivo.

Jorge Luis Borges (1999, p. 84) escreveu que “sabidamente não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural”, ou seja, não há como listar, organizar, classificar ou inventariar qualquer coisa sem algum tipo de subjetividade, filtro, tendência ou visão de mundo. Basta olharmos para os antigos Gabinetes de Curiosidades, as Salas de Maravilhas, onde as pessoas ricas apinhavam grandes salas com as coisas mais esquisitas e belas para seu simples deleite, e auto exibição. Num Gabinete de Curiosidades podia-se encontrar um quadro renascentista ao lado do esqueleto de uma vaca de duas cabeças, ou uma lasca da cruz de São Pedro dentro de uma caixa que um dia teria pertencido ao imperador da China. Coisas outrora cheias de aura, hoje possivelmente lixo decomposto, ou não. Os

Gabinetes, quando descritos, tornam-se enormes listas arbitrárias e conjecturais como este maravilhoso exemplo citado por Borges em seu “O Idioma Analítico de John Wilkins” onde, segundo o autor, tal lista teria sido retirada de uma antiga enciclopédia chinesa chamada o “Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos”. Em suas remotas páginas está escrito que os animais se dividem em 14 categorias:

- (a) pertencentes ao Imperador
- (b) embalsamados
- (c) amestrados
- (d) leitões
- (e) sereias
- (f) fabulosos
- (g) cães vira-latas
- (h) os que estão incluídos nesta classificação
- (i) os que se agitam feito loucos
- (j) inumeráveis
- (k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo
- (l) et cetera
- (m) os que acabaram de quebrar o vaso
- (n) os que de longe parecem moscas

Jurei para mim mesmo que não faria nenhuma lista durante a escrita desta dissertação, mas, inspirado pelas listas fantásticas de Gabinetes de Curiosidades cujo exemplo mor, a meu ver, citei acima, decidi trair-me. Não existe inventário ou Gabinete de Curiosidades sem uma delas, e, pelo menos, essa servirá para alguma coisa. Vou listar os objetos que usamos todas as vezes que bebemos em cena em alguma das peças que me atrevi a criar. Me dei conta de que muitas vezes o fizemos, seja porque a cena exigia, seja porque sabíamos que ficaríamos com sede, seja porque os atores não sabiam o que fazer com as mãos, seja qual fosse o motivo. A essa lista, darei o nome de Pequeno Gabinete de Curiosidades Ébrias, e ela está, espero, coberta pela aura dessas situações e personagens com as quais lidamos, para não dizer lutamos, nessa seara tantas vezes árida que pode se tornar uma sala de ensaio.

Pequeno Gabinete de Curiosidades Ébrias – A xícara verde e dourada em que Billie Holiday tomou seu café, enquanto ouvia a si própria cantando *Solitude*; o copo onde a Mulher Maravilha bebeu água ao chegar apressada para mais uma sessão de fotos de renovação de seu heroico portfólio; os copos onde Lady Macbeth serviu whisky para o Rei, e onde depois cuspiu de nojo quando ele, Reinaldo, foi embora; a xícara florida da Madame, envenenada com o Gardenal nunca bebido; os copos de vodca da Miss Indonésia dando vexame na festa da Minnie Mouse; o copo d'água que molhou a garganta de Esmeralda de Los Niños após esta ter lido a longa lista dos trinta e um gêneros novaiorquinos contemporâneos; os copos de *scotch* vagabundo onde Blanche bebeu com Elvis no quarto nojento do Hotel Brasil; os copos de *milkshake* do McDonald's que Lucrécia tomou pra suportar a morte de Septimus; as taças de vinho da festa falida da Beatriz, ou da Clarissa Dalloway, onde ninguém dava a mínima para nada, e onde ainda esqueceram até mesmo uma cadeira de rodas... Todos eles estão agora espalhados nesta folha, todos eles que estiveram algum dia em algum espetáculo, depois guardados por anos no sujo depósito da Rua Paim Pamplona 16. À sua frente, há também muitas garrafas: A garrafa de café da Adelaide Catarina, que Ângela Câmara criou com tanto carinho; as garrafas de água da Mulher Maravilha loba de Luiza Friese; as garrafas de vinho da Clarissa Dalloway a quem Cris Larin deu vida e morte; as garrafas de whisky da Lady Macbeth, da Blanche du Bois, do cavaleiro solitário do Marlboro que Leo Corajo tomou enquanto comia chocolate, e do Elvis de Alan Pellegrino que fechou as cortinas do quarto do hotel para não ter que ver a alegria do carnaval; e, por fim, o bule de chá envenenado da histérica Madame de Danilo Menegale, servido pela Solange tatuada e enfaixada de Lucas Gouvêa. Todas essas garrafas foram esvaziadas durante as peças e seus conteúdos transmutados em falas dramatizadas que um dia escrevi, ou das quais me apropriei, e que um dia os atores falaram... e não me canso de dizer que, para um ator, é preciso ter muita sorte para que as palavras certas venham parar na sua boca. Agora, essas garrafas estão todas cheias de novo, de vinho, de whisky, de água, de vodca, de café, de chá, e também de tantas palavras que, do enebriar-se, surgiram....

Bebamos...



Todas as ideias e impressões, as peças nunca montadas, os inícios de processos abortados, objetos, garrafas, copos, xícaras e taças, figurinos e cenários guardados, os vejo como resquícios do talvez. Centelhas de porvires irrealizados, de felicidades ou fracassos prováveis, perdidos na precariedade do diuturno. Um inventário de possibilidades, de entradas para um *Wunderkammer*, um Gabinete de Curiosidades e suas categorias, onde o ancestral se encontra com a contemporaneidade originando por vezes *basiliscus* monstruosos. Essas câmaras de maravilhas assemelham-se a um ciborgue *harawayano* (embora ela mesma, como veremos oportunamente, discorde): “...como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos” (HARAWAY, 2000, p. 38).

Uso então esse lugar para reunir digressões neste inventário por vezes desconexo, como os encontros fortuitos que jamais aconteceram, como este nosso encontro fortuito aqui, com quem me lê e/ou vê, e recoloco em cena mais uma vez meu sofá redondo premiado de dezoito lugares sobre meu tapete felpudo e fúcsia de quarenta e nove metros quadrados. Recoloco em cena as taças de vinho e o vinho, e, tomando esse vinho, me encontro com as mortes inúteis e levadas a cabo por tamanha precariedade do estado de viver. Me encontro aqui com meus dezenove amigos que morreram estupidamente, jovens, tristes, por vezes resignados, por outras revoltados, levados pela Aids e suas consequências. E também me encontro aqui com aqueles amigos que não me conheceram, mas eu os conheci, famosos que eram e importantes para que eu me tornasse quem eu sou agora, no segundo ato do meu único século sobre a terra. Me encontro com Frechiani, assassinado, com Fábio suicidado, com Roberto definhado, e também com Cazuzza, Winehouse e Caro, sugados até a última gota pelos vampiros do espetáculo. E, talvez, também por mim, querendo vê-los ainda uma vez mais, em sua genialidade, ou em nossas amizades. Eles também fazem parte desse inventário, desse gabinete, às vezes composto ainda de bizarrices e ideias tresloucadas, que aqui componho.

Esses Gabinetes de Curiosidades que venho montando, de coisas, de frases, de ideias, de guardados, de individualidades, em algum momento, serão novamente acondicionados em um compartimento qualquer, visível ou não. Eles morrerão e talvez rirão da própria morte. O conjunto desses Gabinetes formará então um grande museu que vou chamar de Museu de Grandes Novidades. Ele vai começar a ser criado agora com uma conversa que se dará nesta folha, com este tapete de quarenta e nove metros quadrados e meu sofá premiado de dezoito

lugares, onde se sentam e tomam vinho aqueles a quem eu conheci, mas que nunca me conheceram, e nem irão.

Nós, os artistas, quando olhamos para uma sala de papel em branco, para uma parede branca, para uma tela branca, para uma pauta branca, para uma passarela branca, para a porcelana branca, para a rua vazia, para o tablado vazio, para a superfície branca, para o espaço vazio, para o branco vazio... nós vemos. Não sei se como os Aimará que veem o passado e tudo o que já sabem, ou como a vidente que prevê o futuro incerto do qual nada sabemos. Mas nós vemos o que imaginamos, o que inventamos e que, um dia, talvez, suplantada toda a precariedade e semeado o primordial desejo, poderá vir a ser.

O que cada um de nós é? Quem você é? Quem você desejaria vir a ser? Certa vez, perguntei ao meu sobrinho João, quando ele tinha onze anos de idade: “o que você quer ser quando crescer?”. Ele, entediado com essa eterna pergunta, e muito esperto como sempre, querendo puxar meu tapete, respondeu que queria ser “um médico de ouvido ou então um pedreiro”. Eu, que estava bem à sua frente nessa corrida da vida, respondi “mas isso é o que você vai fazer, eu perguntei o que você quer ser!” E ele, pré-adolescente sem nenhum filtro e repleto de ideias, me retrucou na lata: “Então eu quero ser o Batman!”

João entendeu instantaneamente o que muitos sequer jamais conjecturaram sobre o ser. Para ele, assim como para Platão em sua *República*, o Batman é, assim como ele mesmo é, ou como a terra é, o unicórnio é, o sol é... podendo ele ser ou tornar-se o que quiser, pautado apenas nas próprias ideias e desejos. Ou como diria Spinoza (2008, p. 179)



“Ninguém pode desejar ser feliz, agir e viver bem sem, ao mesmo tempo, desejar ser, agir e viver, isto é, existir em ato.”

Nós adultos vamos perdendo essa capacidade utópica de ser, mesmo isso sendo uma total incongruência visto ser impossível suplantarmos a utopia que, intrinsecamente, só existe por não poder existir. E, como aqui nessa peça-dissertação, pretendo realizar meus desejos, vou começar com o primeiro, e, como não sou nada egoísta, vou

deixar que vocês também possam realizar os seus. Eu vou fazer a vocês duas grandes perguntas. A primeira pergunta, vocês não precisam responder, é pra pensar. Para isso, vocês estarão expostos a um minuto de silêncio incômodo contado no relógio. A primeira pergunta é:

Quem é você?

Passado esse minuto que durou uma eternidade, vou fazer a segunda pergunta, e essa, vocês vão responder. Na mesa à sua frente existem várias folhas de papel em branco e canetas. Cada um vai pegar uma folha em branco e escrever nela a resposta à minha pergunta. Para isso, vocês também terão um minuto: A segunda pergunta é:

Se você pudesse escolher, quem você desejaria ser, nem que fosse por apenas um minuto? *(Os espectadores pegam suas folhas e canetas e escrevem enquanto o performer marca um minuto no relógio).*

Agora vocês podem dobrar e guardar seus desejos, para serem atormentados por eles quando colocarem a cabeça no travesseiro.



Assim como meus amigos que se foram, consumidos pela dor, pela doença e/ou pelo abandono, como tudo o que foi consumido pelas chamas que eu mesmo provoquei, como o que continua guardado em mim e fora de mim, neste vácuo que tenta ser preenchido por tanto viver e tanto morrer, está também esperando em algum lugar, em algum momento, pronto para ser lido ou encenado, o meu Pequeno Gabinete de Curiosidades Dramatúrgicas. Nele, como aqui e agora, o tempo não para, não nos dá uma trégua sequer, interminável, nos demolindo e levando para longe de nós os desejos, os sonhos e as fantasias, destruídas, daquele carnaval que se esqueceu a si mesmo. Para começar a construir meu gabinete performativo, meu gabinete-cena, vou escolher, agora, três “voluntários” para lerem uma, dentre tantas ideias que germinam secretamente no quintal do cortiço amontoado que é a minha cabeça: O Museu de Grandes Novidades Parte 1. Eu leio as rubricas.

●

MUSEU DE GRANDES NOVIDADES Parte 1 - Uma peça curta.

Sentados num enorme sofá redondo de dezoito lugares, estão nossos personagens: o cantor e compositor Cazuzza, falecido em 7 de julho de 1990, em decorrência de falência múltipla dos órgãos provocada pela Aids; a cantora inglesa Amy Winehouse, falecida em 22 de julho de 2011 devido a uma intoxicação por álcool; e a modelo francesa Isabelle Caro (se pronuncia Caró), falecida em 17 de novembro de 2010 de uma pneumonia aguda decorrente de sua anorexia nervosa. À sua frente, em uma pequena mesa, taças, copos e bebidas.

Amy – “Toda situação ruim é uma música triste esperando para ser escrita.”

Cazuzza – Já “Eu escrevo para não falar sozinho!” mesmo.

Amy – Uma vez eu disse: Eu acho que “Se eu morresse amanhã eu seria uma garota feliz.”

Isabelle – Eu morri e não fui uma garota feliz. De fato, eu já havia morrido antes, desde sempre, dentro daquele apartamento sozinho com minha mãe. Nem as cores da Benetton me alegraram; os desfiles em Tóquio tampouco. Aliás, foi lá que eu morri sem conseguir andar direito naquela passarela, tão longa ela era. Eu fui até o fim, mas não consegui voltar, caí ali mesmo, anoréxica, pneumônica, quase morta, e fui aplaudida de pé pela minha doença, pela minha falência múltipla, igual à sua, Cazuzza, mas diferente. A minha morte, assim como a minha vida morta-viva, foi sempre um espetáculo interminável e triste. Acho que daria para escrever todas as músicas tristes do mundo só olhando para ela.

Amy – Eu também já morri, aliás eu também estava bem magra quando eu morri.

Cazuzza – Eu também.

(todos riem)

Amy – Pra falar francamente “Eu não me arrependo de nada.”

Cazuza – Nem eu. A verdade é que, no fim das contas, “A vida é bela e cruel, despida, tão desprevenida e exata, que um dia acaba.”

Isabelle – Eu acho que eu morri de tanto viver, eu fui me desgastando, me desmanchando, célula por célula... Eu as sentia indo embora, como os cabelos que vemos descer pelo ralo na hora do banho. Mas eu também não me arrependo de nada.

Amy – Eu não me arrependo porque “A maioria das pessoas da minha idade gasta muito tempo pensando sobre o que elas vão fazer nos próximos cinco ou dez anos. O tempo que elas gastam pensando, eu gastei bebendo.”

(todos riem)

Cazuza – “Não vale a pena sofrer, meu amor, de tudo o que eu passei, essa foi a única lição.”

Isabelle – Qual foi a coisa mais idiota que vocês já falaram em uma entrevista?

Amy – “Eu estou muito mais saudável agora.”

(todos riem)

Cazuza – Eu fui mais profundo: “Se alguém vai embora, é porque outro alguém está para chegar.”

(todos riem)

Amy – E você, Isabelle?

Isabelle – Eu nunca dei entrevistas. Morri antes.

(todos riem)



Não sei se posso considerar essa folha onde sentam-se essas personagens para uma conversa amena, ou aquele apartamento no bairro de Ipanema, como uma Sala de Maravilhas, um Gabinete de Curiosidades, impregnados que estes estão, ou estiveram, de vidas e mortes e feitos, e supostas genialidades inventivas. Hélio Oiticica disse que a “invenção é o que não pode ser diluído e o que não será fatalmente diluído” (2016, p. 217). Isso porque uma invenção, através da experimentação, gera uma nova invenção, e o ato de inventar não se dilui, assim como não se dilui a própria invenção. O meu inventar gera meu inventário, invenção talvez inútil, porém indissolúvel, criada para repensar o que já foi feito, pensado e idealizado. E, talvez, assim, nesse repensar e revisitar inventivo, consiga gerar alguns gabinetes de curiosidades, algumas listas, com o meu TOC, e as manias e desejos de tantos outros personagens mais.

Cada pessoa é uma turba revolta enfiada numa mesma carcaça, gritando, esperando e brigando pra conseguirem sobreviver ali dentro. Apertados. Um muquifo, um cortiço na Lapa, ou um apartamento em Ipanema, abarrotado de lembranças e desejos; irrespirável, indizível e não instagramável.



O apartamento de dois quartos da Dona Ellen era na lateral de um prédio na Rua Prudente de Moraes, em Ipanema. Todos os cômodos tinham vista para um muro. No quarto da Dona Ellen, havia vários armários embutidos com portas e gavetas onde eram guardados, dentre tantas coisas, muitos documentos inúteis, como caixas

e mais caixas de canhotos de talões de cheques organizados por data, por exemplo. Um mini depósito de passados esquecidos, “desimportantes”, como diria o Cazuzu.

Quando abri aqueles armários pela primeira vez, me lembrei imediatamente da casa da Dona Flor depois que ela se casou com o Dr. Theodoro, o segundo marido. Ele, durante uma viagem de Dona Flor ao recôncavo baiano, etiquetou a casa inteira.

“Um lugar para cada coisa, cada coisa em seu lugar” era seu lema.

Os armários de Dona Ellen eram assim, completamente etiquetados, mesmo que aquela organização já tivesse sido perdida há tempos: Documentos do apartamento, Conta Banco de Boston, Calcinhas, Remédios, Coleção de selos, Fotos antigas, Recibos, Pagamentos jazigo perpétuo Cemitério Jardim da Saudade... Perguntei: quem foi que fez isso Dona Ellen? E ela respondeu: Foi a Daniela.

A Daniela, no caso, era a Daniela Thomas, das mulheres do Gerald, a que ela mais gostava. Fiquei na dúvida se era verdade porque, nessa época, Dona Ellen já estava, como ela mesma dizia rindo de si mesma, “meio lelé”. E isso fazia com que todas as pessoas com as quais ela interagia fossem celebridades. Uma vez, mandei pintar o apartamento e ela me disse: Senhor Joelson (ela me chamava assim), eu não sabia que o Romário era pintor. Que Romário? Perguntei. Aquele jogador de futebol, deve estar na pior, mas pintou bem o apartamento. Noutra vez, na rua, ela interpelou uma mulher negra e magra com a qual conversou por alguns minutos. A senhora conhece essa mulher? Perguntou a Cláudia, a acompanhante “namorada do Gerald”. Depois que se despediram da tal mulher, ela respondeu: você pergunta cada coisa! Não conhece a Glória Maria, a grande jornalista?

Mas a Daniela era a Daniela mesmo. Daniela nunca visitou a Dona Ellen no asilo, nem na UTI, tampouco foi ao seu enterro. Ela nunca soube nada sobre o ocaso daquela importante senhora que dela tanto gostava. Dona Ellen, nossa Dona Flor judia sobrevivente, morreu sozinha numa UTI, e teve o enterro mais triste que já fui.



As coisas que inventei, e que agora vou inventariando, desmancharam-se com o tempo, morreram; tal como um apartamento desfeito porque seu dono e morador foi levado para um asilo, ou morreu. Foi parar na estante de livros a xícara verde e dourada na qual Billie Holiday tomou seu café. Perto dela, estava o cinzeiro de vidro com pássaros e flores que se quebrou na última produção. Está ainda na caixa de Sedex que recebi, em 2007, a caveira de plástico, cabeça da Morte, doada por minha irmã, então estudante de fisioterapia. Na parede, o quadro com a imagem das cabeças do bando de Lampião. Na mesa de cabeceira, o abajur da sala da Senhora Conway. Nas gavetas, todas as perucas e roupas e óculos e penduricalhos. E, no depósito da Rua Paim Pamplona 16, no Sampaio, quase que escondidas, todas as outras coisas materiais que bravamente resistiram até agora à vida, à precariedade, à morte, aos incêndios, e a mim mesmo. Agora todas elas estão aqui, restos e sobras das peças empacotadas. Todas essas coisas me fazem muito triste e muito alegre ao mesmo tempo, e não posso deixar de pensar que elas dariam uma linda fogueira. Talvez, quando essa peça-dissertação que agora escrevo acabar, eu não mais aprisione todas essas coisas lá no depósito do Sampaio. Talvez eu as queime todas, e aquilo que o fogo insistir em não consumir, ou que não se tornar em fumaça que subirá até o Olimpo para encontrar Dionísio, talvez eu quebre com uma marreta em caquinhos bem pequenos até que estes virem pó e desapareçam no Hades. Assim como todos nós viraremos pó e desapareceremos e, daqui a duas gerações, ninguém mais se lembrará que existimos, que tínhamos um nome, que realizamos algumas coisas, que tivemos um enorme sucesso. Ou não. Ninguém se lembrará de nós. Ou não. Daqui a cem mil anos até o Cristo terá desaparecido, pois como esses restos, que talvez vou incinerar, tudo é poeira de estrelas a se desintegrar... eternamente.



Seu João, aquele lá do depósito que morreu de câncer e teve a missa de sétimo dia na igreja mais horrorosa do mundo; aquele, por mim, vulgo Caronte, não teria maior importância em minha narrativa a não ser pelos fatos de se chamar João, de ter guiado minhas peças mortas até o Hades do infernal calor suburbano carioca do Sampaio, e de me tratar sempre com extrema grosseria. Todas as vezes que tinha que lidar com ele, lembrava de um outro João, meu pai, um Titã pré-olímpico pronto para engolir o filho, com medo que este lhe tirasse o trono, sem poder entender a

evanescência de tudo que encerra a vida e a morte, nem o tempo que se perde vivendo de mau humor.

Na minha vida, há muitos homens chamados João. Uns detratores, outros indigestos, outros ainda cachaceiros, como meu tio Joãozinho, uma espécie de Dionísio, um homem muito bonito e pequeno, mulherengo e bebedor, exímio escultor que, não fosse por seu imenso ego, e um certo grau de sociopatia, poderia até ter obtido alguma proeminência nas artes. Teve também o João Mauro, bicha má, feia, horrorosa e horrenda, que enriqueceu chantageando homens casados com quem fazia sexo e filmava tudo, secretamente, em fitas de VHS. A Má-ura, como a chamávamos, seria, no meu Olimpo, a representação perfeita da deusa menor Éris. Aquela que mandou entregar o Pomo da Discórdia na festa de casamento de Peleu e Thétis, criando assim o pequeno nó inicial que culminaria na épica Guerra de Tróia. Má-ura era, da discórdia, a sua personificação.

Mas nem tudo está perdido no reino de homens chamados João. Existiu também o João Casagrande, primo de terceiro grau, filósofo, ex-padre, comunista e intelectual de esquerda de primeira linha. João Casagrande chegou a ser vice-reitor da Universidade Federal do Espírito Santo e, em sua juventude em 1968, fundou a única célula revolucionária comunista daquele estado, a Vanguarda Internacional de Trabalho e Ação Cultural – VITAC. Felizmente, foi poupado pela ditadura militar. Aparentemente, achavam que era só um padre doido mesmo. Para mim, ele era Zeus encarnado.

Tem ainda o João, meu sobrinho que, enquanto performatizo este trabalho, é uma linda criança de treze anos. João tem a alma boa e a língua afiada. Foi narrador de um documentário que eu fiz durante a Pandemia do Covid-19 e é fascinado por mitologia grega. Ele é tão lindo por fora e por dentro que o apelidei secretamente de Ganimedes.

Mas e eu? Quem sou eu no Olimpo? E você? Quem é você? Quem seria você no Olimpo?

Obviamente, sou Apolo, e não só pela minha extrema beleza juvenil e varonil. Virginiano, limpo, organizado, cheio de manias chatas temperadas com um pouco de TOC não assumido, ao mesmo tempo artista, colérico e meio destemperado. Como eu mesmo digo, mas que poderia ser uma fala do próprio Apolo, “Por fora sou assim arrumadinho, mas por dentro eu sou um caos”.

Mas o que eu queria mesmo de verdade era ser Hefesto, grande, peludo, meio manco, com aquelas mãos que parecem luvas de box, aquele tipo feio-bonito, joalheiro, construtor, ferreiro. Hefesto construiu o condomínio de luxo onde moram os deuses do Olimpo. Cada mansão, cada móvel, cada cetro, escudo, arco e lança. Hefesto, como Hermes, é um dos poucos deuses que trabalham, não é preguiçoso nem indolente, e é casado com a deusa mais linda: Afrodite. Não que isso me interesse sobremaneira, prefiro mesmo o Hermes, que também é trabalhador, além de lindo.

Hefesto me fascina porque ele tem a sua forja, seu lugar de criação, construção e invenção, coisa que eu nunca tive, coisa que a imensa maioria dos artistas não tem. A não ser, é claro, essa sala em branco, ou nessa página com meus hipotéticos espectadores, onde gravo o que eu bem entender, esculpo minhas impossíveis histórias, forjo e realizo meus desejos e delírios, assim como o faço agora diante de vocês. Assim como faço essa maquiagem, que é algo muito mais próximo da escultura do que da pintura, onde primeiro criei uma base, depois os claro-escuros, depois as sobrancelhas, pálpebras, cílios postiços, camada por camada. Desta forma, com tanta delicadeza, esculpo-me... em outro(a).



A mitologia grega criou não apenas um, mas dois deuses para habitar o campo do desejo, e, curiosamente, cada um deles possui duas versões distintas do seu surgimento e evolução. Afrodite, num primeiro momento, nasce diretamente do sêmen de Urano, que jorrou sobre as águas do mar, quando Cronos (seu filho) o castra a pedido de sua mãe Gaia, fazendo com que a entidade feminina maior do desejo fosse contemporânea e parte da plêiade dos Titãs. Num segundo momento, ela teria nascido de uma relação entre Zeus e a deusa Dione,

ambos da terceira geração de deuses gregos. Mesmo sendo a deusa fisicamente mais linda do Olimpo, se vê casada com o deus mais “feio”, peludo, rude e manco, Hefesto, e amante furtiva do deus da guerra, Ares, com quem deu à luz à Harmonia. A deusa do desejo é assim incapaz de ser a dona do seu próprio desejo.

O segundo deus do desejo é Eros. Nos primórdios da criação, encarna uma das maiores forças do universo, mas vai, aos poucos, diminuindo de tamanho e de importância à medida que se aproxima do que chamamos de humano. Num primeiro momento, Eros está no mesmo lugar onde estão Chronos, a entidade pré-deificada do tempo, e Chaos a entidade também pré-deificada do espaço. (Tendo aqui a usar as interpretações literárias do Professor Cláudio Moreno, que distingue dois personagens que teriam o mesmo nome Chronos (Tempo) e Cronos (Titã), filho de Urano, e também seu assassino). Temos então essas três entidades primordiais: o tempo, o espaço e o desejo, ou amor. Nessa tríade, esse Eros primordial era o responsável por fazer com que todas as coisas se unissem, tanto no espaço-tempo antes da criação (ou do que chamaríamos de Big Bang), quanto depois disso, após o surgimento do Céu, de Urano, da Terra, de Gaia e de todo o universo e de seus filhos Titãs, Hecatonquiros e Ciclopes.

Num segundo momento, quando se forma o panteão olímpico onde Zeus é o deus maior, Eros torna-se filho de Afrodite com seu amante Ares, num nascimento fortuito e extraconjugal. Já com sua forma humana, é personificado como um jovem belo e extremamente atraente. Nesse estágio, ele, o desejo, encontra-se com Psiquê e casa-se com ela, selando assim esse inseparável dueto entre o carnal e o psíquico, entre o consciente e o inconsciente, já numa visão humanizada do desejo. O curioso é que Eros continua sua evolução até tornar-se uma criança bem pequena e voluntariosa – donde construímos a imagem de nosso anjinho barroco chamado de Cupido (nome de Eros no panteão romano). Suas flechinhas com pontas de ouro e de chumbo são capazes de fazer surgir nos corações por elas atingidos tanto o desejo e o amor, caso a flecha tenha a ponta de ouro e seja embebida no mel, quanto a repulsa e a aversão, se esta tiver sua ponta de chumbo e for embebida no fel.

Vemos claramente esse duplo entendimento sobre Eros e sua natureza na discussão do Banquete de Platão quando os convivas fazem suas elegias ao amor (Eros). Nela, Fedro defende: “Devemos honrá-lo e louvá-lo como a um dos mais velhos deuses, e a prova disso é

que Eros não teve pai nem mãe, e que não lhe atribuem progenitores nenhum prosador...” (PLATÃO, 2001, p. 102). Ao que replica Agáton: “Sustento, ao contrário que Eros é o mais jovem dos deuses, e que sua juventude é eterna... Dotado de uma eterna mocidade foge de tudo que é feio e velho.” (PLATÃO, 2001, p. 130). Já Sócrates, ou mais exatamente Platão, complexifica a discussão quando alega que o amor (Eros) “é simplesmente um desejo, uma privação. Desejo e privação não condizem com o que é perfeito e belo. O amor não pode, pois, ser um deus; é um simples meio-termo entre as qualidades herdadas do pai, Poros – o espírito da cobiça e da riqueza –, e da mãe, Penia – o espírito do desespero, da miséria.” (PLATÃO, 2001, p. 89). Para Platão, o desejo está nesse lugar precário e em constante desequilíbrio.

O desejo então evolui desde uma força primordial descomunal e imensurável até chegar a ser apenas o capricho de uma criança mimada. Mas, mesmo assim, mantendo sua força incontrolável e tão poderosa que torna os homens capazes dos atos mais impensados. E é justamente no cerne desses atos, impensáveis, indizíveis, que surge o Drama, e de onde, por sua vez, surge o Teatro.

No Paraíso todos são bons, não há doenças, pragas, morte, sofrimento. Tampouco existem o desejo, o drama, os romances, as tragédias, o teatro.

O Paraíso deve ser uma chatice completa.



MUSEU DE GRANDES NOVIDADES Parte 2 - Uma peça curta.

Amy – Eu pensei que, nessa nova fase da minha existência, eu ia poder fazer um monte de parcerias com gente foda. Mas esse negócio de Paraíso é muito chato, todo mundo aqui é bom ou está arrependido, nem sei como me deixaram entrar.

Cazuza – Nem eu. E olha que nem insisti, já foram me buscando às pressas, acho que tem a ver com a decadência física. Mas também tô achando meio monótono.

Amy – Acho que você matou a charada Caju: a decadência física; eles amam isso, são iguais aos fãs, querem ver a gente definhando. Aí depois vêm voando nos salvar, igual super heróis. Pra eles, quanto pior a gente ficar, melhor.

Isabelle – Eu não acho que tem a ver com a decadência física. Quer pior que eu, que morri de pneumonia com 35 quilos? Mesmo decrepita, tive que implorar pra entrar. Mas não me arrependo, estava acostumada com a chatice da vida e aqui não é nada diferente.

Amy – Mas aí não vale, Caro. Você praticamente se matou de inanição.

Cazuza – E você, não? Amy! Menas!

Isabelle – Tudo bem, Caju, ela não falou por mal.

Amy – Tá vendo a chatice? Ninguém se ofende nesse lugar. É uma placidez, todo mundo com um meio sorriso na cara. Outro dia, eu vi a Janis passeando por aí no

Jardim do Éden. To falando da Joplin, não da minha mãe, que também se chamava Janis, em homenagem à Janis Joplin original. Daí pensei em propor uma parceria com ela. Mas, olhei em volta, todos aqueles querubins com aquelas flautinhas, as fontes de água límpida, a grama sempre verde parecendo um subúrbio na Flórida... nem fui atrás, aqui só rola Chopin e Satie. São as estrelas.

Cazuza – Amiga, você tá muito desatualizada. Essa sua parceria com a Janis já aconteceu em videoteipe, você não viu?

Amy – Jura?! Como assim? Eles fazem qualquer coisa com nossa imagem depois que a gente vem pra cá... E não fala videoteipe, é muito *démodé*.

Cazuza – Tá bom, mas eu tô achando legal isso tudo! No meu caso, até holograma já virei.

Isabelle – Vocês são muito chiques mesmo, videoteipe, quer dizer, videoclipe, holograma... tudo o que restou de mim foram as fotos que tirei pelada e esquelética pra campanha contra a bulimia da Nolitá, e que republicaram quando fizeram os obituários nas páginas mórbidas dos jornais sensacionalistas.

Amy – Fizeram um videoclipe, foi? Bota aí pra eu ver!

Cazuza – Se chama [Back to Maybe](#) (*Clique no link para assistir com eles*)

Amy – Eu era bem bonita, até ficar feia. E você, Cazuza, era bonito?

Cazuza – Eu era bonita até ficar feia também. Quer dizer, feia não, fiquei mais parecendo um pouco mumificada em vida. Ainda chique.

Isabelle – Eu sempre fui feia mesmo, a vida toda. Agora, na morte eterna, também. Não sei o que é pior. Ah, o que eu não daria por um cigarro!

Amy e Cazuza – Nem fala amiga. (*todos riem*)



A vida acaba quando acaba o desejo. Essa assertiva não copiei de ninguém, mas certamente alguém já disse ou escreveu isso em algum lugar nesse infindável universo de produtores de conteúdo. Tenho sentido isso há vários anos, esse findar da vida, como se ela tivesse se resumido às funções vitais que ainda consigo manter sozinho, sem precisar de uma máquina para me fazer respirar ou para fazer bater o meu coração. Esse findar da vida veio pelo fim do desejo de fazer as coisas, de me jogar naquele projeto incerto, assim como fazia no princípio, mesmo que fosse um abismo do qual não saberia se conseguiria sair. Daí, me disseram que o desejo não acaba, que ele é como um poço que, às vezes, precisa ser reformado porque a água está ficando suja. Mas a água sempre estará lá, ou como diz o I Ching “pode-se mudar uma cidade de lugar, mas não se pode mudar um poço”. O poço está no lugar onde deve estar, às vezes sujo, às vezes um tanto seco, às vezes com o balde quebrado ou com a cortia corroída, mas ele está lá, com o vilarejo em volta bebendo dele. O desejo é essa fonte que deveria me alimentar, mas que já não o faz mais. Ele foi deslocado espaço-temporalmente para algum outro lugar de mim cujos caminhos ainda não foram abertos. Por isso, inventei esse Mestrado tardio, quando já me sinto um tanto velho e talvez cansado. Para tentar reencontrar meu desejo encoberto e deslocado, e por não ter a menor ideia de onde ele foi parar, me joga nessa cena prolixa que, ao contrário de qualquer outra dissertação, não afunila em nada, não dissecar nada à exaustão, mas inventa várias pequenas possibilidades de reencontro com o desejo, reinventando-o, escavando lá no fundo da alma as frustrações e tentando criar essa catarse que aliviaria a dor ou a falta. Essa escrita é então egoísta. Mas ousar dizer que também será entendida por qualquer artista que se deixe queimar pelo desejo, e que sofre loucamente quando este desaparece, como um amante que não mais te ama, ao ir embora para sempre.



E, depois de tudo, eu fiquei ali! Sem carinho, sem coberta, no tapete atrás da porta... Enquanto você ia lentamente tirando seus livros da estante, e cauterizando minha carne com a sua pseudo benevolência... Você, que foi embora quatro vezes e que voltou pra me regar como se eu fosse uma planta... Você, que, por onde andava pela casa, ia deixando todos os espaços vazios... Você que se foi, deixando pra trás a

roupa de cama usada e gasta por tantos anos... Você, me dando flores porque tinha aprontado alguma, e sabia que eu sabia... Você, levando embora nossas fotos, levando embora meus amigos, minha sogra e metade dos talheres do Faqueiro do Castelo de Caras que ganhei não me lembro como... Você, levando embora minha vontade, meu desejo, meus fins de semana preguiçosos e meus discos, fingindo que eram seus... Você, que foi meu desejo, e que agora ia embora e que eu tinha que esquecer... Você, que se deitou no sofá, pelado, oferecido, lindo... Você, que mais uma vez me deixou, ali, pensando na Butler e na minha eterna dependência precária do Outro que era você... Você, chamando aquele táxi pra te levar embora de mim mais uma vez... e, desta vez, para sempre. Para você, que nunca mereceu, acabei dedicando o poema a seguir. Para que você volte – volte a desaparecer.



Figura 3_Izima Kaoru, NAGASE MASATOSHE (1995) veste *Comme des Garçons*. Cedida pelo autor:



TENHO QUEBRADO A CARA

D'après TENHO QUEBRADO COPOS de Ana Martins Marques

Tenho quebrado a cara

é o que tenho feito

sempre me machuco embora uma vez não

uma vez fui eu que quebrei a cara dele

era cara de pau demais foi o que pensei

feito para levar um safanão foi o que pensei

e sim: ele mereceu aquele enorme tapa na cara

em geral apenas me decepçiono

na pia entre a louça branca e os talheres

(que lavo automaticamente) ou no chão

esparramando-me então como uma ameiba luminosa.

tenho recolhido meus cacos

tenho observado bravamente seu formato

pensando que se foder é irreversível

pensando em como é fácil se ferrar

tenho esterilizado meus cacos com álcool

para que ninguém me machuque


como a noite me ensinou

como se fosse mesmo possível

evitar os porres

tenho andado a tentar

não cair e não derrubar os outros
enquanto esgoto os estoques dos botecos e bares
não tenho cortado minhas carnes vãs
golpeando os azulejos
não tenho passado as noites
deitado no chão imundo
explodindo de tanto desejo
não tenho comido ninguém
procurando separar na lembrança
o sabor da porra o sabor do mijo
nem tenho feito uma oração
pelo destino viado
do que antes era um
e por minha força morrerá múltiplo
tenho quebrado a cara
para isso parece deram-me a falta de noção
tenho então encontrado
caras que não escolhi
e que identifico por um brilho súbito
dentro da noite veloz
tenho andado sem cuidado
com os olhos nos paus
à procura de algo que brilhe
e tenho quebrado a cara
é o que tenho feito



Muitas vezes, me pego pensando se seria possível pensar a precariedade como algo de que se pudesse abdicar. E faço aqui um aparte para ressaltar a diferença, em Butler, entre precariedade filosófica, como o conceito de que o corpo é fundamentalmente dependente dos outros e de seus corpos, e vida precária, socioeconômica, como a possibilidade de abrir a pergunta política sobre o que é considerado vida a outros grupos, ou ainda a tentativa de postular a interdependência, superando a cisão e reconhecendo uma condição generalizada de precariedade, em termos de sociedade. De um modo geral, falo aqui da precariedade em termos filosóficos, porém, em alguns momentos desse texto, a noção dessa precariedade filosófica se funde com questões da ordem sociológica. Falo assim da precariedade de uma vida que se dirige à morte, como também falo da precariedade de políticas públicas, culturais, sociais, dos editais etc., e que são instâncias totalmente diferentes. Faço essa ressalva para que o leitor não se confunda no decurso da leitura, e para que este possa ser instigado a detectar sobre qual instância da precariedade butleriana me refiro em cada passagem.

Então refaço a pergunta: seria possível pensar a precariedade como algo de que se pudesse abdicar, escolhendo ou desejando a simplicidade, eliminando-se assim os desejos não naturais e não necessários? Isso solucionaria enfim a busca pela felicidade?

...será que pode existir alguém mais feliz do que o sábio... que se comporta de modo absolutamente indiferente perante a morte, que bem compreende a finalidade da natureza, que discerne que o bem supremo está nas coisas simples e fáceis de obter... que nega o destino, apresentado por alguns como o senhor de tudo, já que as coisas acontecem ou por necessidade, ou por acaso, ou por nossos desejos; e que a necessidade é incoercível, o acaso, instável, enquanto nosso desejo é livre? (EPICURO, 2002, p. 12).

Talvez isso pudesse funcionar na vida, no dia a dia, no aplacar da fome, com os alimentos mais simples, do frio com o trapo que o previna, da chuva com o telhado de zinco. Mas seria factível dizer que este mesmo expediente possa ser aplicado no que diz respeito à manifestação do desejo criativo, ou melhor, da suposta necessidade, que aqui chamo de desejo, do artista de construir essa ou aquela obra? Pode-se dizer que a simplicidade e a indiferença ao sofrimento se aplicam no fazer artístico? Um escritor necessita apenas de lápis e papel para construir sua obra? E a paixão, o luxo, a lascívia, o inebriar-se – não são uma parte de nós, que nos impulsiona cada vez mais para a alegria, de maneira a estarmos de acordo com a vida, em sintonia com o mundo que o desejo cria, em uma conciliação com a realidade desejada que Spinoza chamaria de “beatitude”?

O desejo pela falta geraria então a riqueza, a produção e, obviamente, a angústia. O desejo criado pela expansão geraria a alegria, a liberdade e a vida. Mas, talvez, somente a combinação dos dois seria factível de gerar a arte. (?). A arte parece não nascer da simplicidade, nem da paz de espírito e, como já disse Jorge Amado, através do professor Epaminondas em *Dona Flor e Seus Dois Maridos* “A felicidade não tem história, com uma vida feliz não se faz romance.” (AMADO, 2008, p. 378). Ou já houve algum samba que nascesse da alegria? No Paraíso, onde todos são bons, onde só há beleza e bem-aventurança, certamente não há lugar para o Drama, a não ser quando se come a maçã como bem colocou Nelson Levy (1990, p. 159) em *Princípio da Liberdade*.

Jeová, o Criador, legou às suas criaturas um paraíso. E esse paraíso equivaleria a um reino das necessidades objetivas satisfeitas. Adão e Eva, ao se comportarem como seres governados pelas leis do Senhor, podiam satisfazer espontaneamente, sem qualquer esforço laborativo, todas as suas necessidades biofísicas. Daí que se poderia defini-los como seres objetivamente satisfeitos.

Mas há uma força desestruturadora que se intromete no âmbito da Criação. Algo equivalente a uma suposta força cósmica a-racional que não se conforma às leis do paraíso divino e pretende instaurar nele a sua própria lei.

O ato de comer a maçã, por estar ausente das determinações vitais de Adão e Eva, se constituiria como um ato da possibilidade de autonomia face ao próprio Criador; como um ato de desobediência face a qualquer imposição externa: como um ato de autodeterminação humana por suas leis subjetivas; enfim, como um ato para a realização de um desejo.

O sábio artista e o artista sábio talvez não sejam necessariamente a mesma entidade. Mas havemos de concordar que todos somos precários, que todos temos desejos, que todos somos um vazio, um poço, a ser preenchido, dentro e fora de nós mesmos, e que isso talvez apenas seja possível, para o artista, através do ato criativo.

Em todos os meus espetáculos, esse ato criativo sempre esteve acompanhado pela “sombra da morte”. Não a morte física, em si, mas sim o conceito da morte e de como este atravessa o pensamento na contemporaneidade, quase sempre recortado pelo incessante e infrutífero trabalho de retardar o envelhecimento e até de negar a existência da morte em si. Em *Paisagem Nua* (2011), em parceria com Thereza Rocha, trabalho exaustivamente sobre os mecanismos com os quais a morte se dá a ver e ainda como o sujeito contemporâneo permite que esta morte seja vista, seja acompanhada. Contraponho a morte à noção de moda, onde a moda, em sua essência, só existe quando se dá a ver, quando é exibida, o que causa imediatamente sua aniquilação, sua morte, com a chegada de uma nova coleção.

Em 2009, eu conheci as obras da série *Landscape with a corpse* (que traduzo livremente como *Paisagem com cadáver*), do fotógrafo e editor de moda japonês Izima Kaoru. Cito aqui parte do texto escrito a quatro mãos, duas delas minhas e as outras duas de Thereza Rocha, para a peça *Paisagem Nua*, para melhor explicar o que esse artista propõe:

O jogo que Izima cria nessa série me chamou muita atenção, fora, claro, o fato de as fotografias serem lindas. Ele consegue juntar moda, celebridade, glamour e espetacularização da morte em uma única imagem. Izima fotografa *top-models* vestidas com peças de alta-costura de grifes famosas como se elas estivessem mortas. São cenas hiper-realistas de grandes acidentes e assassinatos. A morte vira um evento estético, alegórico. Moda e Morte num atrito entre acontecimento e simulação. A morte como presença do único modo como ela talvez pode ainda tornar-se visível hoje: como espetáculo.

Conjuguí então as fotos posadas de Kaoru com a foto mundialmente conhecida do mexicano Enrique Metinides, quando ele flagra a morte de Adela Legarreta Rivas, escritora atropelada logo após sair do salão de beleza a caminho de receber um importante prêmio. Da moda-morte não posada de Metinides e da moda-morte propositadamente espetacularizada de Kaoru, nasce *Paisagem Nua*.



Figura 4_ Enrique Metinides, MORTE DE ADELA LEGARRETA RIVAS (1979), Fonte: The Independent Photographer.

“A moda nunca foi outra coisa senão uma paródia colorida do cadáver.”

(BENJAMIN, 2006, p. 101-102)

Nós, habitantes do ponto azul no ano de 2024, por mais que convivamos com a morte a todo momento, não a conhecemos mais. Ela nos chega em números, percentagens, nos noticiários sensacionalistas da TV, ou até sob a visão de um cadáver executado pela polícia ou não, ou no acidente na via pública. Porém, quase ninguém mais acompanha a morte de uma pessoa querida. Geralmente, morre sozinha, na UTI asséptica, enquanto, por vezes, fica-se em casa esperando o telefone tocar. Sequer participamos da morte dos cadáveres que comemos. A morte parece estar resumida ao show de luzes no céu da Palestina, aos cadáveres empilhados no videogame, às estatísticas do site sobre a Covid-19, e, mesmo tendo passado pelo imenso flagelo que foi essa recente Pandemia, ainda a morte parece estar distante o bastante para se tentar retardá-la ou até mesmo negá-la.



Figura 5_Paula Kossatz, PAISAGEM NUA (2011), com Luciana Fróes.

De *Paisagem Nua* não guardei quase nada, pois era um espetáculo sobre efemeridades. Sobraram algumas coisas como as fotografias de Izima no meu computador, e a lembrança da querida Bel Garcia, que já se foi há tempos, e com quem tive a honra de ter tido como uma das quatro mulheres que me acompanharam nessa passarela verde chamada *Paisagem Nua*. Ali convivi ainda com Luciana Fróes e Carolina Ferman, minhas Lucrécias sempre destruídas pela morte de Mr. Septimus, atirado pela janela sobre as lanças do portão de ferro, fadado a destruir a festa de Mrs. Dalloway.

Muito antes do Izima aparecer em minha vida, fiz um espetáculo que se chamava *O Que Nos Resta é o Silêncio*. Sim, a da última fala de Hamlet. Era uma peça sobre o acaso e sobre pequenas escolhas que acabam por moldar toda uma vida. Ela se passa no final de uma festa falida na casa de Beatriz, onde sobraram os desafetos tentando reencontrar-se. Cito rapidamente essa peça aqui para ilustrar essa minha obsessão com isso que venho chamando de “sombra da morte”.

A fotografia sempre fez parte do meu processo de criação, especialmente as do fotojornalismo, em áreas de conflito ou não, como também as fotos de séries conceituais que traduzem algum estágio da precariedade humana, e que em sua maioria refletem senão a morte, a iminência da mesma.

Susan Sontag em seu ensaio *Diante da dor dos outros* traça uma análise sobre a fotografia utilizando partes do livro *Três guinéus*, de Virginia Woolf, escritora que assombra toda a minha trajetória, e que cito de uma forma ou outra em vários de meus espetáculos. Neste livro, Woolf, num suposto diálogo com um eminente advogado sobre a ascensão do fascismo na Espanha, responde à pergunta do mesmo “Na sua opinião, como podemos evitar a guerra?”. Em sua resposta, cita as imagens publicadas semanalmente que retratam essas tragédias. Não vou me deter aqui à resposta de Woolf, mas sim ao uso que ela faz das imagens da guerra divulgadas via imprensa, e de como Sontag desenvolve sua ideia. Essa citação que faço aqui sobre esse assunto tão complexo pode nos ajudar a entender como eu mesmo vejo essas fotografias, em como estas impactam o meu pensar artístico e político.

Sobre a mesa à sua frente, junto às taças e as garrafas de bebidas – que vocês podem ficar à vontade para tomar, e se refrescar desses assuntos um tanto pesados –, estão algumas

fotografias que usei como inspiração para meus espetáculos. Eu os convido a observa-las, assim como o fez Woolf ao propor essa experiência mental ao seu leitor:

“Portanto, aqui sobre a mesa, à nossa frente, estão fotos”, escreve Woolf acerca da experiência mental que propõe ao leitor, bem como ao espectral advogado... e que pode ser ou não uma pessoa real. Imaginemos, portanto, um conjunto de fotos avulsas retiradas de um envelope que chegou no correio daquela manhã. Elas mostram corpos lacerados de adultos e crianças. Mostram como a guerra despovoa, despedaça, separa, arrasa o mundo construído. “Uma bomba arrombou a parte lateral”, escreve Woolf, a respeito da casa de uma das fotos. Sem dúvida, a paisagem de uma cidade não é feita de carne. Porém prédios destrocados são quase tão eloquentes como cadáveres na rua. (Cabul, Sarajevo, Mostar oriental, Grosni, 6,5 hectares da baixa Manhattan depois do dia 11 de setembro de 2001, o campo de refugiados em Jenin...) Olhem, dizem as fotos, é assim. É isto o que a guerra faz... A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra devasta. (SONTAG, 2003, p. 9)



Figura 6_Anônimo, CABEÇAS DE LAMPIÃO (1938) Fonte: Ciclo do Cangaceiro: Memórias da Bahia, Wikipedia

Arrumadas caprichosamente, como em uma gôndola de supermercado, nos degraus da escadaria do Palácio Dom Pedro II, atual sede da prefeitura de Piranhas (AL), as cabeças do chefe cangaceiro Lampião (no primeiro degrau), de sua companheira, Maria Bonita (no meio do segundo degrau), e de outros nove integrantes do bando foram sensação em todo o mundo, no ano de 1938.⁴

Mas foi Barthes quem me elucidou o que, de fato, me atrai em determinadas fotografias quando ele diz em seu texto *A Câmara Clara* (1984, p. 8, 35-36):

Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma animação. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos “vivas”) mas ela me anima: é o que toda aventura

⁴ <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/galeria/historia-cangaco-o-fim-da-guerra-lampiao-maria-bonita.phtml> acesso em 20 de outubro de 2024.

produz. Decidi então tomar como guia de minha nova análise a atração que eu sentia por certas fotos. Pois pelo menos dessa atração eu estava certo. Como chamá-la? Fascinação? Não, tal fotografia que destaco e de que gosto não tem nada do ponto brilhante que balança diante dos olhos e que faz a cabeça oscilar; o que ela produz em mim é exatamente o contrário do estupor; antes uma agitação interior, uma festa, um trabalho também, a pressão do indizível que quer se dizer. Então? Interesse? Isso é insuficiente... Assim, parecia-me que a palavra mais adequada para designar (provisoriamente) a atração que sobre mim exercem certas fotos era *aventura*. Tal foto me *advém*, tal outra não.

Eu diria que as fotos performam. E também diria que elas me *advém* (em itálico, tal qual Barthes), sobretudo as fúnebres. Para as fotos de divulgação de *O Que Nos Resta é o Silêncio*, imaginei uma situação onde suas personagens já estivessem todas mortas, destruídas pelas suas fantasias e desejos. Para tal, chegamos ao conceito de imagem-síntese, que, anos depois, eu reencontraria em Izima Kaoru e sua série *Landscape with a corpse*. Gosto especialmente de pensar que Izima e eu, por alguns instantes, estivemos ligados. Do outro lado do mundo, ele produziu suas fantásticas fotografias de *Landscape with a Corpse* no mesmo instante em que, no Brasil, eu produzia *O Que Nos Resta...* que teve como peça de divulgação a fotografia a seguir, inspirada intuitivamente em Izima, que eu ainda não conhecia.



Figura 7_Paula Kossatz, O QUE NOS RESTA É O SILÊNCIO (2007), com Angela Delphin, Lucas Gouvêa e Julia Cárdenas.

Logo depois de *O Que Nos Resta...*, quis repensar alguns paradigmas teatrais. Imbuído que estava por minhas pesquisas dentro e fora do Dragão Voador, minha companhia de teatro, a respeito do Método das Ações Físicas⁵ e do Método dos Viewpoints⁶ – cujo possível hibridismo desenvolvo, desde 2005, nos processos de sala de ensaio de cada uma das minhas criações, e sobre o qual ainda escreverei sobre –, concentrei minha atenção numa máxima eternamente repetida pelos mestres do teatro: o teatro pode prescindir de tudo, menos da existência do ator. Nisso, parece, estamos salvos da famigerada Inteligência Artificial.

Querendo então provar para mim mesmo essa assertiva, propus aos atores Lucas Gouvêa e Leonardo Corajo, com quem desenvolvi vários espetáculos junto ao Dragão Voador, a tarefa de criarmos uma cena em que não houvesse dramaturgia escrita sob a forma de texto a ser encenado, não houvesse personagens a serem construídos, não houvesse iluminação a não ser uma geral branca, não houvesse música a não ser que a mesma surgisse ao final do espetáculo, não houvesse falas que caracterizassem uma conversa, e que tudo o que fosse dito seria feito unicamente num microfone instalado num pedestal na direita baixa do palco. Desta forma, os diálogos foram substituídos por dez falas pontuais, em forma de avisos ao público, e pela leitura de várias passagens do extenso e belíssimo poema *Trigal com Corvos*, de W. J. Solha, que trata do definhar do corpo, e que termina com a enigmática pergunta: “Por quê – se existe um Deus – Não me fez melhor?” Não abrimos mão de objetos cenográficos nem de figurinos, que, por muitas vezes, formam a base da construção cênica do Método das Ações Físicas. Esse espetáculo se chama *Manifesto Ciborgue* (2007-10). Seu título foi um presente da filósofa americana Donna Haraway, inspirado em seu artigo homônimo *Manifesto*

⁵ Grosso modo o Método das Ações Físicas compreende uma série de procedimentos que, usados individualmente ou em conjunto, podem funcionar como um caminho para que o ator encontre, durante o seu processo de criação, individual ou coletivo, novas possibilidades de significação, ou melhor dizendo, novas camadas de significação para as ações que, de uma forma ou outra tenham se tornado parte integrante do espetáculo. Uma Ação Física é por natureza uma ação com densidade, o que a diferencia do que poderíamos chamar de “atividade”. Um desses caminhos, muito utilizado para se chegar a uma Ação Física, é o uso da memória física do próprio ator - que vai atuar, esta memória, em um universo psíquico específico, o que é completamente diferente da memória afetiva deste ator que o colocaria em um lugar psicologizado.

⁶ Desenvolvido nos anos 1990 em Nova Iorque por Anne Bogart o Método Viewpoints deriva dos estudos da coreógrafa Mary Overlie, criadora da terminologia Viewpoints, anteriormente aplicados na dança. Viewpoints, ou pontos de vista ou atenção, são basicamente uma lista de pontos sobre os quais o performer deve trabalhar para ampliar a sua percepção sobre a cena. Os nove Viewpoints são divididos da seguinte forma: Os Viewpoints de Tempo que são tempo (no sentido de andamento musical), duração (tempo cronológico da ação), resposta (responder a um estímulo externo) e repetição (repetir um estímulo externo), e os Viewpoints de Espaço, a saber, forma (a forma estática que um corpo pode ter no espaço), gesto (ações precisas com início meio e fim), relação espacial (as relações de equivalência e distância entre corpos, ou entre corpos e objetos), topografia, ou padrão de chão (os desenhos criados pela movimentação no espaço) e arquitetura (tudo o que envolve o performer e a cena, como paredes, piso, cores, texturas, temperaturas e etc).

Ciborgue: Ciência, Tecnologia e Feminismo Socialista no Final do Século XX. Incrivelmente acessível, Mrs. Haraway não só autorizou o uso do título de seu artigo como respondeu carinhosamente aos meus e-mails. Em meu manifesto todas essas normas que nós mesmos criamos, e às quais nos aferramos, foram cumpridas na íntegra. Acho que estávamos imbuídos ainda, de alguma forma, do movimento dinamarquês de cinema “Dogma 95”⁷. Em meu manifesto, não havia nenhuma maquiagem como esta que agora faço, a não ser pelo nariz e a boca de palhaço que Lucas Gouvêa pintava em si mesmo no final. O nariz e a boca são partes especialmente difíceis para mim. Preciso esculpi-los. Diferentemente desta peça-dissertação, Manifesto Ciborgue era uma peça de cara lavada.



Figura 8_Paula Kossatz, MANIFESTO CIBORGUE (2010), com Lucas Gouvêa e Leonardo Corajo.

⁷ No ano de 1995, os cineastas dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg iniciaram o movimento cinematográfico conhecido como Dogma 95. Foi uma resposta à lógica de filmes comerciais Hollywoodianos, de blockbusters, seus grandes orçamentos e muitos artifícios. O Dogma 95 pregava um retorno ao cinema como feito antes da exploração industrial, com maior autonomia nas mãos dos diretores-autores. Publicado em 13 de março daquele ano, “Manifesto Dogma 95” era um documento redigido por Vinterberg e Trier que estabelecia certas regras para o fazer cinematográfico. Essas regras, na valorização da história, atuação e temática, rejeitavam o uso de recursos tecnológicos.

Prezado Joelson,

Obrigado pelas suas perguntas e pelas belas palavras sobre meu trabalho. Sim, você tem meu consentimento em usar meu título (*Manifesto Ciborgue*) como seu, embora eu ache que seguimos em direções bastante diferentes. Meu ciborgue permanece resolutamente carnal, sintonizado e intercalado com plantas e animais, bem como com a tecnologia da informação e outros tipos de tecnologias.

Talvez você possa dar uma olhada no meu *Manifesto de Espécies Companheiras*, de 2003, para ver como ele está no mesmo grupo de parentesco com o ciborgue do meu ensaio.

Seu trabalho parece fascinante e desejo a todos vocês muito sucesso!

Fique bem, Donna

Donna Haraway
Professor and Chair
History of Consciousness Dept.
University of California at Santa Cruz
Santa Cruz, CA 95064

Mas todas essas regras que inventei para a criação de *Manifesto Ciborgue* não foi apenas uma proposta estética. Essa peça fala de próteses, de tudo o que é acoplado ao corpo humano no intuito de fazê-lo funcionar melhor, sobre tudo que é externo ao humano, todas as parafernálias que carregamos enquanto humanos, sem as quais não conseguimos viver, e que, de alguma maneira, nos transformam em alguma espécie de ciborgue, esse organismo híbrido de homem e máquina, estrela dos filmes de ficção dos idos anos 1980-90, que encontra talvez no *Exterminador do Futuro* sua expressão mais contundente.

O ciborgue não é um sistema matemático e mecânico fechado, mas um sistema aberto, biológico e comunicante. O ciborgue não é um computador, e sim um ser vivo conectado a redes visuais e hipertextuais que passam pelo computador, de tal maneira que o corpo conectado se transforma na prótese pensante do sistema de redes. (PRECIADO, 2014, p. 164)

Nesse espetáculo, a pergunta que nos guia é: O que sobra do humano após sua morte e decomposição? No passado, sobravam os ossos e algum projétil ou ponta de lança que o tivesse atingido, mas hoje sobram também... as próteses.

Quando dizemos essa palavra “prótese”, ao pensarmos a condição pós-humana, somos instantaneamente levados a lembrar de expedientes biônicos como pernas e braços mecânicos. Ou, como descreve Lucia Santaella (2007, p. 129):

...a condição pós-humana diz respeito à natureza da virtualidade, genética, vida inorgânica, ciborgues, inteligência distribuída, incorporando biologia, engenharia e sistemas de informação. Por isso mesmo, os significados mais evidentes, que são costumeiramente associados à expressão “pós-humano”, unem-se às inquietações acerca do destino biônico do corpo humano.

Para nós, em *Manifesto Ciborgue*, essa tecnologia que se acopla ao humano, não apenas de forma externa como também interna (vide as válvulas coronárias por exemplo), também pode ser pensada em termos de acoplamentos não biônicos como ferramentas, vestuário e veículos, sem os quais é humanamente impossível realizar determinadas tarefas. Assim, tanto uma chave de fenda acoplada à mão humana para fixar um parafuso, ou o sapato que impede que o pé se machuque ao andar, ou o carro que possibilita andar mais rápido que o mais rápido caminhar ou correr, até a tintura de cabelo que muda a aparência do ser, expandimos o entendimento da nomenclatura das próteses e dos ciborgues, ou ainda de conceitos como o *ciberpunk* ou o pós-biológico, na maioria das vezes ligados ao hibridismo corpo-tecnologia. Ou como diz Preciado no seu *Manifesto Contrassexual* (2014, p. 164)

A prótese, pensada como uma substituição artificial em caso de mutilação, uma cópia mecânica de um órgão vivo, transformou a estrutura da sensibilidade humana em algo que o novo século batizou com o nome de “pós-humano”. Afinal, a prótese não substitui somente um órgão ausente; é também a modificação e o desenvolvimento de um órgão vivo com a ajuda de um suplemento tecnológico. Como prótese do ouvido, o telefone permite a dois interlocutores distantes estabelecer comunicação. A televisão é uma prótese do olho e do ouvido que permite a um número indefinido de espectadores compartilharem uma experiência ao mesmo tempo comunitária e desencarnada. O cinema poderia ser pensado retroativamente como uma prótese do sonho. As novas cibertecnologias sugerem o desenvolvimento de formas de sensibilidade virtual e híbrida do tato e da visão, como o tato virtual graças a ciberluvas... A arquitetura, os automóveis e outros meios de transporte são também próteses complexas...

Ou, ainda, como bem coloca Vilém Flusser no artigo *A Alavanca Contra-Ataca* (2007, p. 46) ressaltando a diferença entre o que este chama de máquinas “inteligentes” e “estúpidas”, ou simulações dos órgãos do corpo humano:

As máquinas são simulações dos órgãos do corpo humano. A alavanca, por exemplo, é um braço prolongado. Potencializa a capacidade que tem o braço de erguer coisas e descarta todas as suas outras funções. É "mais estúpida" que o braço, mas em troca chega mais longe e pode levantar cargas mais pesadas. As facas de pedra - cuja forma imita a dos dentes incisivos - são uma das máquinas mais antigas. São mais antigas que a espécie *Homo sapiens sapiens* e continuam cortando até hoje... provavelmente os homens da Idade da Pedra Lascada também dispunham de máquinas vivas: os chacais, por exemplo, que deviam utilizar na caça como extensão de suas próprias pernas e incisivos. Os chacais, assim como os incisivos, são menos estúpidos que as facas de pedra; por sua vez, estas duram mais tempo. Talvez essa seja uma das razões pelas quais, até a Revolução Industrial, empregavam-se tanto máquinas "inorgânicas" como orgânicas: tanto facas quanto chacais, tanto alavancas quanto burros, tanto pás quanto escravos - para que se pudesse dispor de durabilidade e inteligência. Mas as máquinas "inteligentes" (chacais, burros e escravos) são estruturalmente mais complexas que as "estúpidas". Esse é o motivo pelo qual, desde a Revolução Industrial, se começou a prescindir delas.

Enquanto digito tudo isso no teclado do meu computador, não tenho como não pensar numa prótese que foi inventada com o único, e primeiro, propósito de ajudar as pessoas cegas e mudas a se comunicarem. Ela se chama máquina de escrever.

Esse pensamento específico sobre as próteses se dá na construção de *Manifesto Ciborgue*, porque nos interessa falar do que seria essencial, tanto para a cena quanto para o corpo. A cena inexistente sem a corporificação do ator, o corpo inexistente sem a materialidade que lhe é própria e que um dia apodrecerá e desaparecerá, restando apenas seus acoplamentos. Esse desaparecimento se dará um dia pela morte, fronteira final e inexorável a que todos os corpos estão sujeitos.

A "sombra da morte", em *Manifesto Ciborgue*, vem nos lembrar do que é essencial para a existência humana, as necessidades essenciais de que nos fala Epicuro.

O ponto de partida para a criação desta peça foi uma imagem capturada na enfermaria de um hospital em Sarajevo pelo fotógrafo Luc Delahaye, durante a guerra da Bósnia na década de 1990. Essa fotografia intitulada *Three Brothers* foi o marco inicial para a composição de *Manifesto Ciborgue*. Como um *tableau vivant*, a mesma foi reproduzida pelos atores. Das ações propostas por estes, a fotografia de Delahaye ganha vida e surge toda a dramaturgia física que derivou nos cinquenta minutos de cena de nosso Manifesto.



Figura 9_Luc Delahaye, THREE BROTHERS (1993), *Hospital em Kosovo, Sarajevo*. Fonte: Artnet.com

A morte se contrapõe, nessa dissertação, ao desejo. Pois, sobre o desejo e a sua realização, ou a sua não realização, é que se funda este trabalho. Sobre o desejo, e também o deleite em falar da morte, em deixar-se cobrir por essa sombra contínua também nos espetáculos que nunca foram realizados, e que aqui tenho a chance de reacender suas pequenas chamas. Uma delas seria a peça que se chamaria *Nu Frontal Masculino*.

Ela está na minha lista de projetos naufragados, onde os desejos não foram suficientes frente ao iceberg contra o qual, dia após dias, nos chocamos, e que damos o genérico nome de vida. Foi uma ideia do Lucas (Gouvêa) para falarmos do espinhoso assunto do afeto entre homens cisgênero e heterossexuais. Comecei a escrever o texto, inscrevemos o projeto em editais, criamos um arquivo do Google Drive para que todos acompanhassem e opinassem na escrita da dramaturgia. Mas, muitas circunstâncias adversas surgiram e ele foi parar mesmo na gaveta, ou melhor, nos arquivos do meu computador.

Seria uma história mais ou menos assim: Um homem de quase oitenta anos, que nunca é visto pelo público, está morrendo em sua cama. Ele queria ter sido escritor, poeta, mas, para

criar sozinho os seus dois filhos, abriu uma pequena loja de materiais de construção, onde trabalhou a vida toda, e à qual, em homenagem a Mishima, seu autor predileto, deu o nome de *O Pavilhão Dourado*. A cena a seguir é o ápice de uma discussão entre os dois filhos do moribundo e seu neto, em algum momento da peça:



*O cenário é composto de uma parede ao fundo que vai do chão ao teto do palco e que ocupa apenas metade da largura deste. Ela está coberta com uma imensa reprodução da pintura *The Gravedigger Death*, de Carlos Schwabe (1895-1900) com seu imenso anjo esverdeado sobre o coveiro que acabou de cavar a própria cova. Atrás dessa parede, o pai moribundo que nunca vemos. Nessa sala modernista decadente, estão Ricardo, o filho médico, Antônio, o filho engenheiro, e Fernando, filho de Antônio, que está se formando na faculdade de música.*

Fernando – Esse homem viveu uma vida inteira de um jeito que ele provavelmente não queria ter vivido, anulando-se por causa de vocês. Ele colocou de lado todos, todos os seus desejos pra que vocês pudessem estar aqui hoje. Ele fingiu a felicidade, fingiu a alegria, fingiu a realização e conseguiu transformar a frustração em coisas que vocês precisavam. Agora ele merece pelo menos uma morte digna, vocês não acham?

Ricardo – Mas nós fizemos tudo o que ele quis, apesar de eu ser contra essa insanidade. Ele está em casa, na cama dele, do jeito que ele quis quando deveria estar internado. O que mais você quer que eu faça? O que mais ele pode querer?

Fernando – Ele quer uma morte digna... sem lapsos de memória, sem fraldas geriátricas, sem os quinze remédios diários, sem a vergonha de ver a miséria dele estampada na nossa cara.

Antônio – Esta conversa termina agora!

Fernando – Pra quem? Pra você? Pra você Ricardo? Pra mim?... Mas e ele? Continua pra ele, no corpo dele, dentro da cabeça dele. Ele está lá parado e só o que

existe são todos os pensamentos e todo o passado, tudo amontoado dentro da cabeça dele. E ele não pode fazer nada.

Ricardo – Eu não estou ouvindo isso.

Fernando – Você não tá ouvindo nem entendendo nada desde a Idade Média, que é onde vocês dois vivem.

Antônio – Fernando, agora já chega! Onde você vai?

Fernando – Eu vou dar uma volta. Podem ficar tranquilos, eu não vou fazer nada. É de vocês o dever de ir lá e dizer “obrigado”. (Sai)



Eu havia escolhido como ponto de partida e inspiração para iniciar os trabalhos na construção desta peça o quadro simbolista de Carlos Schwabe, *The Gravedigger Death* (1895-1900) – algo como, em tradução livre, seria *A morte do coveiro* – que vi no Musée D’Orsay décadas atrás. A sombra da morte sob a forma de um anjo delicado e esverdeado que vem buscar o coveiro, já dentro da própria cova. São tantas as mortes que me acompanham, que acho que me acostumei com a sua presença. Por conta da epidemia de Aids nos anos 1980-90 eu perdi dezenove amigos queridos. A cada mês, alguém a menos para amar, alguém a menos com quem rir. Só conseguia pensar no Chico Buarque me dizendo “Não se afobe não que nada é pra já...”, e eu tentava me acalmar pensando que tudo ia passar. Desde então, eu já via a morte como alguém que está ali no canto da festa esperando calmamente seu acompanhante parar de dançar para leva-lo embora.



Talvez eu fale tanto da morte porque dela não tenho medo algum. Epicuro me ensinou não a temer. Temo a miséria, a fome, a solidão e o medo. Temo a precariedade da vida e a dependência do Outro. Temo a falta do desejo e o desejo insatisfeito. Temo a alienação e a perda dos meus quatro gatos companheiros. Temo o golpe de estado e a polícia, e a milícia, e a família, e a malícia, e a Fabrícia, minha vizinha que ameaça se jogar da janela a cada semana. Temo uma nova

pandemia que me isole mais uma vez de minha família já tão distante. Temo Kim Jong Um, ditador da Coreia do Norte, mas temo mais ainda sua irmã Kim Yo-jong, com seu coração de gelo e sua cara de paisagem. Temo o aquecimento global que já está fazendo com que eu passe mais mal do que passava antes durante o verão carioca. Temo a erupção de um super vulcão que deixaria o Sol encoberto levando a grandes mortandades como ocorreu em 536 e 1815. Temo que a extrema direita volte ao poder no Brasil e que ninguém seja punido até lá, como aconteceu nos EUA. Temo a morte dos meus pais, de minhas irmãs e meus sobrinhos, mas não a minha. Temo que eu vá para o Céu e ache a eternidade eternamente muito chata. Temo que o Mundial feche e eu não possa mais comprar algumas coisas mais baratas que no Zona Sul. Temo que me deem uma arma de presente pois saberia muito bem o que fazer com ela. Mas a morte não temo. O que temo mesmo é que quando ela vier me visitar, sob a forma de uma caveira com uma foice, ou de um anjo esverdeado, ou de um novo vírus mutante, eu esteja consciente e lúcido e possa sentir a infelicidade por não ter feito tudo o que eu sempre quis fazer. Gilberto Gil: “Não tenho medo da morte/ Mas medo de morrer, sim/ A morte é depois de mim/ Mas quem vai morrer sou eu”. Essa dissertação é uma breve tentativa de aplacar esses medos de morrer e poder receber a morte com reverência; qual ela merece.



Em todos os meus processos de criação, a fotografia tem acompanhado o trabalho de arquitetura cênica de forma tão presente quanto o da escrita dramaturgica. O *Mana* de uma fotografia parece ser ainda mais complexo que o daquele atribuído a um objeto, coisa, atividade, posto que é subjacente ao objeto em si, seja a fotografia impressa ou visualizada em alguma tela. O seu *Mana*, a sua magia, reside ainda nos signos nela implicados e que tem a ver com uma miríade de variantes como a localização espaço-temporal, a tecnologia de tal época, a complexidade do contexto na qual esta ou aquela imagem estão inseridos, o objeto fotografado, o sujeito da fotografia... e, em última instância, os filtros mecânicos, virtuais e inconscientes com os quais o próprio fotógrafo atuou sobre a imagem captada.

Para Roland Barthes – outra bicha que morreu por não suportar a morte de sua mãe – o *mana* é o terceiro sentido do fotográfico; e ele distingue, no livro sobre fotografia dedicado à

sua mãe recém-morta, entre o *punctum* e o *studium*. Creio que muitas de minhas criações derivam do *punctum-mana* de certas fotografias. Segundo Barthes, o *studium* seria uma experiência de afeto mediana, sendo ele o responsável por seu interesse em muitas fotografias. Porém o *studium*, enquanto desprovido de um *punctum*, acaba por gerar um tipo de fotografia bastante comum, que Barthes chama de fotografia unária, que sugeriria uma busca por unidade, um toque de banal. Por vezes, nesse espaço unário, um detalhe pode vir a sobressair-se, surgindo assim o *punctum*. Assim como uma flecha, o *punctum* é o que fere, que rasga, que atravessa. Como se algumas fotos fossem marcadas por pontos sensíveis. “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).” (1984, p. 46)

O *punctum-mana* vai além do ferir e atravessar, ele traz a troca imediata entre o meu eu que vê a fotografia e a fotografia que me vê. Ela me vê e me dá tudo o que tem ali, completando-me, inspirando-me com seu poder de traspassamento. Ela, através de seu *punctum-mana*, me dá e me tira parte da vida. Me dá, pois me ativa no ato da criação, me propõe uma nova aventura. Me tira, pois leva consigo parte de mim que estava guardado e esquecido, talvez reprimido em algum lugar aqui dentro, e que agora, e para sempre, foi libertado. A cada fotografia que me fere, abre-se uma nova caixinha de Pandora.

Geralmente, inicio a criação de quaisquer dos meus trabalhos artísticos por meio dessa única imagem pela qual fui atravessado, como aconteceu com a fotografia intitulada *Three Brothers*, de Luc Delahaye, de onde surgiu o espetáculo *Manifesto Ciborgue* (2010)⁸. Uso a fotografia documental e artística e sua manipulação tridimensional na criação cênica, sua transposição, como um *tableau vivant* reverso, para a cena dinâmica, possibilitando-me iniciar a criação a partir de uma construção espacial pré-existente numa determinada imagem fotográfica. Essa única imagem alarga as possibilidades de estímulos estéticos que, por sua vez, contaminam o trabalho cênico-dramatúrgico na construção de personagens, objetos cenográficos, figurinos, cenários e todos os elementos envolvidos na cena.

Nisso que chamo de *tableau vivant* reverso, busco a teatralidade na imagem não posada, seu *Mana*, sua magia, para transformá-la em pose e, posteriormente, em cena

⁸ Link do vídeo para assistir Manifesto Ciborgue na íntegra em full HD <https://vimeo.com/80412570?share=copy>, acessado em 18 de setembro de 2024.

tridimensional. Em outras palavras, trabalho exatamente sobre o inverso do que seria uma fotografia encenada como descreve Poivert (2016, p. 103), em que se procura buscar o instante fugaz, supostamente realista, num quadro artificializado meticulosamente montado...

... não se trata de aprisionar uma representação que já aconteceu (como reproduzir precisamente um *tableau vivant* ou documentar uma performance, por exemplo), mas de fazer da imagem a própria execução daquilo que se interpreta ... A condição encenada da fotografia é deste modo expressa em sua exibição – a estilização teatral – enquanto continua mascarada num instantâneo, paradigma que determina as condições de um naturalismo do registro: observar um real bruto através da estilização da suspensão.

Parto então de uma imagem capturada e seu instante irrepetível. De sua provocação/ aventura, decido sobre o início estático das ações a serem construídas, praticamente reproduzindo tridimensionalmente a fotografia escolhida, ou partes de várias fotografias escolhidas do mesmo autor, construindo assim uma base material, esse *tableau vivant*, essa pintura viva, da qual se desenrolará toda a criação do novo espetáculo. É como se fosse colocada em movimento essa imagem escolhida, esse momento fugaz da “realidade”, que, ganhando vida, seguisse seu percurso temporal, fazendo surgir, desse movimento, a cena teatral.

Em algum dia de algum mês do ano de 2003, eu estava num ônibus indo para o ensaio de *As Criadas*, e lia o Segundo Caderno do jornal O Globo, quando me deparei com um pequeno artigo sobre um livro de fotografias lançado na Inglaterra naquele ano. Esse livro se chama *Taliban*. Trata-se de uma compilação de imagens encontrada pelo fotógrafo de guerra alemão Thomas Dworzak em estúdios de fotógrafos locais, na cidade de Kandahar, meses antes do início da Guerra do Afeganistão. Essas fotografias retratam supostos talibãs posando maquiados no estilo *portrait*. São imagens fantásticas e proibidas que, imediatamente, se tornaram o ponto zero para a criação de minha versão de *As Criadas* de Jean Genet, na minha versão com os móveis do apartamento da Dona Ellen.

A proibição expressa da lei talibã sobre fotografias desse tipo gerou um enorme *frisson* em torno do livro e das imagens ali publicadas pois

...A criação de imagens (*tasweer*) é uma questão controversa entre os muçulmanos devido às narrações proféticas que proíbem fortemente imagens associadas à idolatria e que

rivalizam com a criação de Allah. No entanto, há uma concessão em relação a imagens e os religiosos modernos as permitiram desde que sirvam a um propósito útil...⁹

Como um passaporte, por exemplo. O que claramente não é o caso, em se tratando das citadas imagens, onde é evidente a sua não utilidade prática, bem como o seu caráter totalmente obscuro em vista do pragmatismo que envolve os ideais dos soldados talibãs (mesmo assim, é tentador pensar em passaportes afegãos com imagens belíssimas). Elas retratam tão somente um desejo: o de ser fotografado. O curioso desse procedimento, e que reaparece em todas as imagens guardadas e até mesmo escondidas por diferentes fotógrafos nos fundos de seus estúdios em Kandahar, é que todas elas são produzidas e retocadas dando a cada um de seus modelos uma aura totalmente feminina, seja pelas poses em si, seja pela maquiagem ou pelos filtros utilizados.

Talvez um pouco distante da ideia de *tableau vivant* reverso, na criação de *As Criadas* (2004), as fotografias escolhidas geraram, não uma construção espacial da cena como em *Manifesto Ciborgue* (2007-10), mas o entendimento de um estado numa discussão dialético-estética que contribuiu para a compreensão do *modus operandi* das próprias personagens da peça: o seu dar a ver como mulheres extremamente embrutecidas, interpretadas por homens, cuja feminilidade somente é percebida através de artifícios como a maquiagem ou as roupas por vezes andróginas.

Esse livro e suas imagens atropelaram a montagem de *As Criadas*¹⁰, pois estávamos justamente tentando encontrar um lugar feminino que não fosse contaminado por maneirismos e trejeitos estereotipados. As fotografias cuidadosamente coletadas por Dworzak, como também aquelas por ele produzidas com inspiração nos originais, acabaram por definir que tipo de feminilidade seria construída para a composição de Claire, Solange e Madame. As fotos encontradas por Dworzak, por vezes capturadas em frente a painéis retratando paisagens idílicas, possivelmente europeias, quase sempre nos mostram homens femininos, que miram profundamente a câmera, com seus olhares cobertos pela sombra da

⁹ Essas imagens seriam supostamente usadas em passaportes. https://abuaminaelias.com/are-images-pictures-photos-and-cartoons-forbidden-in-islam/?fbclid=IwAR3-qGJ0ke6oc1S_mvSNLD5sODNFJ-FOuGUzSbC4rRb1uF9ft9VgRtmUFR0, acessado em 18 de setembro de 2024.

¹⁰ Importante lembrar que, ao escrever *As Criadas*, Genet publica uma nota introdutória onde sugere que as três personagens femininas da peça sejam interpretadas por homens, sugestão essa acatada na maioria das montagens mundo afora até os dias de hoje.

morte¹¹. A delicadeza da violência, tão cara a Genet e revisitada por Barthes que discute “a delicadeza como obsceno social” (2003, p. 77) e nos demonstra em poucas linhas como a delicadeza é invariavelmente associada à fraqueza, ou à falta de virilidade. Nada mais distante do que vemos nas fotos dos Talibãs encontradas por Dworzak, onde essa delicadeza parece ao mesmo tempo profanar e sacralizar o masculino viril e sua imensa beleza; tampouco no que vemos nas personagens de Genet, brutas, malévolas, assassinas, cobertas com a fina camada da suposta delicadeza feminina.

Através da etimologia da palavra, Barthes joga luzes sobre um equivocado entendimento da delicadeza como condenação “*Delicatus* = efeminado: condenação viril do delicado, do precioso, do ‘deliquescente’, do ‘decadente’; isto cruzado com uma imagem viril do empírico: o que é inútil, fútil, é feminino.” Ledo engano de quem assim o pensa.



Figura 10_Thomas Dworzak, TALIBAN, Ed. Soso, Londres. (DWORZAK, 2003, pp. 19-20)

¹¹ Dworzak encontrava-se em Kandahar logo antes do início da guerra do Afeganistão. Ali, ele descobre uma rua com vários estúdios fotográficos e, na busca por filmes para sua câmera, se depara com coleções de imagens clandestinas feitas pelos donos dos estúdios retratando talibãs posando para a câmera. Ele adquire essas imagens e, na volta para a Europa, as publica no livro intitulado Taliban.



Querido amigo Epicuro. Sua carta chegou às minhas mãos através do Diógenes. Devo dizer que ela foi um sopro de esperança nessa minha vida que estava bem vazia e acho que chegou a hora de te contar que eu a utilizei no texto de um espetáculo meu chamado *Paisagem Nua*, que montei junto com a Thereza em 2011. É uma peça que traça um paralelo entre a moda e a morte, suas efemérides e efemeridades.

O seu conceito a respeito do que é a morte até hoje me causa espanto pela simplicidade. Eu me tranquilizei bastante desde quando o li em sua carta há uns quinze anos atrás.

“A morte para nós não é nada, pois, enquanto estamos vivos, ela não existe, e quando ela chega, nós não existimos mais.”

A verdade é que não resolvi te escrever pra agradecer por suas palavras que me deixaram, senão feliz, pelo menos um pouco mais sabido. Isso eu já devia ter feito em 2010 quando da chegada de sua carta às minhas mãos, mas, por alguma razão, não o fiz. Do mesmo modo como nunca respondi ao e-mail da Haraway me sugerindo ler o *Manifesto das Espécies Companheiras*. Não achei necessário, afinal vocês têm uma enorme demanda, sempre. Com o Patrick, foi um pouco diferente, ele foi muito gentil, mas não me cedeu os direitos de *A Dúvida*, queria só me comer. Mas agora estou fazendo esta nova peça onde eu posso tudo o que eu quiser, e nela vou encenar uma das cenas de *A Dúvida* sem transar com Patrick e o pessoal dos direitos autorais não vai poder fazer nada. O melhor é que tenho como antagonista várias atrizes que muito admiro, e com quem finalmente vou conseguir trabalhar. Essas voltas que uma folha, ou sala, de papel dá.

Aproveito essa carta também pra te contar algumas coisas que talvez não tenham chegado até você. Fiquei sabendo que sua casa foi demolida e que, no lugar, hoje, existe um depósito de ferro velho. Carros e carros empilhados, mortos, enferrujando, desvanecendo e fazendo jus aos seus conceitos sobre o desapego. Espero que você não tenha ficado triste com o fim que levou a sua chácara em

Atenas onde tanto conhecimento foi construído. Será que lá guardam também cenários esquecidos de peças gregas contemporâneas já montadas?

Estou tentando juntar dinheiro pra te visitar, mas isso vai demorar um pouco porque preciso de muito. Quero aproveitar para passar no Marrocos e bater um papo com o Genet, e também em Estagira onde, parece, encontraram o túmulo do Aristóteles. Finalmente, vou poder dizer umas verdades na cara deles. Como não descobrimos ainda onde você está, vou lá no depósito, digo, cemitério de carros empilhados, que parece mais com um imenso depósito secular de lixo mesmo, deixar para você uma cópia da impressão brasileira desta sua carta que tanto me tem ajudado em minha passagem pela vida. Em português ela se chama... *Carta sobre a Felicidade*.

Um forte ABRAÇO,

Joelson



Em outubro de 2022, comecei a juntar todo o lixo seco que produzo, em quase sua totalidade, feito de plástico. Ficaram de fora as embalagens sujas, impossíveis de lavar, as roupas que doei, o lixo que foi produzido longe de casa e o lixo úmido. Sou daqueles que preferem descascar a desembulhar. De outubro de 2022 a outubro de 2023, juntei o lixo em sacos de cem litros, amontoados pela minha casa, e o resultado disso vocês podem ver aqui, na sua frente, num total de mais de mil e cem litros de lixo, produzidos por apenas uma pessoa, e que se diz ecologicamente consciente. A esta obra criada a partir das minhas sobras eternas e altamente poluentes, dei o nome de Gabinete de Curiosidades Hipócrita ou Sala das Desmaravilhas, e ele é composto de centenas de objetos-fetiche da sacralização do desperdício e do desejo: as embalagens.



As embalagens são talvez objeto ou premissa central para a formação do sentimento de felicidade na contemporaneidade. Elas seduzem com o fetiche do intocado e do novo e, de certa forma, do desejo de desvirginamento do corpo-objeto adquirido. Uma embalagem é a dopamina plástica que excita o sistema nervoso, droga sintética

que dispara o coração para ser imediatamente descartada e transformada em lixo. Como o andor que carrega o santo na procissão, logo esquecido no canto da sacristia, a embalagem que embrulha é tão sacra quanto o objeto embrulhado, embora sua vida seja um tanto mais curta. Dura o exato instante que leva para ser aberta ou rasgada, revelando o conteúdo entronizado. A indústria cultural da felicidade e do desejo inunda assim as nossas vidas com o brilho do novo em forma de embalagem que, quase que imediatamente, se transforma em resíduo, como as montanhas de roupas usadas e descartadas no deserto do Atacama, o cemitério de carros empilhados naquela que foi a morada de Epicuro, os milhões de bicicletas compartilháveis e inutilizadas, empilhadas em depósitos a céu aberto por toda a China, o amontoado de móveis, objetos cenográficos e figurinos que acumulei no depósito da Rua Paim Pamplona 16 e que agora estão aqui na nossa frente, ou esse monte de lixo, feito de embalagens, que eu mesmo produzi sozinho, em minha pequena casa, no curto período de um ano, e que agora inundam isto aqui.

Cantarola *Mini-Mistério*, de Gal Costa: “Compre, olhe / Vire e mexa / Talvez no embrulho / Você ache o que precisa / Compre e olhe / Vire e mexa / Não custa nada / Só lhe custa a vida”



Como diz Márcia Tiburi em artigo para a Revista Cult sobre a felicidade como indústria cultural, o fetiche do descarte depende de um “...ritual de sacralização de bugigangas no lugar de relíquias, e o consumidor é o novo fiel. Nada de novo em dizer que o consumismo é a crença na igreja do capitalismo. E que o novo material dos ídolos é o plástico” (TIBURI, 2012).

Dez anos antes de decidir novamente juntar o lixo que produzo, no ano de 2012, trabalhei na construção de um espetáculo chamado *Amérika!*, que estreou no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, no Rio de Janeiro. Nele, proponho uma crítica sobre o desperdício e a produção de lixo na sociedade contemporânea. Para tal, nós, atores e direção, num total de sete pessoas, acumulamos, durante o período de dois meses de ensaios, nada mais nada menos que mil e quinhentos litros de lixo seco, produzido em nossas próprias casas. Durante o

andamento do espetáculo, este lixo era trazido pelos atores, que o depositavam no proscênio, formando uma larga faixa de detritos que separava a audiência dos performers. Em sua cena final, esta enorme faixa de lixo se transformava no mar de uma praia turística, onde as personagens nadavam despreocupadamente, numa clara alusão à indiferença com a qual tratamos a nós mesmos e ao nosso pequeno planeta. Em seguida dançavam uma hilária coreografia enquanto cantavam a música “Para que serve um orangotango?”, de Vicente Coelho e Dulce Penna, que você pode assistir [aqui](#), enquanto acompanha a poética letra:



Para quê serve um orangotango?
Se nem conta no banco ele tem
Se não sabe dançar esse mambo
Se ele morre, por mim, tudo bem
Para que serve um orangotango vivo? Eu não sei
Podemos fazer dele um bom produto também
Quem sabe triturado, temperado e embalado
Não vira uma papinha de neném
O abacaxi... Picadinho na bandeja de isopor
Casquinha de siri... Faço amor pelo computador
É, tão breve a nossa vida, querida
Não se apresse
O mundo é das bactérias
Faça sua prece
Nós não temos mais saída
Eu já programei as nossas férias
Sua gozada será estratosférica
Sorria, você está na Amérika!
Sua gozada será estratosférica
Sorria, você está na Amérika!
Tchan, tchan, tchan!!!



Muito penso e repenso sobre o eterno descarte de materiais, sobre a insana e inconsequente produção planetária de lixo. Penso também como nós, artistas do teatro, com nossos constantes ineditismos e estreias, somos vorazes produtores de lixo cênico, e raros fomentadores do seu reaproveitamento. Eu mesmo me incluo nisso, afinal de contas, cada nova criação tem suas especificidades, sua estética única, e, para tal, faz-se necessário construir novas peças cenográficas, novos guarda-roupas, e uma nova atmosfera onde se insira a cena a ser criada. Porém, isso não me impediu de guardar tudo o que inventei e, de certo modo, reutilizar e ressignificar grande parte deste acervo em outros espetáculos, e agora nessa peça-dissertação.

Num dia que gostaria de esquecer em março de 2019, fui ao depósito no Sampaio, guardar o que sobrou do Projeto_ENTRE. Depois de quase uma década de existência exitosa frente aos teatros Glaucio Gill, em Copacabana, e Sérgio Porto, no Humaitá, no Rio de Janeiro, tivemos que ver nossos sonhos e desejos de gestão cultural, curadoria e criação desfeitos por um bispo-prefeito, e uma secretária de cultura que de nobre só tem o sobrenome e mais nada. Naquele mesmo dia, eu tive que dar para outra pessoa o meu amado gato Manoel, com quem convivi por cinquenta e um dias, e que estava me ajudando tanto a passar por aqueles momentos difíceis. Descobri que minha alergia era muito pior que eu imaginava. Fiquei incrivelmente doente a ponto de não conseguir respirar e ser hospitalizado. Entreguei Manoel para nunca mais vê-lo. De lá, fui para o depósito guardar o Projeto_ENTRE. Entrei naquele cômodo tomado pela poeira e pelo esquecimento, olhei em volta, e me lembrei do dia que fui desfazer o apartamento da Dona Ellen, a mãe do Gerald, depois que ela foi morar no asilo.

O Projeto_ENTRE começou embrionário junto ao Coletivo Improviso, grupo formado pelo Kike e a Mari (Enrique Diaz e Mariana Lima) que, de Nova Iorque, trouxeram o Método dos Viewpoints. Em 2008, a querida Eva Doris, então Secretária Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, nos convidou para ocuparmos o Teatro Gláucio Gill numa residência de cinco meses. Eu, Daniela Amorim e Raquel Rocha tomamos a frente, juntamente com o pessoal da Pequena Orquestra, grupo formado por Rodrigo Nogueira, Fabricio Belsoff, Michel Blois, Thiarê Maia e Fernanda Felix. Essa residência se chamava Operação Orquestra Improviso e foi uma revolução, com ocupação das salas do Gláucio Gill por dezenas de peças, que faziam

entre três e quatro apresentações cada. Na sala multiuso do segundo andar, além de peças, fazíamos uma festa com DJ e bebidas a cada sábado. Dali saíram até casamentos.

Na época, nós achávamos que a porta do Gláucio Gill não era muito visível para quem passava na Rua Barata Ribeiro. Então mandamos fazer um enorme banner vermelho, com uma seta branca, onde estava escrito ENTRE, para sinalizar onde era a porta do teatro.



Figura 11_Joelson Gusson, ENTRE 1 (2009), *Teatro Gláucio Gill, Rio de Janeiro.*

Assim nasceu o que seria depois o Projeto_ENTRE, que se solidificaria no Sérgio Porto por quase dez anos. Um projeto de gestão estudado e pensado junto aos sucessivos sete secretários de cultura da cidade naquela década: Jandira Feghali, Emílio Kalil, Sérgio Sá Leitão, Marcelo Calero, Junior Perim, Nilcemar Nogueira e Mariana Ribas. Esse projeto alcançou um grau de excelência e funcionamento numa simbiose entre artistas e

administração pública raramente visto no Rio de Janeiro, e que foi propositadamente apagado e esquecido, assim como foi hackeado e apagado nosso lindo site.

Durante a década do Projeto_ENTRE, contávamos com um organograma que era composto de diretores artísticos de teatro, dança, música e artes visuais, produtores, divulgadores, técnicos de luz, som e cenografia, programadores visuais, administradores e assessoria jurídica. A cada ano, recebíamos uma média de duzentos pedidos de pauta, e, com a transformação das galerias de arte em salas multiuso, conseguíamos compor uma programação enorme, apenas vista ali quando da criação do Sérgio Porto no ano de 1986 pela diretora Celina Sodré¹² juntamente com os artistas Lilian Zaremba, Everardo Miranda e Paulo Sergio Duarte¹³ – à querida amiga Celina tenho o orgulho de chamar de “minha grande mestra”, e esta também foi quem me deu a minha primeira oportunidade no teatro carioca, ainda em seu lindo Studio Stanislavski.

Entre os anos de 2010-2015, ainda sem as salas multiuso, tivemos setenta e três espetáculos de Teatro e Dança (quatorze por ano), duzentos e dezesseis shows de música (quarenta e três por ano), quarenta e quatro exposições (nove por ano) além dos festivais ArtCena, Dois Pontos, ENTRE_Lugares, Panorama, Tempo_FESTIVAL e FIL.¹⁴

¹² Celina Sodré é diretora de teatro desde 1983 e dirige o Studio Stanislavski, companhia criada em 1991. Desde 2008, é coordenadora do Instituto do Ator, que é uma escola informal de especialização para atores no Rio de Janeiro. De 1995 a 2015, foi professora de interpretação da CAL - Casa das Artes de Laranjeiras. Sodré é especialista nas ações psicofísicas de Stanislavski e na trajetória de Jerzy Grotowski. Desde 2016, é, também, professora da UFF – Universidade Federal Fluminense na graduação e colaboradora no PPGCA – Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

¹³ Lilian Zaremba é artista visual, artista de rádio, roteirista e produtora de radioarte, pesquisadora PhD em teorias da comunicação, atuante desde 1997 com trabalhos que exploram diferentes aspectos da linguagem de radiodifusão associada com as artes sonoras. Everardo Miranda é artista visual e foi Diretor de Artes Visuais do Rioarte - Secretaria Municipal de Cultura, de 1983 a 1988, e de 1990 a 1993. Assessor da Secretaria Municipal de Cultura, Assessor da Secretaria Estadual de Cultura, Curador da Galeria Sérgio Porto e do Gabinete de Arquitetura do Espaço Cultural Sérgio Porto, de 1990 a 1993, e Diretor do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro de 1995 a 1997, e de 2009 a 2011. Paulo Sergio Duarte crítico, professor de história da arte e curador. Até março de 2020, foi pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados – CESAP – da Universidade Candido Mendes, onde dirigiu o Centro Cultural Candido Mendes. Exerceu diversos cargos públicos na direção de instituições da educação e da cultura.

¹⁴ Após a dissolução do festival Riocenacontemporânea, que teve várias edições nos idos dos anos 2000, surgiram o ArtCena, que apresentava principalmente trabalhos em processo, e que teve apenas duas edições, e o Tempo_FESTIVAL, que manteve a linha de seu antecessor com programação variada. O Entre_Lugares foi uma mostra baseada em intercâmbio de produções entre Brasil e o país parceiro escolhido, e teve duas edições em parceria com a República Tcheca e o Reino Unido. O Dois Pontos deriva do Entre_Lugares quando atinge toda a rede de teatros municipais e seus residentes, teve também duração de dois anos e as cidades parceiras foram Buenos Aires e Lisboa. O FIL, Festival Internacional de Intercâmbio de Linguagens existe desde o ano de 2003 com programação variada, e o Panorama Festival, festival de dança contemporânea criado ainda em fins dos anos 1990. Desses, todos os festivais que ainda possuíam edições anuais até o ano de 2018, foram brutalmente afetados pelo golpe e a eleição da extrema direita no Brasil, sem falar da pandemia pelo COVID-19.

Entre os anos de 2016-2019, já com as salas multiuso por nós criadas, tivemos oitenta e quatro espetáculos de Teatro e Dança (vinte e oito por ano), cento e trinta e oito shows de música (quarenta e seis por ano) e dezoito exposições (seis por ano), além dos festivais Panorama, Tempo, FIL e Atos de Fala.

Além disso, o ENTRE criou um projeto de intercâmbio internacional trazendo e levando artistas para a República Tcheca e o Reino Unido na Mostra ENTRE_Lugares. Recebeu vários espetáculos internacionais fora da programação dos festivais, abrigou o CEP 20.000¹⁵ e fomentou o surgimento de grupos e de novos festivais como a Mostra Hifen de Diogo Liberano e o Festival Atos de Fala de Cristina Becker e Felipe Ribeiro. E houve também a parceria com o Coletivo Gráfico, responsável pelas intervenções urbanas no muro externo, na Rua Humaitá.

Além do Projeto_ENTRE que eu e Daniela Amorim desenvolvemos no Sérgio Porto, tivemos ainda, dentro dos editais para residências artísticas da Secretaria Municipal de Cultura, o “Projeto Ágora”, de José Carlos Vedova, Mauro Viana e Fabiana Mello no Planetário da Gávea e Teatro Ipanema; O “Projeto Vem”, de Alexandre Melo e Rogério Garcia no Teatro do Centro de Artes Calouste Gulbenkian e no Teatro Ipanema; o “Projeto Câmbio”, de César Augusto, Jonas Klabin e André Lage no Teatro Café Pequeno; o “Projeto Águas”, da empresa Águas (SP) no Teatro Serrador, dentre outros. Todos afinados com o espírito de dinamismo, fazendo com que os teatros se tornassem pontos de atração da população, e onde, além de apresentar espetáculos e shows, primou-se por espaços de discussão sobre políticas culturais.

Importante frisar o que ocorreu nesta década: uma das maiores redes públicas de equipamentos culturais da América Latina concebe, junto a artistas e criadores, um modelo de gestão cultural no qual os próprios criadores seriam responsáveis pelas decisões administrativas e estéticas de cada teatro. O fato de haver diretor artístico em espaços cênicos públicos talvez não seja novidade. Mas a experiência carioca pautada pela gestão coletiva de

¹⁵ O Centro de Experimentação Poética, ou CEP 20.000 é um evento de poesia falada e experimentação artística que ocupa mensalmente, desde sua criação, em agosto de 1990, o Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, teatro localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro. Criado pelos poetas Guilherme Zarvos e Chacal, o CEP confirmou-se, ao longo dos anos e gerações, como o mais interessante e amplo palco da cidade, com enfoque especial na poesia lida e falada, mas igualmente aberto à música, à performance, ao teatro, à dança, às tentativas, aos acertos e erros – em uma trajetória que reúne literalmente milhares de artistas.

tais espaços talvez mereça certa notoriedade. Em uma década, atravessando ciclos distintos de gestão municipal, houve um processo de aprimoramento, tanto da gestão cultural quanto dos mecanismos das políticas municipais para a cultura. Mas tudo isso acabou entre 2018-20 com a entrada da extrema direita no poder a níveis municipal, estadual e federal.

Naquele dia em que fui enterrar o Projeto_ENTRE, fiquei ali parado por algum tempo vendo o ENTRE acabado, vendo os restos de tantas outras peças e projetos mortos ou adormecidos. Diante de todo aquele acúmulo, me fiz a seguinte pergunta: Tudo isso que produzi, e que guardo com tanto cuidado, é realmente o resultado do meu desejo criativo, das minhas ideias, ou é apenas fruto do acomodamento diante de circunstâncias que me impediram de fazer exatamente o que desejava? Ou talvez tenha pensado de forma mais simples: Até que ponto o resultado da minha obra, ou da obra de qualquer artista, é realmente o fruto da materialização dos meus/seus desejos?

Depois de enterrar, ou pelo menos guardar o Projeto_ENTRE, fiquei, como quase toda a classe artística brasileira, à deriva. Isso foi em março de 2019, dois anos após a eleição de Marcelo Crivella para a prefeitura do Rio, quem fez de tudo para acabar com os teatros até conseguir, três meses após a posse de Wilson Witzel no governo do Estado do Rio de Janeiro e de Jair Bolsonaro como presidente da Nação, e exatamente um ano antes da chegada da Pandemia pelo Covid-19. Acho que foi tipo estar no meio de uma guerra onde não se disparou nenhum tiro de arma de fogo nem de canhão, bomba ou míssil, mas que assolou o Brasil e, em especial, o Rio de Janeiro nas esferas federal, estadual e municipal.

Assim que soubemos dos famigerados planos da secretária de cultura, cujo nome não vou citar aqui porque ela merece ser esquecida, para os teatros e editais, fiz uma coisa meio impensada, mas que abriu todo um novo leque de possibilidades em minha vida como ator. Coloquei um chapelão de fazendeiro estadunidense que havíamos usado em *Amérika!*, tirei a camisa, entrei numa banheira antiga que tenho em meu quintal e, segurando um copo de whisky, gravei um vídeo esculachando essa tal gestora e seus planos. Pronto, o vídeo viralizou, a indignação foi geral, reuniões foram feitas e a secretária caiu. Mas, mesmo assim, o ENTRE não resistiu à sanha golpista-bolsonarista-evangelista-miliciana. Foi tudo tão

pesado que não tive coragem nem estrutura psíquica para fazer todas as denúncias merecidas. Desisti.

Mas aí já tinha nascido O Coronel que continuou a falar o que bem entendia até onde dava. O Coronel é um fazendeiro riquíssimo do interior sei lá de onde que “fez o L” e acordou para a vida. Ele é cunhado da socialite carioca Fátima Toleda Nagle, que também aparece por aí soltando farpas e respondendo a e-mails e mensagens fictícias, dando a real para geral. Além de dicas de como acordar para a vida, Fátima também é apresentadora da websérie *As Drags da Independência Contra o Hotel Nacional*, que lancei em 2022 e para a qual construí mais sete personagens.¹⁶

Atualmente, meu cortiço particular abriga, além de Fátima Toleda Nagle e O Coronel, Fudeu Castro, Olga, Ricardo Lee Junior, Chê-R Quevara, Moronaro, Héliido Frechiani, Anastácia, Guedes, Lampiã e Geraldine Thomas.

Antecedendo a toda essa lambança que virou o país e o mundo, surgiu, de forma furtiva em 2015, aquela que seria o divisor de águas em minha vida como ator. Assim como o *clown* particular de cada ator, que geralmente surge de seus medos e ridículos, em 2015, nasceu meu alter ego... Esmeralda de Los Niños. Esmeralda é a porta de entrada para um novo mundo totalmente desmedido, e não há metáfora em dizer que ela é nada mais nada menos que o meu *clown*. Com Esmeralda, encontro meu ridículo e, ao mesmo tempo, a minha força, ou como diz Ana Elvira Wuo (2016, p. 68) em sua tese *Clown: “Desforma”, Rito de Iniciação e Passagem*, quando comenta o início dos trabalhos da Escola Internacional de Mimo, Teatro e Movimento, de Jacques Lecoq.

Durante sua primeira experiência *clownesca* na escola, Lecoq notou que havia alunos com pernas tão finas que eles quase não tinham coragem de mostrá-las. Contudo, fazendo o *clown*, eles encontraram o modo de exibir sua magreza para o prazer dos espectadores. Finalmente estavam livres para ser quem eles eram e fazer as pessoas rirem. Essa descoberta de como fraquezas pessoais podem ser transformadas em força dramática foi a chave para o aperfeiçoamento de uma abordagem *clownesca* pessoal relacionada ao encontro com o próprio *clown*.

Esmeralda, meu clown, me introduziu no universo *drag*, o qual sempre frequentei, mas do qual nunca realmente tinha sido parte. Isso me fez perceber que nós, as *drags*, somos,

¹⁶ Link para As Drags da Independência Contra o Hotel Nacional (divirta-se) https://youtube.com/playlist?list=PLEmKlznBiVRMt86_SX2O1WsElbdGted_I&si=ihPSCI0brotbcsQ4, acessado em 18 de setembro de 2024.

assim como os *clowns*, a forma mais exagerada e exposta de encontrar-se com seus medos, com seu oposto e com sua escuridão. Uma catarse individual-coletiva perpetrada pela bicha sistematicamente enxovalhada publicamente nesse eterno e bem humorado fracasso *queer*, ou como diz Jack Halberstam (2020, p. 104) em seu incrível *A arte queer do fracasso* “...o fracasso apresenta uma oportunidade, não o fim da linha; ...o artista *queer* trabalha com o fracasso em vez de contra ele e habita a escuridão. De fato, a escuridão se torna parte crucial da estética *queer*.”

Esmeralda surgiu para dar à luz ao espetáculo *TRAN_SE*, nessa parceria artística fantástica com Daniela Amorim (e pelo qual, com muito orgulho, fui indicado ao Prêmio Shell de Melhor Ator em 2016). Ela me fez *drag* belíssima, *clown*, cantor(a), ciborgue e muito mais feliz. Por isso mesmo, talvez, ela seja o mais importante item deste inventário, completa em seus acoplamentos, com a complexidade inerente à construção de uma falsa personagem que surge de um homem verdadeiro, ou também o oposto disso. Ela fala de gêneros e palestra sobre Caio Fernando Abreu, e consegue parodiar Jo Clifford ao mesmo tempo em que cita Santo Agostinho e suas definições e entendimentos sobre o verdadeiro e o falso, e suas dissociações que fomentam a maioria dos argumentos obscurantistas. Sob a luz de Agostinho e Preciado, a rebelião de corpos, o verdadeiro e o falso, o desejo de ser, a precariedade diuturna na vida dessa comunidade, o estigma, os cadáveres empilhados nas fogueiras históricas, o trans-cadáver incendiado no Rio de Janeiro contemporâneo, esse inventário de desgraças, sofrimento e morte emerge para amparar a construção de *TRAN_SE*, espetáculo carregado de simbolismo, política, denúncia e vômito.

Esmeralda foi além e virou protagonista do *Cabaret Esmeralda*, comédia farsesca que jamais foi encenada. Porém, o desejo de concretizar esse projeto fez com que eu conseguisse reunir o elenco e produzir com eles um vídeo promocional para tentar vender o trabalho. A peça nunca foi feita, mas o vídeo sim.



Esmeralda de Los Niños (Joelson Gusson), lendária estrela country internacional, filósofa e sexóloga, desaparece sem deixar vestígios depois do fim trágico do seu relacionamento com Julien Assange. Desconfia-se que seu desaparecimento seja

apenas uma estratégia do *Wikileaks* e que Esmeralda esteja em algum lugar do globo colaborando para o site. E ela está. Esmeralda foge às pressas para o Brasil, onde veio juntar-se à sua sobrinha, a trambiqueira Jade (Vicente Coelho)! A maior fornecedora de artigos chineses para os camelôs de Florianópolis, comprados diretamente em Puerto Stroissner. Em seu esconderijo, e devidamente disfarçada mesclando-se com a população do sul do Mato Grosso do Sul, Esmeralda toca seu bar falido de beira de estrada, Jade faz a sua muamba, as duas fazem seus shows, e ambas são cuidadas por Crystal (Lucas Gouvêa), sua empregada paraguaia que elas humilham por não saber cantar. Crystal vende quentinhas para fora, para ajudar a sustentar a casa e as atividades da patroa. Ali, vive também Eduardo (Alan Pellegrino), barman do Café Esmeralda e cameraman do Esmeralda Lounge, um programa de entrevistas e shows via internet, onde a musa entrevista novas celebridades a cada semana. Parece ir tudo bem, até que um dia surge... Estefânia (Luisa Friese), uma mulher misteriosa, fazendeira riquíssima vinda não se sabe de onde, com muito dinheiro, querendo promover a volta de Esmeralda para os palcos. Em meio a reviravoltas rocambolescas, shows exóticos e uma trilha sonora de tirar o fôlego de um James Bond, Estefânia e Eduardo revelam-se agentes da Interpol, e na tentativa de prenderem Esmeralda, se veem ambos apaixonados por ela. Começa a reinar uma certa paz, até que Crystal resolve contar alguns segredos... ([assista ao vídeo promo](#))



Hoje, diante de você que me vê/lê, chafurdando em todo esse lixo, em todas essas personagens e personas, mergulhando nos meus Gabinetes de Curiosidades, olhando-os aqui amontoados, olhando para frente como os Aimará, tentando ver todo esse passado neles impresso, eu vou tentar realizar, aqui e agora, nesse presente fugidio, e de forma totalmente utópica, alguns dos meus desejos por vezes esquecidos e guardados, impossíveis, inviáveis, proibidos. Do meu particular Bestiário dos Grandes Monstros do Drama, vou escolher os que mais me fascinam e, mesmo que seja apenas em uma ou duas frases, os interpretarei; alguns fragmentos de textos e de peças que ficaram guardados na gaveta serão libertados, lidos, talvez encenados. Terei, talvez, aquela conversa bêbada com Cazuzo no Arpoador ou no Circo

Voador, ou no Canecão já na cadeira de rodas, e juntos, talvez façamos um trio com Amy Winehouse, pra depois, desbocados, discutirmos com Isabelle Caro sobre sua morte anunciada e suas mortes espetacularizadas. Talvez, finalmente, responderei ao último e-mail da filósofa Donna Haraway sobre nossos animais. Talvez, darei aquela entrevista para Marília Gabriela falando bem e mal do Gerald; se ela não estiver disponível, trocarei as entrevistas por pequenos contos que escreverei e onde contarei o fim trágico de Dona Ellen Lily Renate Sievers, a mãe judia de Gerald Thomas. Quem sabe ainda farei aquela cena com aquela atriz que admiro terrivelmente ao ponto de me paralisar? Com certeza, o discurso de Agrado em *Tudo Sobre Minha Mãe*, de Pedro Almodóvar, cujos direitos autorais jamais conseguirei e que, por conta do provável cancelamento, não me atreveria jamais a encenar. Reconstruirei, agora com as benesses do envelhecimento, o discurso de Marmeladov em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, que um dia interpretei quando era muito jovem para tal. Criarei um plano infalível e utópico para o funcionamento dos equipamentos culturais e o resgate do público jovem da frente das telas dos celulares. E, no meio de tudo isso e muito mais, terei mais uma conversa com vocês sobre o sentido desta vida que tantas vezes se prova completamente sem sentido.

Gosto de pensar que cada pessoa cria para si seu próprio Gabinete de Curiosidades durante a vida, desde a caixa de brinquedos na infância até os quadros comprados em leilões milionários, a serem aprisionados nos cofres dos bancos para ninguém mais ver, as gavetas desarrumadas da sua avó com coisinhas que a fazem lembrar de você, os dezessete mil livros da biblioteca daquele escritor que amamos, até mesmo o terço, o missal, a bíblia e o hábito, únicos bens da freira reclusa. Preciosidades de uma vida que, intraduzíveis – como na maravilhosa expressão inglesa – foram *treasured*, guardadas com carinho, nunca esquecidas, sempre e eternamente valorizadas.

Esse inventário que faço aqui é também o reavivar deste “estojo de identidades”¹⁷, como tão bem o definiu Erving Goffman em *Manicômios, Prisões e Conventos*, com o qual construí minhas peças, minha vida artística, minhas personagens, para assim inventar novos

¹⁷ “Um conjunto de bens individuais têm uma relação muito grande com o eu. A pessoa geralmente espera ter certo controle da maneira de apresentar-se diante dos outros. Para isso precisa de cosméticos e roupas, instrumentos para usá-los, ou consertá-los, bem como de um local seguro para guardar esses objetos e instrumentos – em resumo, o indivíduo precisa de um ‘estojo de identidade’ para o controle de uma aparência pessoal.” (GOFFMAN, 1974, p. 28)

paradigmas e tentar resolver, por agora, por um momento que seja, e através da criação desta obra, este problema que se impôs de forma impossível de ser ignorado: o recomeçar, o ressurgir do Golpe, do fascismo, da Pandemia, de todas as perdas e da evidência da eterna precariedade absoluta. Esse recomeçar, esse ressurgir, talvez, para mim, ou para tantos, somente possa ser atingido agora através do reencontro com o tão combalido... desejo.



Figura 12_Alec Oliveira, TRAN_SE (2016). *Still frame.*

Abro mais um estojo e retiro dele um pincel chato e fino, pequeno. Retiro ainda o batom vermelho-sangue e um lápis de maquiagem marrom claro. Com esse lápis, desenho a boca que queria ter, já que a minha é fina, pequena, arqueada para baixo e com os lábios tão finos ao final que chegam a desaparecer. Com o lápis, desenho o contorno que quero e o faço mais escuro. Pego o pincel e, retirando pequenas camadas do batom, pinto meus lábios e preencho os vazios entre estes e a boca desenhada à sua volta. Aplico uma camada de cor mais leve na parte mais interna dos lábios, criando assim uma sensação de proeminência dos mesmos. Está assim esculpida minha boca falsa, como são falsas essas personagens que crio para satisfazer meus desejos.

Minha lista desses desejos é infinita, arbitrária e conjectural, pois infinitos, arbitrários e conjecturais são meus pensamentos que frequentemente não me deixam dormir. Pra acalmar o meu pensar, hoje, agora, espero que vocês possam me ajudar a fazer “Tudo que eu sempre quis fazer” e nunca consegui.

PARTE 2 - UTOPIA

“A utopia é das forças a mais tenaz, pois nada, jamais, conseguirá suplantá-la, visto que esta só existe porque supostamente não pode existir.”¹⁸

“O Desejo e a Morte, como jovens namorados inconsequentes, andam de mãos dadas, ignorando estarem sempre sendo vigiados pelos aziagos olhos da Precariedade.”¹⁹

¹⁸ De minha série Aforismos, Rio de Janeiro em 2024.

¹⁹ De minha série Aforismos, Rio de Janeiro em 2024.

Gosto de prestar às palavras o respeito que elas merecem. Assim como a professora e filósofa Lucia Helena Galvão em suas belas palestras na instituição Nova Acrópole, acho que a etimologia nos ajuda sempre a rever o significado do que dizemos e pensamos. Como essa ou aquela palavra pertence a esse ou aquele contexto, o porquê do seu surgimento, e como devemos usá-las sem contribuir para seu esvaziamento, tão comum nesse momento histórico onde tudo é usado ao extremo, descartado com tanta facilidade. A etimologia, no sentido do surgimento do significado (portanto, do uso) das palavras, pode mesmo nos surpreender. Como me aconteceu certa vez assistindo ao espetáculo *Calango Deu! Os Causos de Dona Zaninha*, escrito e interpretado pela atriz Suzana Nascimento e dirigido por Isaac Bernat. Num dos causos contados na peça, a personagem Dona Zaninha fala de uma certa mulher que era tão ruim, mas tão má, mas tão sem caráter, que teve a pachorra e a coragem de “inventar uma palavra”. Fiquei encantado com esta frase e sempre lembro dela! Pois a associação do sentimento da coragem atrelado à criação de uma nova palavra me faz refletir e lembrar da importância das palavras e do cuidado com o qual devemos tratá-las.

Ao contrário da imensa maioria das palavras, cujo entendimento de seu significado e surgimento depende de imensos e extensos estudos, da palavra “utopia” tudo sabemos. Ela é uma das poucas palavras que podemos dizer exatamente como e quando surgiu, quais suas raízes e o porquê de ter sido criada.

Utopia

substantivo feminino

do grego “**ου**” (**não**) e “**τοπος**” (**lugar**): um não-lugar, ou lugar ou estado ideal, de completa felicidade e harmonia entre os indivíduos.

Utopia é uma palavra forjada pelo filósofo Thomas Morus que dá nome a um de seus mais célebres escritos, o livro *Utopia*, de 1516, que é, por sua vez, um tratado sobre a igualdade, a fraternidade e a felicidade, inspirado na filosofia estoica e epicurista. Nele, Morus descreve um lugar ideal. Ou melhor, formula uma descrição imaginativa de uma sociedade ideal, fundamentada em leis justas e em instituições político-econômicas verdadeiramente comprometidas com o bem-estar da coletividade. Utopia ganha então até hoje esse significado de algo, ou de um lugar, a que se quer chegar, porém inexistente no

momento em que é desejado, assim como qualquer obra artística ainda inexistente no momento em que se manifesta a semente do desejo de seu criador.

Utopia me serve também como essência do que quero atingir, tanto como artista que sou, ou como o homem que pretendo me tornar um dia, a exemplo de tantos homens que sempre admirei, como meu primo distante João Casagrande, como o Presidente Lula, como Nelson Mandela, como Benedita da Silva ou Jandira Feghali... Essa lista felizmente é longa, repleta de exemplos humanos que conseguem, de alguma forma, assemelharem-se ao utópico. Nela, está também a filósofa americana Donna Haraway, que sempre me inspirou a me tornar uma pessoa melhor, e que foi tão carinhosa comigo ao responder a meus e-mails quando estava criando o espetáculo Manifesto Ciborgue.

Uma vez, enquanto cozinhávamos Haraway disse: – Gosto especialmente do modo como vocês, brasileiros, comem o feijão, nessa grande celebração culinária que chamam de feijoada, esse festim com muitos convivas alegres, comendo, bebendo e ouvindo alguma música muito animada. Nós, americanos, enlatamos o feijão, enlatamos a sopa, enlatamos tudo, porque se não compartimentarmos as coisas, não conseguimos entendê-las. E isso está em todo lugar nos Estados Unidos. Os bairros negros, latinos, chineses são um pequeno exemplo disso. Acho que por isso eu escrevi Manifestos, ao invés de artigos, para tentar quebrar alguns compartimentos.

Fiquei mudo, sem graça, não por não ter algo para dizer a respeito, mas porque só ficava pensando que nunca havia respondido ao seu último e-mail.

Decido aqui então responder enfim a esse e-mail, recebido em 2008, onde Haraway me introduz a seu outro manifesto, o *Manifesto das Espécies Companheiras*. Mesmo impactado com seus conceitos de coabitação e coevolução deste livro, tive que esperar até o ano de 2020 para, enfim, poder entendê-lo de forma profunda e me acoplar aos meus companheiros felinos, dos quais sou absurdamente alérgico. Para conviver com eles, submeto meu corpo a aplicações de duas injeções antialérgicas semanais por um período *ad eternum*. Ciborgue que sou, com minhas próteses virais nanomicroscópicas. Chego até a me perguntar, parafraseando W. J. Solha, “Por quê – se existe um Deus – Não me fez melhor?”. Assim como os ciborgues, os companheiros acabam por nos ensinar novos modos de habitar o mundo,

novas formas de percebê-lo e de perceber também nossas precariedades, dependências e desejos, assim como diz Haraway (2021, p. 9):

Ao contar uma história de coabitação, coevolução e socialidade interespecífica encarnada, o presente manifesto se pergunta qual dessas duas figuras improvisadas – ciborgues e espécies companheiras – pode informar de modo mais frutífero políticas e ontologias vivíveis nos mundos de vida de hoje. Essas figuras não estão em polos opostos. Tanto ciborgues quanto espécies companheiras unem, de formas inesperadas, humano e não humano, orgânico e tecnológico, carbono e silício, liberdade e estrutura, história e mito, o rico e o pobre, o Estado e o sujeito, diversidade e esgotamento, modernidade e pós-modernidade, natureza e cultura. Além disso, nem um ciborgue nem um animal de companhia agradam aos puros que anseiam por fronteiras mais protegidas entre espécies e pela esterilização de categorias desviantes.

Antes de responder à Mrs. Haraway (que rima com Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf), devo elucidar melhor esse contexto de minha mais chique correspondência no mundo da filosofia contemporânea. Estávamos eu, Lucas Gouvêa e Leonardo Corajo, então formação pioneira da Cia Dragão Voador em 2007, em nosso escritório, que ficava em alguma das mesas da calçada do bar Petysco do Largo do Machado – célebre ambiente de encontro de intelectuais, locais, turistas, artistas e bêbados diaristas, situado na rua Bento Lisboa quase na esquina com o Largo do Machado, Rio de Janeiro. Depois de algumas cervejas, muitos cigarros, e antes do certo “Frango a passarinho”, falei um pouco da nova peça que estava imaginando, que queria fazer uma peça sem artifícios, que estava enjoado dos truques teatrais e queria ver se era possível fazer uma peça despida de enfeites, nua. Que seria uma peça sobre o que sobra do teatro quando ele fica nu. O corpo nu do teatro. Sendo o teatro feito a partir dos corpos dos atores, o que sobraria desses corpos depois de serem completamente despidos, até mesmo de suas vidas? A resposta parecia ser que o que sobra são os acoplamentos, o que dele, em sua essência, não faz parte, as próteses. Para encurtar essa estória, ficamos por uns meses falando sobre isso até que Bernardo Freire, nosso assessor teórico de plantão de então, nos mandou ler o *Manifesto Ciborgue* de Donna Haraway. O que fizemos durante os três anos que levamos inventando essa peça, que é, até hoje, a minha criação que levou mais tempo para ser finalizada. Então, depois desses anos de trabalho, entendi que não fazia sentido nomeá-la senão com o nome do livro que nos estava guiando. Desta feita, tomei coragem e escrevi um e-mail para o endereço oficial de Mrs. Haraway na Universidade da Califórnia em Santa Cruz. Para minha total surpresa e incredulidade, ela me respondeu alguns dias depois autorizando o uso do título em nosso espetáculo.



Joelson Gusson <joelsongusson@gmail.com>

Re: First contact about authorisation to use of a name

2 mensagens

Donna Haraway <haraway@ucsc.edu>
 Para: Joelson Gusson <mr.gusson@uol.com.br>

16 de julho de 2008 às 18:52

Dear Joelson,

Thanks for the inquiry and nice words about my work. Yes, you have my agreement to use my title as your title, although I think we go in rather different directions. My cyborg remains resolutely fleshly, tuned to and interfleshed with plants and animals as well as IT and other sorts of technologies.

You might want to take a look at my 2003 *Companion Species manifest* too to see how it is in the same kin group with the cyborg of my essay.

Your work sounds fascinating, and I wish you all good things!

best,
 Donna

Figura 13_E-mail recebido em 16 de junho de 2008. *Gmail, Google*



Rio de Janeiro, em algum mês de 2023.

Querida Mrs. Haraway,

Enfim, tomo coragem e respondo ao seu e-mail de 2008.

Cá estou eu, entre dois manifestos. De fato, noto que nossos manifestos são distintos. No meu manifesto, experimentei uma “teatralidade ciborgue” que não estava pautada pelo uso excessivo de recursos teatrais, a partir de certa noção de teatralidade que se tornou hegemônica aqui no Rio de Janeiro após a chamada “era do encenador”. Certamente, você conhece Bob Wilson. Pois é, por aqui, o ‘Bob Wilson’ brasileiro é Gerald Thomas, que talvez você já tenha ouvido falar, pois ele trabalhou muito com Samuel Beckett. E eu trabalhei com Gerald (talvez possa então dizer que também trabalhei com Beckett?). Pois bem, as próteses desta teatralidade

geraldiana – repleta de efeitos como trilhas sonoras excessivamente dramáticas, wagnerianas, iluminação pesada que poderia iluminar uma vila inteira, interpretações quase sempre lembrando o expressionismo alemão, e a eterna bruma de gelo seco tão espessa que, às vezes, sequer vemos a cena – não me interessavam. Busquei outras, busquei a simplicidade da lâmpada fluorescente, da falta de gritos e de sangue, da massa de pizza usada como prótese facial, busquei a voz no aviso impessoal que vem do alto falante, e sobretudo esmerei-me por construir uma cena que não estivesse invadida pela fumaça, que não nos deixa ver com clareza os contornos de nada, e nos inebria num transe quase que fantasmagórico.

De lá para cá, se passaram muitos anos e meu Manifesto ficou empacotado num depósito muito sujo e velho, até ser quase que totalmente destruído pelas chuvas torrenciais do Rio de Janeiro. O pouco que restou, tento reutilizar agora na minha dissertação de mestrado.

Só agora também, depois de ter comprado uma casa numa rua sem saída, foi que eu consegui entender realmente o manifesto que você cita em seu último e-mail, o das Espécies Companheiras.

Eu, que sempre frequentei zoológicos, que matei, na infância e adolescência no interior do Espírito Santo junto com João, meu pai, tantos animais, carneiros, galinhas, patos, pacas, vacas e outros ainda, e comi ainda mais, hoje me vejo cercado pelos quatro companheiros felinos que me encontraram na casa onde moro, repleta de plantas cujas mudas roubei por aí. Todos pediram ajuda, estavam famintos, feridos e doentes, e todos me ensinaram, cada um à sua maneira, uma forma de coevolução e de coconstituição, esses termos que iluminaram meu pensamento e que, por isso, também escrevo este e-mail para dizer: Muito obrigado *dear* Mrs. Haraway por esses preciosos conceitos.

Quando se cresce na roça, como eu cresci, a morte é algo natural. Mata-se para comer, pois não há a gôndola de supermercado onde se possa encontrar as carnes embaladas. Não há embalagens, a não ser que o corpo seja, ele mesmo, uma. Vê-se o bicho nascer, crescer e morrer. E, por isso mesmo, frequentemente, perde-se a

empatia pela inocência do animal que está ali, como está o solo, como estão as pedras, os rios e tudo mais, afinal eles ali estão para nos servir, a nós humanos a quem Deus ‘deu’ o Paraíso, e ordenou: “Crescei e multiplicai-vos”. Fácil fica então perceber o tempo e o mundo de forma linear sob essa peculiar noção de progresso, de uma natural ascendência dos seres ‘racionais’, nós, sobre os ‘irracionais’, todo o restante da imensa natureza. A esse fenômeno ascensional do humano que sobrepassa todo o mundo natural, damos o errôneo nome de evolução.

Mas eu estou muito mais interessado agora, querida Haraway, na sua coevolução, essa evolução em conjunto, seja com os animais, as plantas, a tecnologia. Desde nossa última conversa, eu coevolui e entendi que os animais domésticos são nada mais nada menos que uma invenção humana e que, como humanidade, temos a obrigação coletiva de cuidar deles. Hoje eu, meus gatos e minhas plantas, somos esse organismo onde eles matam e trazem a caça pra dividir comigo e onde convivemos ainda, e muito bem, com quatro gambás que comem a ração deles e reviram nosso lixo. Agora nós moramos juntos nessa casa, onde vivo e onde, às vezes, faço festas, e que um dia será desfeita e vendida. Nessa casa, somos uma família, e eles são parte de mim, e também do meu corpo. Com isso, os pensamentos suicidas acabaram meio que desaparecendo, porque matar o meu corpo também significa condenar os deles à morte.

Repenso, até mesmo, a evolução da roça. Não éramos humanos matando animais. Éramos gatos trazendo para casa a caça. Mas isso não justifica nossa falta de pensar sobre o que fazíamos. E é isso que quero agradecer mais uma vez, ao seu pensamento que transforma o meu pensamento, e que espero, transformemos juntos os pensamentos de tantos outros.

Obrigado.





Às vezes, converso com o Estevan quando estamos tomando sol. Ele me ouve e responde a todas as minhas perguntas, mas não sei se eu respondo a contento às suas. Falo dos meus projetos que nunca saíram do papel, reclamo. Ele ouve com um olhar sereno e sempre tem alguma coisa para me dizer. [Estevan é um gato.](#)





No apartamento da Rua Prudente de Moraes, em Ipanema, que vendi e desmontei no ano de 2004, quando Dona Ellen foi morar no asilo, viveram por muitos anos a Dona Ellen Lilly Renate Sievers e o Sr Hans Gunter Sievers, pais do dândi tropicalista Gerald Thomas Sievers, que depois viria a ganhar um novo sobrenome pomposo.

Numa tarde de outono de 2002, fui a esse apartamento para participar do chá da tarde quinzenal com Dona Ellen e suas amigas, várias senhoras judias devidamente arrumadas, perfumadas, maquiadas e com os cabelos cheios de laquê. Nessa altura, elas já tinham se acostumado com a minha presença na vida da Dona Ellen e até fingiam gostar de mim. Mas eu não tinha ido lá para tomar chá e ouvir aquelas

simpáticas senhoras conversando em alemão, língua da qual nada sei. Fui lá com o propósito não intencional de incendiar a comunidade judaica carioca.

Depois de muitas tentativas, Gerald tinha obtido o consentimento de um tal senhor, cujo nome não citarei aqui, para fazer um teste de paternidade via DNA. Desde os seus 28 anos, ele já sabia que o Sr. Hans, marido oficial de Dona Ellen, não era seu pai biológico. Ela contou pra ele no dia do enterro do pai e o Gerald “perdeu o pai duas vezes no mesmo dia”, como ele gostava de dizer de forma bem dramática.

Esse fato sempre foi um segredo entre eles, já que, mesmo para o ultra descolado Thomas, “mãe judia” e “desejo” são instâncias impossíveis de coadunarem-se. Mas, com a saúde mental da Dona Ellen se deteriorando, e a saúde financeira de Gerald ainda pior que o normal, ele decidiu abrir um processo judicial. Afinal, seu pai biológico, esse tal senhor sem nome próprio aqui, era um homem substancialmente provido de bens materiais. Tudo comprovado, ganho de causa, Gerald herdeiro, fui eu lá, com o consentimento dele e da Dona Ellen, jogar a bomba incendiária.

As amigas da Dona Ellen, todas judias alemãs, ficaram completamente horrorizadas com as novidades. Os sorrisos de *patronizing* condescendência que elas cultivaram por vidas inteiras foram amarelando, depois minguaram de vez naquelas caras enrugadas. E elas passaram das expressões agora sisudas para a incredulidade, e, quando conseguiram finalmente abrir as bocas, para a negação total.

– A Putty!!!!???? Não! A Putty jamais!!!! Todas nós poderíamos ter tido um amante, menos a Putty!!! A Putty não!

Putty era o apelido carinhoso com que as amigas íntimas tratavam a Dona Ellen, que, naquela tarde, sem dizer uma só palavra, confirmou a história toda.

E foi assim que a fofoca se espalhou pela comunidade judaica carioca, que a Dona Ellen virou a Dona Flor judia de Ipanema e arredores, e que o Gerald, agora com novo sobrenome, pode levar uma vida um pouco mais confortável.



Dentre tantas coisas que vivemos juntos, lembro-me claramente do dia em que Gerald resolveu que seria bom procurar um analista. Ele não estava muito bem, ou seja, estava normal, mas um pouco pior talvez. E consentiu que a análise, quiçá, pudesse ajudar, apesar da sua autodesignada insuperável genialidade, e da total descrença de que algo pudesse influenciá-lo. Ao final da primeira sessão, ele disse que até achava que aquilo poderia dar certo. Não lembro o nome do analista caríssimo que ele arrumou, mas quando penso nesse pobre homem, acho sempre que qualquer quantia seria pouca para perscrutar o inconsciente do Gerald. Talvez nem Lacan desse conta.

A imagem que tenho do meu próprio inconsciente – e tentar imaginá-la seja talvez, das minhas incongruências, a maior –, é em variadas proporções uma mistura dos cenários do filme *Blade Runner* (1982) junto ao carnaval em Salvador, com o Vadinho²⁰ vestido de baiana e morrendo de ataque cardíaco ao raiar do dia, somado a aparições aqui e acolá de todos os meus parentes vivos e mortos comemorando um golpe de estado dado por militares no Brasil, onde pessoas como eu são empaladas, degoladas, queimadas e enterradas vivas. Desta singela imagem, chego a deduzir que o inconsciente do Gerald deve ser mais ou menos o mesmo elevado à enésima potência. Ou talvez esteja somente resumido à figura de um ser magro e desnudo, com muito frio, impotente em todos os sentidos.

Esse inconsciente do qual nada sei, e onde não me aventuro a querer entrar, seria, segundo vários autores no campo da psicanálise, o que Duchamp, em seu curto texto *O Ato Criador* (1957), chama de “falha”, e eu prefiro chamar de “hiato” (por achar que seja uma tradução melhor).²¹ Esses hiatos surgiriam durante o percurso da criação, que iria desde o desejo primordial do artista em construir determinada obra até o resultado final da mesma, quando finalmente esta se daria a ver, como está bem descrito em *As Vias do Psiquismo pela Expressão Artística*:

²⁰ Vadinho, ou Valdomiro foi o primeiro marido de Dona Flor no romance de Jorge Amado. Num domingo de Carnaval, Vadinho parou de sambar e caiu duro. Uma vida de boemia chegava ao fim: cachaça, jogatina e noites de esbórnica arruinaram o jovem malandro. Dona Flor acorreu em prantos ao corpo do marido, fantasiado de baiana. Em sete anos de casamento, sofrera com as safadezas de Vadinho, mas o amava.

²¹ Para um maior esclarecimento dessa diferença, a palavra “falha”, originária do vocábulo inglês *gap*, utilizada na tradução que segui, a meu ver, não seria a melhor alternativa, visto que “falha”, em português, pode também ser entendida como “erro”, e ter uma conotação ainda mais pejorativa quando atrelada à palavra “pessoal”, como acontece no caso do texto de Duchamp. Em inglês, Duchamp se utiliza da palavra *gap*, que não leva a esse entendimento, mas sim ao sentido de “lacuna” ou, mais precisamente, a um hiato espaço-temporal, motivo pelo qual, por algumas vezes, utilizo a palavra “hiato” em substituição à palavra “falha”.

...criação artística vai além dos conteúdos conscientes e do sujeito que os produz. Mesmo que o artista não tenha nenhum objetivo ao produzir algo, ele é atravessado por forças pulsionais inconscientes que permeiam o ato. No momento em que o espectador entra em ação, ele é capaz de acrescentar contribuições à obra de forma que a torne completa (DUCHAMP, 1965). Essa capacidade advém da necessidade humana de nomear e organizar seu mundo, assim como na dinâmica do brincar infantil descrita por Freud (2020c) e as angústias implícitas nele. Através da identificação que ocorre entre a obra e o espectador, é dada àquele que está de fora a possibilidade de ressignificar sentimentos na medida em que o artista ressignifica os seus próprios na tentativa de dar contorno ao vazio. (RODRIGUES Y PRUDENTE, 2022, p. 207).

A partir disso, podemos perceber que, para Duchamp, o inconsciente trairia o desejo do artista criando esses hiatos que desmontam o caminho da satisfação de seu desejo. Ou melhor, o artista teria que suplantar esses hiatos vencendo o próprio inconsciente e suas armadilhas, tarefa praticamente impossível, para conseguir chegar o mais próximo possível do resultado que imaginou para a sua obra.

Podemos também pensar essa questão sob o viés sociológico, visto que Duchamp não se limita a tratar o ato criativo como sendo exclusivo do artista que o performa. Ele delega ao público, ao espectador que frui a obra, a função, ou até mesmo a tarefa de valorar essa obra e de conecta-la com o mundo. A obra então não seria uma criação apenas do artista, nem seu percurso apenas inerente a este, e a seu pensar. Ela passaria necessariamente pelo olhar do observador que seria a peça final na composição da mesma. Para Duchamp, o “coeficiente artístico” traz à tona a relevância do público no ato criador, pois este “não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição” (1986, p. 74).

Mas antes de desenvolver ainda mais essa questão do que Duchamp chamou de “coeficiente artístico”, ativo o pensamento *duchampiano* para lembrar de um dos monólogos mais deliciosos do cinema de Almodóvar, e que pode nos ajudar a entender, através do uso da metáfora, esse dito “coeficiente artístico”.

Agrado (Antonia San Juan), travesti e prostituta de *Tudo Sobre Minha Mãe*, se vê diante da impossibilidade de as atrizes de *Um Bonde Chamado Desejo* (peça encenada no filme), Nina e Huma (Candela Peña e Mariza Paredes) estarem presentes para encenar a peça. Ela então intervém, explica ao público que, naquela noite, não haverá função, e oferece à plateia a opção de ouvir sua estória de vida. Tal estória é o resumo, ou melhor, uma espécie de condensação de sua trajetória pessoal de transformação do seu próprio corpo – qual ciborgue

siliconado, qual obra de arte que bravamente suplantou os “hiatos” do inconsciente, ainda, como suporte e *work in progress* de seu íntimo e privado espetáculo. Agrado desejou ter outro corpo, e, sobre esse desejo, trabalhou por toda sua vida, e contra todos os “hiatos” inconscientes ou do mundo externo, de todas as “falhas” e revezes, chegou à sua obra final. Esse exemplo fortuito me possibilita aproveitar as falas ditas por Agrado para realizar aqui e agora mais um dos meus desejos, fazendo com que estas palavras, que eu jamais disse e jamais poderei dizer, dentro e fora de um filme *almodovariano*, surjam através de minha boca.

O performer finaliza a sua maquiagem. Coloca uma peruca um tanto curta e um par de seios de silicone. Ele se levanta e faz o discurso a seguir:



AGRADO – “Por causas alheias à sua vontade, duas das atrizes que diariamente triunfam neste palco hoje não podem estar aqui, coitadas. Assim, a apresentação será suspensa. Para aqueles que quiserem, será devolvido o dinheiro do ingresso, mas, para os que não têm nada melhor para fazer, e uma vez que vieram ao teatro, seria uma pena ir logo embora. Se quiserem ficar, eu prometo entretê-los contando a história da minha vida. Se eu os aborreço, podem fingir que roncam – assim: Grrrrr (faz a onomatopeia de roncar) – e eu mudo de assunto imediatamente. Isso não vai me magoar, de jeito nenhum, de verdade! Chamam-me Agrado, porque toda a minha vida só pretendi tornar a vida agradável aos outros. Além de agradável, sou muito autêntica. Olha que corpo, tudo feito sob medida: rasgado de olhos, oitenta mil; nariz, duzentos, jogados no lixo porque um ano depois tive que fazer tudo de novo... Já sei que um narigão me dá muita personalidade, mas... Tetas, duas, porque não sou nenhum monstro, setenta cada uma, dessas super amortizadas. Silicone nos lábios, testa, maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa cerca de cem mil, façam as contas porque eu já perdi... Limadura da mandíbula, setenta e cinco mil; depilação definitiva a laser, porque a mulher também vem do macaco, bem, tanto ou mais do que o homem! Sessenta mil por sessão. Dependendo de quão barbuda se é, o normal é de duas a quatro sessões, mas se você é do tipo lenhadora, vai precisar de mais... bem, o que eu estava dizendo... Ah sim... Que custa muito ser autêntica, senhora, e,

nestas coisas, não devemos ser avarentas, porque uma mulher é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou de si mesma.”



Agrado e sua estória nos servem para exemplificar o tal “coeficiente artístico” postulado por Duchamp, afinal quando diz “uma mulher é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou de si mesma.” está falando exatamente da concretização de um desejo. Porém, eu gostaria de ir um pouco além do seu conceito e das interpretações que porventura façamos do mesmo frente a qualquer obra, visto que Duchamp propõe o conceito, mas não o desenvolve. Ele não nos deixa uma fórmula com a qual poderíamos calcular o seu “coeficiente artístico”, provavelmente porque essa fórmula não faria nenhum sentido, nem diante de tantas subjetividades, nem no âmbito do real.

No meu curto percurso adentrando no universo da psicanálise, do qual continuo sem quase nada saber, cheguei até mesmo a pensar em recorrer a Lacan e sua escrita matemática, suas fórmulas e equações, para tentar compor essa equação que agora persigo. Finalmente entendi, justamente pelo fato de não ter entendido quase nada do que li, que, caso eu quisesse mesmo adentrar essa seara e dar corpo à proposição *duchampiana*, teria que ser pelo viés da licença poética, sendo esta elevada à enésima potência, e sem a menor pretensão de seriedade. Mesmo eu achando que as variantes que tenho encontrado, ou inventado, estão muito mais no campo do real que do simbólico, e que estas ajudam bastante, e sempre, a atravancar a vida criativa dos artistas em sua materialidade complexa.

Depois de muito pensar, de muito relembrar dos revezes pelos quais eu mesmo passei em diversas criações, imaginei uma suposta ordenação para a não criada equação *duchampiana* de medição do “coeficiente artístico”. Para isso, levo em consideração que minha fórmula seria um tanto específica das artes performativas, devendo-se rever suas variantes para as demais formas artísticas, podendo mesmo ter-se que criar uma nova equação para cada novo processo. Considerando tudo isso proponho a seguinte fórmula:

$$CA = \frac{(D + II + AP)}{(TT + RE + CiP + TpC)} \times (EAT + VCB)$$

Onde o Coeficiente Artístico (CA) seria igual à soma dos valores subjetivos do Desejo do artista (D), aos da sua Ideia Inicial (II) e do seu Amadurecimento Pessoal (AP) ocorrido durante o tempo de maturação dessa ideia, dividida pela soma do Tempo de Trabalho (TT) que pode extenuar o processo criativo, mais as Regras dos Editais (RE) e as Condições impostas pelo Patrocinadores (CiP), somados ainda às possíveis Traições às próprias Convicções do artista (TpC). Esta divisão, composta de circunstâncias que dizem respeito aos movimentos internos do artista e a fatores externos estruturantes da obra, estaria ainda sujeita a ser multiplicada pela soma de problemas que surgem do eternamente precário convívio com o Outro, podendo ser esse Outro os parceiros de trabalho conhecidos, os pouco conhecidos, ou os totalmente desconhecidos. E esses percalços seriam provenientes principalmente da lida com o Ego dos Artistas e Técnicos (EAT) e a latente, própria e pessoal Vontade de Chutar o Balde (VCB), decorrente do convívio diário com esses indivíduos.

Esta equação e sua possível resolução só poderia ser aplicada ao produto final, à obra de arte em seu estado de completude, visto que, cada variante deve ser avaliada em separado, e somente poderá ser computada e entendida como evento passado, quando a obra já tenha sido totalmente executada.

Devido à extrema subjetividade de todas as variáveis e constantes dessa equação, entendemos, já no princípio, que seria impossível aplicar às mesmas valores ou medidas de precisão. Mas ao mesmo tempo seria necessário recorrer a alguma linguagem simbólica conhecida e reconhecida universalmente. Para tal, optamos por lançar mão da mais atual e jovem dessas linguagens, forma contemporânea e utópica de língua comum, que pode ser lida e entendida por qualquer pessoa que tenha um mínimo de conhecimento de seus sinais básicos, sem sequer a necessidade de tradução entre idiomas. Trata-se da versatílimo comunicação através da linguagem dos emojis. Espécie de “Neo-Esperanto” do mundo digital, raso e frugal, porém repleto de significados subjetivos entendidos imediatamente por todos que os utilizam – ou seja, a quase totalidade da população mundial –, os emojis têm uma subjetividade objetiva que os transforma em uma nova língua. Como a música ou a dança, esta nova língua cria pontes e reconhecimentos imediatos independentemente de conceitos, estudos ou traduções complexas. Por uma questão de síntese, e diante da enormidade de emojis existentes, optei por escolher um número reduzido a onze destes. Para

uma melhor percepção das nuances de cada um, os mesmos foram localizados estrategicamente numa Barra de Variantes, onde o emoji “*thumbs up*”, ou “joinha”, como dizemos em português (emoji azul) está localizado exatamente no meio da barra, mais ou menos como um marco zero, tendo ao mesmo sido atribuído o significado equivalente a OK, ou Momento Neutro. A partir dele, em direção à direita, as gradações sobem do triste ao terrivelmente raivoso; para a esquerda, do contente até a sublimação da alegria de quem está “tirando onda”. Lembrando ainda que esta barra não comporta os sentidos de positivo e negativo, como ocorre na barra matemática, onde o numeral Zero divide estas duas instâncias os outros infinitos números (reais e imaginários). Assim temos nossa Barra de Variáveis emojis:



Dito isso, proponho “testar” essa inovadora equação e, para isso, utilizaremos como matéria a ser estudada uma das peças não encenadas, ainda guardadas na gaveta, citada na primeira parte dessa escrita. Tomemos então como exemplo essa peça de teatro que algum artista decida montar. Suponhamos ainda que esse artista seja, ele mesmo, o seu dramaturgo. Ele parte de um desejo que está ali latente e que o leva às ideias iniciais de como seria essa peça, e começa animadamente a escrevê-la. Suas ideias parecem muito precisas, mas, repentinamente, algo no mundo externo acontece que faz mudar a dinâmica dessa escrita. Talvez, uma separação amorosa, a perda de um ente querido ou uma mudança política, por exemplo. Isso faz parar o processo da escrita por vários meses, o que faz com que o desejo da escrita fique momentaneamente paralisado. Passa-se algum tempo e, superada essa fase, ou ainda imerso nela, mas já com seu desejo primordial de alguma forma novamente aceso, ele retoma o projeto, agora transformado pelos percalços e pelo tempo. Seu texto já não parece ter tanta profundidade quanto ele imaginava. Ele muda algumas vezes de direção e, enfim, consegue chegar a um resultado final, que, até certo ponto, o agrada. Está escrita a peça, já pode ser montada. Espera-se, então, por alguma oportunidade, algum edital onde inscrevê-la, a aprovação das leis de incentivo, algum patrocinador interessado. Então, ele se dá conta que vai perder pontos se seu projeto não incluir mulheres, pessoas negras ou pessoas trans. Sua

peça fala da perda do pai por dois filhos homens cisgênero heterossexuais, e de como estes vão lidar com suas emoções, entre si, e com seus filhos também homens. Essa peça fala principalmente da dificuldade em externar o amor entre homens cis heterossexuais, num mundo onde as mazelas promovidas pelo machismo acabam por atingir a todos, inclusive a estes. Ele quer muito montar e estreiar sua peça e pondera se deve ceder às regras ou não. Cede. Inventava então a volta do filho de um deles para o enterro do avô, sendo que este filho acabou de passar por uma transição e agora responde pelo pronome feminino. A estória muda completamente, sua ideia inicial parece irremediavelmente perdida. Assusta-se ainda com o fato de que talvez possa estar se apropriando de um discurso que não é seu, de como escrever para uma personagem trans. Mas ele é um escritor e encenador homossexual que está falando de heterossexuais e o problema é não poder usar o lugar de fala de uma mulher trans?²² Ele vai desistir. Mas não. Enche-se de entusiasmo, tenta esquecer que pode estar traíndo suas convicções, que deixou seu desejo um tanto de lado, que sua ideia inicial parece ter esvanecido e segue. Consegue algum dinheiro. Pouco. Inicia sua produção e entra nesse novo mundo coletivo onde vai lidando com os artistas, com os técnicos, com as burocracias, com o dinheiro sempre insuficiente. Enquanto isso, vai crescendo aquela fortuita, latente, mas enorme vontade de chutar o balde, e colocar aqueles óculos escuros pretos que, no mais puro idioma emoji, significa “ligar o foda-se”.

Em nosso exemplo hipotético, chegaríamos à seguinte equação do “coeficiente artístico” como vemos abaixo: o Desejo (D) é anulado pela Traição das próprias Convicções (TpC), a Ideia Inicial (II) é suplantada pelas Regras dos Editais (RE) e as Condições impostas pelos Patrocinadores (CiP). O Tempo de Trabalho (TT) aumenta, mas, ao mesmo tempo, extenua o processo de Amadurecimento Pessoal (AP). O resultado dessa divisão é multiplicado pela soma entre o Estrelismo dos Artistas e Técnicos (EAT) à Vontade de Chutar

²² Essa questão se coloca para mim de forma muito complexa, do ponto de vista político, e espero poder desenvolvê-la mais longamente adiante. Aqui, resalto que é inegável a obrigatoriedade das políticas de reparação e de inserção cidadã em todos as instâncias, inclusive no fazer artístico. O que, de certo modo, me preocupa é de essas mesmas políticas inclusivas poderem ser, ao mesmo tempo, segregadoras. E não estou falando de segregar alguns em favor de outros. Digo que a segregação pode se dar dentro mesmo da construção de um lugar de inclusão. Por exemplo, nos anos 1990, a comunidade LGBTQIAPN+ recebeu com muito entusiasmo a terminologia “opção sexual”, afinal de contas, parecia, estava-se finalmente dando visibilidade a um grupo historicamente segregado, e o entendimento era de que se alguém pode optar é porque essa pessoa existe enquanto indivíduo. Foram necessários anos para que se percebesse amplamente a condição segregadora dessa expressão que tinha a premissa básica de incluir. Isso, a meu ver, se dá também com o contemporâneo “lugar de fala”, pois se cada um só puder, para expressar-se, criar, defender, etc., exercer o seu lugar exclusivo de fala, essa pessoa estará, por conseguinte, ou por simples analogia, apartada dos demais lugares, segregada em sua inclusão.

o Balde (VCB). Chega-se ao coeficiente médio da equação, aqui denominado de Coeficiente Artístico (CA). Deixo a você, leitor e/ou espectador, o lugar de interpretar subjetivamente tal fórmula e ver como se deu esse resultado.

$$CA = \frac{(D + II + AP)}{(TT + RE + CiP + TpC)} \times (EAT + VCB)$$

$$CA = \frac{(\text{😊} + \text{😄} + \text{😁})}{(\text{😞} + \text{😡} + \text{😟} + \text{😭})} \times (\text{😈} + \text{😎})$$

É claro que essa equação não serve para nada, a não ser para satisfazer o meu próprio desejo imaginativo de colocar o meu Urinol no meio da sala, para contrastar com o texto clássico de Duchamp. Porém, jogos lúdicos à parte, não podemos deixar de creditar a Duchamp a sagacidade de perceber o espaço, ou até mesmo o abismo, que existe entre o desejo criativo e a realização final de qualquer obra. Nesse “abismo”, estão desde as transformações internas e pessoais das quais fala Duchamp, quanto os obstáculos por vezes intransponíveis que tornam tão precário o ato criativo enquanto ação, materialidade e resultado. Nesse sentido, mesmo utilizando esse exemplo hipotético e analisando-o através dessa fórmula quase jocosa – ou ainda através de qualquer fórmula que fosse proposta –, com coeficientes que até uma criança poderia decodificar nos dias atuais, ousaria dizer que, qualquer que fosse a equação criada, o resultado sempre seria o desequilíbrio. Ressalto ainda que essa fórmula não inclui, propositadamente, o lugar da recepção, cujas variantes seriam, como podemos imaginar com facilidade, infinitas, e portanto, irrepresentáveis.

Essa própria escrita, dessa peça-dissertação, poderá ser submetida, quando finalizada, à equação formulada, pois ela tem sido também permeada por dezenas de hiatos que impediram, e ainda impedem, a sua concretização. No dia da apresentação de minha qualificação, meu pai saiu da UTI onde ficou por quase duas semanas. Ele havia sido atacado por um touro que deu uma cabeçada em seu peito, fazendo com que ele, sempre forte e ativo, fosse obrigado a um novo estilo de vida, depois de se recuperar das onze costelas quebradas, das concussões e traumas internos, e, principalmente, da certeza que não conseguiria mais ser totalmente independente como sempre foi. Essa escrita foi atropelada pelos projetos que

felizmente foram contemplados em editais e dos quais tive que dar conta, e finalmente vi finalizada a Escadaria da Diversidade²³, projeto em parceria com minha irmã Joelma Gusson, onde concretizamos a tarefa de azulejar uma escadaria de 270 degraus localizada na cidade de Colatina, no Espírito Santo, bem ao lado da casa em que eu cresci. Esse projeto foi iniciado em 2020, em plena Pandemia do Covid-19, sendo patrocinado graças à Lei Aldir Blanc. Paralisando ainda mais essa escrita, produzi, atuei e filmei, nesse ano de 2024, e entre as cidades de Colatina e Rio de Janeiro, o curta metragem *Meu Amigo Frechiani*²⁴, homenagem que faço ao grande ativista LGBT Hélio Frechiani, que, nos idos dos anos 1970-80, salvou a vida de dezenas de jovens colatinenses espancados e rejeitados por suas famílias, acolhendo-os e ensinando-os a profissão de cabeleireiro. Uma *House* no melhor estilo do que ela poderia ser, se estivesse em Nova Iorque. Só que, no interior do Brasil, sem os *Balls*, sem La Beija, sem o *Vogue* de *Paris is Burning*, mas repleta de amor.²⁵ Mesmo tendo feito tudo isso, Frechiani foi barbaramente assassinado num crime de homofobia em 4 de dezembro de 1994.

Esses são apenas três exemplos de como essa vida precária nos atropela o tempo todo criando hiatos incontáveis que nos atravancam o caminhar. Hiatos e caminhos que se atravessam e retroalimentam.

Mas, durante esse tempo alargado de escrita, eu também colecionei diuturnamente novos tesouros. Um deles está aqui à nossa frente sob a forma de mil litros de lixo seco que produzi sozinho, em minha casa, no período de um ano. É o que eu estou chamando de a mais nova medida contemporânea: O Ano-Lixo. Certamente, cada indivíduo, unidade familiar, empresa, teria seu próprio coeficiente equacionado, e que seria muito simples de calcular, mas não vou me envolver, nem os obrigar a se envolverem, na criação de mais uma nova equação. Cada um sabe o que consome e se deveria ou não economizar-se. De minha parte, mesmo sendo daqueles que consome pouco, que prefere o que se descasca ao que se desembulha,

²³ <https://www.instagram.com/escadariadadiversidade/>, acessado em 18 de setembro de 2024.

²⁴ https://www.instagram.com/frechiani_ofilme/, acessado em 18 de setembro de 2024.

²⁵ *Paris Is Burning* é um filme-documentário estadunidense de 1990 dirigido e escrito por Jennie Livingston e gravado em diferentes fases da década de 1980. Nele Livingston segue a comunidade LGBT, predominantemente negra e latina, através dos bailes (*Balls*) que ocorriam em clubes na cidade de Nova Iorque, em sua grande maioria no bairro do Harlen. Cheio de citações icônicas que moldaram o léxico *queer*, o documentário seminal captura a cena dos bailes nos anos 80 em toda sua alegria vivaz e precariedade desoladora. Esculpidos em lantejoulas e solidariedade, esses refúgios são onde as fantasias se tornam reais. Em 2016, a obra foi selecionada pelo *National Film Registry* da Biblioteca do Congresso como “cultural, histórica ou esteticamente significante”.

percebo, a cada dia, no tempo atual em que estamos sobre a Terra, ser inevitável não se tornar um produtor contumaz de resíduos não biodegradáveis.

Como cada um de meus trabalhos geralmente surge de alguma imagem, e sendo essa questão do descarte e do desperdício signo latente que atravessa, de alguma forma ou de outra, todas as minhas criações, compartilho agora a imagem que mais me fez pensar sobre esse atual assunto, e da qual, apesar de incansáveis pesquisas, nunca consegui descobrir a autoria, a não ser que foi disponibilizada pela Agência *Reuters*. É uma cena que resume o tamanho e a complexidade do que restou depois do tsunami ocorrido no Japão em 2011. Essa imagem avassaladora foi o que me fez pensar em criar o espetáculo *Amérika!* em 2012, e que fala principalmente desse homem contemporâneo todo poderoso, exímio consumidor de recursos e produtor incansável de resíduos, que é facilmente rechaçado pelas forças da natureza que este, em sua incansável arrogância, acredita dominar. De repente, tudo aquilo que parecia de primordial importância, a marca do tênis com nome de deusa grega, a última versão do aparelho celular da maçã, o sêrum *anti-aging* da marca francesa..., deixam de ter qualquer importância diante da perda das fotografias de família e amigos, ou da família e dos amigos.



Figura 14_TSUNAMI (2011), Japão. Fonte: Reuters



(em Off) E então veio a tormenta, que durou míseros minutos, levando embora, para sempre e sempre, a memória de uma vida toda. Inteira. Difícil. Perdi todas as fotografias, todas as cartas e cartões, minha infância doce e alegre, a infância doce e alegre de meus pais, todos os arquivos do meu computador, e aquele brinquedinho que tinha guardado pra lembrar de quando era inocente. Tudo se foi, assim, sem propósito, deixando um rastro de fim, do passado oculto que jamais poderei reaver.

E então veio o tormento da lembrança, da solidão e do ócio, sem nada poder fazer, a não ser esperar e tentar reconstruir o passado. Percebi então que o passado tinha acabado, junto com as pequenas coisinhas com as quais eu o tinha inventado, junto com a quantidade inacreditável de lixo que produzi.

E então uma dor imensurável se apoderou de mim... e passou... e se foi, junto com o urso de pelúcia, com a casa de madeira, com o lixo que amontoei, e com todos os amores que tive que sufocar nesta rosa de Hiroshima ao inverso em que me transformei.

O fim é também, e sempre, um início.



Em meio às toneladas incalculáveis de destroços, criadas pelo tsunami no Japão no ano de 2011, está sentada no chão de asfalto, do que um dia foi uma estrada ou talvez a rua de sua casa, uma jovem mulher, japonesa ruiva, talvez fashionista, agora descalça de suas botas de borracha vermelhas. Ela chora impotente, consciente da presentificada, talvez nunca antes notada, precariedade: sua nova companheira encarnada, agora materializada por todos os lados, e que jamais a abandonará a partir desse momento.

Aquela mulher japonesa sentada no asfalto viu, e nos fez ver através de sua imagem fixada por um fotógrafo cujo nome não sei, a nossa própria finitude, e a desimportância de tantas coisas. Essa mulher enquadrada ali, naquele momento, e por toda a eternidade, me fez começar a criar aquele novo espetáculo onde o lixo e os dejetos foram os protagonistas, assim como ele o é no mundo que estamos reinventando. Depois de vista, qualquer imagem, seja

real, fixada em algum suporte ou virtual, esta não pode ser des-vista. Ali permanecerá para sempre, ou como disse Paul Valéry em sua antologia de *Mauvaises Pensées*: “Assim como a mão não pode soltar o objeto ardente sobre ela, que sua pele se funde e se cola, a imagem, a ideia que nos torna loucos de dor, não pode arrancar-se da alma, e todos os esforços e os rodeios da mente para desfazer-se delas a atraem até elas.” (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214)

Joãozinho Trinta, visionário, proclamou naquele inesquecível ano de 1989, quando Amir Hadad liderou a comissão de frente da Beija Flor, composta por quatorze mendigos da Lapa: “Ratos e urubus, larguem a minha fantasia!”. Estamira, enchendo seus enormes sacos com lixo plástico para reciclagem no documentário que leva seu nome para o mundo, bradou: “Você tá vendo lixo? Não tá vendo o dinheiro em volta de mim? Eu tô fazendo o dinheiro!”. Woody Allen, encarnando Alvy Singer em *Annie Hall*, disse, enquanto passeavam de carro conversível pelas extravagantes ladeiras de Beverly Hills: “Na Califórnia, eles não jogam o lixo fora, eles o transformam em programas de TV”.

Apesar de não viver em Beverly Hills, com seu ascetismo esnobe que esconde todos seus dejetos, de não possuir a genialidade de Joãozinho Trinta ou a sagacidade de Estamira, posso dizer que também faço o mesmo que eles. Literalmente, transformo o lixo, o que não serve mais, o que já morreu ou perdeu o seu propósito, em uma coisa muito maior, ressignificada em escrita, em peças de teatro. Dessa forma, vivo assim essa quase inútil tentativa de dar uma sobrevida ao que um dia já foi dado como morto, indesejado e acabado.

Tudo o que temos aqui, à nossa frente, objetos, móveis, roupas, sacos cheios de não sabemos o que, seria hoje lixo, caso eu não os tivesse teimosamente guardado por mais de vinte anos no depósito da Rua Paim Pamplona 16, no Sampaio, Rio de Janeiro. Tudo isso amontoado lá, junto com o manequim-morte de *Manifesto Ciborgue*, junto com o meu sofá premiado de 18 lugares de *As Horas Entre Nós*, junto com o baú verde de *As Criadas*, ou ainda das poltronas que eram da casa da Dona Ellen onde a Madame de Genet se sentou no palco do Teatro Glauce Rocha e no Centro Cultural São Paulo, na minha versão daquela estória, e que, infelizmente, apodreceram pouco a pouco, sem nunca terem virado lixo, simplesmente por terem sido sumariamente incendiadas.



O segundo quarto do apartamento de Ipanema não era usado há uns vinte anos, e, nele, era quase impossível entrar tamanho o acúmulo de papéis e coisas. Era o “acervo do Gerald”, uma montanha de caixas, jornais, revistas, artigos e muitos desenhos, que iam quase até o teto.

A pedido de Gerald, reuni um grupo de cinco pessoas numa sala cedida por um hotel em Ipanema. Lá, trabalhamos por duas semanas olhando página por página daquela tonelada de guardados, que foram sendo organizados de forma cronológica. Cada matéria de jornal, cada fotografia, cada desenho, foi colado em folhas de papel A3,

formando, ao final, um compilado de toda a carreira de Mr. Thomas até então (isso foi em 2003).

As mais de mil páginas cheias de estórias do teatro brasileiro foram xerocopiadas em impressões coloridas, duas vezes cada, e eu mesmo montei os cinco enormes livros, que seriam encadernados e teriam seus títulos inscritos em ouro. Era a *Profana Comédia* de Gerald Thomas, título não oficial dado por mim.

Vinte anos depois, em 2023, Gerald fez-se fotografar atirando esses livros, junto com o seu acervo de quarenta anos, segundo ele, numa caçamba de lixo em Nova Iorque...

“Todo mundo fica indignado e berra “COMO ASSIM? JOGAR FORA? NAAAAOOOO! GERALD !!!! NAO FAÇA ISSO ! ISSO é MUITO PRECIOSO”, escreveu o diretor. “Mas ninguém faz nada. Minto. O Leandro Knopfholtz do Festival de Curitiba fez sim, por um ano: colaborou com mensalidades modestas e eu guardava metade num “storage” em Manhattan e o resto em casa. Mas não dá mais (também por razões de espaço: são 2 quartos cheios). ESTOU ME DESFAZENDO DO MEU ACERVO depois de mil e uma confusões sobre compra e venda disso tudo, várias recusas, muita apatia, etc.”²⁶

Disso tudo, guardei dois desenhos de sua autoria, que ele me deu ainda quando éramos *brothers*, mas que nunca tive coragem de emoldurar. Atrás de um deles, existe anotado pelo Gerald o meu número de telefone, que sempre foi o mesmo, e ainda continua sendo desde que comprei meu primeiro celular em 1999: 21 991139116. Ligue para saber mais.



²⁶ https://www.instagram.com/p/Cr8ZIK9OWGm/?hl=pt&img_index=1, acessado em 18 de outubro de 2024.

●

BLANCHE – Eu seria presa nas próximas horas. Então, eu liguei a banheira e joguei dentro todos os sais de banho do Mar Morto que consegui encontrar em casa. Cobri o chão do banheiro com toalhas de algodão egípcio e pétalas de rosas colombianas. Escolhi uma garrafa de Coche-Dury Corton Charlemagne de dois mil e setecentos euros, abri a garrafa e servi duas taças que seriam bebidas, uma em homenagem a mim, e a outra em homenagem... à minha vida. Peguei o picles orgânico que eu havia comprado no site da Gwyneth Paltrow, deitei na minha *chaise longue* feita sob medida pelo Mies Van der Rohe, e esperei que a argila secasse, enquanto sorvia lentamente o conteúdo das taças. Foi quando me levantei e coloquei para tocar o concerto para piano de Poulenc que havíamos assistido em Baden-Baden, na ocasião da viagem que fizemos para o aniversário da querida condessa Beatrice Paquié de Franclieu. Sentei no vaso sanitário japonês e caguei pela última vez numa privada limpa, enquanto contemplava os azulejos da Calvin Klein que cobriam as paredes do banheiro. Entrei na banheira e me masturbei com o picles orgânico da Gwyneth Paltrow... Eu juro que eu não sabia, quando a polícia chegou e mostrou os documentos dele... eu não sabia... se eu soubesse que ele tinha 17 anos eu não... Muitos de vocês devem estar preocupados com o que o picles orgânico da Gwyneth Paltrow teria feito com o ph da minha vagina, mas a minha vagina não tem mais ph, eu havia retirado, alguns anos antes, numa clínica de cirurgia plástica na Suíça. Saí da banheira e me sequei rolando pelos lençóis de seda cambojana. Cobri os cabelos com o *leave-in* da Reverie, sequei-os e enrolei mecha por mecha em delicados círculos, finalizando com o *spray* da Bed Head. No rosto passei o *micro-sérum* da Chanel, base e corretivo da Shiseido. Apertei os cílios com modelador da Shu Uemura, passei rímel da Lancome, lápis da Guerlain, sombra também da Guerlain, cor âmbar, delineei e preenchi os lábios com batom da Yves Saint-Laurent finalizando com uma fina camada de pó Givenchy. Só então eu borrifei pequenas gotas do Chanel número 5 pelo corpo... foi a última vez que eu senti o Chanel número 5. Foi só então que eu coloquei o *body* da La Perla, os brincos de esmeralda da Harry Winston, a pulseira Bulgary, terno Escada e saltos Miu-Miu. Sentei-me, e esperei a polícia chegar.²⁷

●

²⁷ Monólogo da personagem Blanche, da peça *Hotel Brasil* (2017), escrito por Elisa Barbato.

O quê, do que você consome, você produz?²⁸

²⁸ Fala de Cris Larin, no monólogo *Pra que serve um orangotango?* da peça *América!* (2012).

Além do meu próprio depósito de restos teatrais, também lidei por anos com outro amontoado de peças adormecidas, o depósito da Cia de Ópera Seca, de Gerald Thomas, que ficava num prédio *art déco* há décadas fechado no Largo do Machado, no Rio de Janeiro. Aquele sombrio lugar, eu frequentei algumas vezes nas idas e vidas dos cenários, até as peças finalmente morrerem e Gerald decidir se desfazer de tudo. Havia muita madeira lá. Então, doei tudo para o então Condomínio Cultural, que ficava no Largo de São Francisco, no centro do Rio de Janeiro, onde habitavam a Lia Rodrigues Companhia de Dança e a Grande Companhia de Mistérios e Novidades. Com essa doação, construíram um grande tablado para ensaios de dança e teatro. De tudo aquilo que havia naquele depósito, e era uma enormidade de coisas, restou comigo, não sei como, uma batina preta com estola roxa, que o delicioso ator Marcello Bosschar usava na peça *Ventriloquist* (1999). A certa altura do espetáculo, Bosschar abria a batina exibindo uma imagem de Marilyn Monroe, impressa nas costas da camiseta que havia por baixo, enquanto dizia: “Eu queria mesmo era ser a Marilyn!”. Essa batina ficou ali, no meu acervo, até um dia em que a Ligia Veiga, – grande amiga e diretora, que comanda a Cia de Mistérios junto com a também amiga Marília Felipe, há mais de quarenta anos –, me ligou perguntando se eu tinha uma batina (!!!), que eu tinha (!!!) e me convidando para ser o padre da quadrilha, dançada sobre pernas de pau, realizada pela Cia de Mistérios na Praça da Harmonia, na Gamboa, anualmente, há mais de duas décadas. Eu topei, achei mesmo que aquela batina precisava dar umas voltas por aí, e, assim, anos se passaram. De padre, fui promovido a puxador da quadrilha e casamenteiro, até que, em 2024, ocorreu a minha santificação. Em Santo Antônio me converteram, com direito a capuz e cinto de corta grossa de algodão, e tudo isso dentro da batina *ventriloquista geraldiana*.

Hoje vou vestir novamente essa batina para satisfazer um desejo latente e nunca concretizado, mesmo depois de minhas trocas de mensagens insinuantes, via Facebook, com Patrick (John Patrick Shanley) autor do texto ganhador dos prêmios Pulitzer e Tony (2005), *A Dúvida*. Fiquei muito surpreso quando ele respondeu a uma mensagem minha que enviei através do *direct* do Facebook, onde eu perguntava sobre os direitos autorais de sua incrível peça premiada. A estória de *A Dúvida* se passa numa escola católica urbana estadunidense. No enredo, está uma dúvida – que se transforma em crença, e termina em certeza – por parte da Irmã Aloysius, a diretora da instituição. Ela está convencida de que o padre Flynn, o vigário, tem assediado o único aluno negro da escola. Essa peça, posteriormente transformada em um

belíssimo filme, e mais precisamente o personagem do padre Flynn, composto pelo falecido ator Philip Seymour Hoffman na versão cinematográfica, sempre foram para mim objeto de desejo reprimido, tanto pela impossibilidade de adquirir os direitos autorais como pelo dinheiro necessário para montá-la. Patrick sempre foi muito amável comigo, mas, como diz o sábio ditado, “amigos... amigos, negócios à parte”. Mas, como ele não pode fazer nada contra a citação de seu texto nessa peça (ou dissertação?), falo agora suas proibidas palavras, contidas em um dos sermões proferidos por padre Flynn.

O performer caminha até o manequim-morte do espetáculo Manifesto Ciborgue e o despe do longo traje negro que o cobria até então. Ele veste em si mesmo esse traje e coloca sobre ele uma estola roxa, criando assim a batina de padre Flynn.



FLYNN – “Uma mulher estava fofocando com uma amiga sobre um homem que ela mal conhecia – sei que nenhum de vocês jamais fez isso – e naquela noite ela teve um sonho. Uma grande mão apareceu apontando para ela. Ela foi imediatamente tomada por um sentimento avassalador de culpa. No dia seguinte ela se confessou. Ela foi até o pároco, padre O’Rourke, e contou-lhe tudo. “Fofocar é pecado?” ela perguntou ao padre. “Aquilo foi a Mão do Deus apontando o dedo para mim?... Padre, diga-me, eu fiz algo errado?” “Sim!” Padre O’Rourke respondeu a ela. “Sim, sua mulher ignorante e mal-educada! Você prestou falso testemunho contra seu vizinho, agiu de maneira negligente com a reputação dele e deveria estar profundamente envergonhada!” Então a mulher pediu desculpas e pediu perdão. “Não, não tão rápido!” diz O’Rourke. “Eu quero que você vá para casa, pegue um travesseiro e leve até o telhado, corte-o com uma faca, e depois volte aqui!” Então, ela foi para casa, tirou o travesseiro da cama, pegou uma faca, subiu até o telhado e esfaqueou o travesseiro. Então, ela voltou para a igreja, conforme as instruções do padre. “Você rasgou o travesseiro com a faca?”, ele disse. “Sim, padre.” “E qual foi o resultado?” “Penas”, ela disse. “Penas?”, ele repetiu. “Penas por toda parte, padre!” “Agora eu quero que você volte e junte até a última pena que voou com o vento!” “Mas”, ela disse, “Isso é impossível! Não sei para onde elas foram. O vento levou todas elas.”

“E isso”, disse o padre O’Rourke, “é a fofoca!” Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, Amém.”

Ou como poderíamos dizer hoje. Isso são as *fakenews*!



Assim como o Padre Flynn, eu poderia listar várias personagens que desejei compor ou reinventar e essa lista seria enorme. Talvez eu a concretize mais adiante no decorrer dessa escrita, e ela sirva de inspiração para quem, como eu, vive sempre cheio de desejos impossíveis, às vezes impronunciáveis. Talvez eu fale algumas falas que não me deixaram falar por qualquer razão que seja, ou talvez eu venha a falar alguma das que já tenha dito, só que agora vestidas do meu amadurecimento como ator, para não dizer envelhecimento. O não falar o que se deseja causa uma sensação que traduzo como não se poder ir onde se quer, qual numa prisão, ou diante da montanha inescalável. Essas falas que engolimos, ao invés de cuspir, podem se transformar em tristezas, mágoas, recalques, ou, como eu mesmo disse no meu texto para a peça *TRAN_SE* quando falei finalmente tantas coisas que tinha ficado aprisionadas por tantos anos:

O performer se despe da batinha de padre Flynn



“Quando uma pessoa leva um eletrochoque, ela pode ter três reações: o vômito, a perda de consciência momentânea, e o desmaio. Eu acho que todas nós, bichas, sapatas, transexuais, transgêneros e todos os 31 gêneros nova-iorquinos contemporâneos, já paramos de desmaiar há muito tempo. O nosso nível de consciência varia em cada um, em uma escala de uns mil graus, dentro ou fora do armário. Mas agora, inevitavelmente, nós estamos vivendo o momento do vômito, o vômito de toda essa imundície que nos fizeram engolir durante todos estes séculos. Esta peça é um vômito, é o meu vômito, é o nosso vômito.”



Falando tanto em desejos e nessa vontade de vomitar, essa força que vem de dentro e sai como um jorro impossível de se segurar, esse gozo de se livrar daquilo que está estragando nas entranhas e precisa ser expulso, e que o corpo não consegue deter, nem mesmo frente à situação mais constrangedora, vejo também que tenho estado mesmo muito calado frente ao que se desenha eternamente no Rio de Janeiro, na cena carioca dos equipamentos culturais. Algo sobre o qual seria bom que vomitássemos um pouco para ver se chamamos a atenção para essa discussão tão necessária, e que a vaidade dos caciques de plantão faz com que estes se neguem a ver. Acho que percebi essa minha mudez dia desses quando fui convidado para dar um depoimento sobre o Teatro Gláucio Gill, que fica no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, e onde surgiu há quase quinze anos, o Projeto_ENTRE. No meio da conversa, o ator Alexandre Davi, que, no momento de meu depoimento administrava aquele teatro, e cuidava da obra da reforma que ele merece, dentre algumas perguntas, lançou esta que me deixou aturdido: “O que você espera, ou o que você deseja para o teatro nos tempos futuros?” O fato dele ter falado a palavra desejo me fez pensar mais amplamente sobre essa minha escrita um tanto egoísta, onde listo e proponho pôr em prática vários desejos, buscando satisfazê-los. Mas, quando penso na pergunta de Alexandre, penso em minha trajetória criando projetos como o ENTRE, que beneficiavam tantas pessoas, e me dou conta que talvez devesse também falar dos desejos que não são só meus, mas que fatalmente passariam pelo meu filtro consciente, ou não, deles que sou.

Vejo hoje, depois do golpe, do fascismo, da Pandemia pelo Covid-19, do desmonte do aparato da cultura em todos os níveis, principalmente neste estado em que vivo, o Rio de Janeiro, uma possível retomada e recomeço. A aprovação das leis emergenciais Aldir Blanc e Paulo Gustavo, em meio a um governo de extrema direita, foi uma vitória histórica, e, agora, pelo menos aqui no Rio, vemos um grande movimento de reforma de teatros, tanto na esfera municipal como estadual. Fico olhando para todas essas obras no Teatro Carlos Gomes, no Ziembinski, no Teatro Ipanema, no Gláucio Gill, no João Caetano e outros que vêm por aí. Me pergunto: De que adianta? Sim, precisa reformar, precisamos ter os teatros sempre com plena capacidade de funcionamento. Mas, e depois? O que vai acontecer nesses espaços? Quem, ou o quê, vai fazer com que as pessoas saiam de casa para ir ao teatro assistir a um espetáculo?

Vocês já ouviram falar em Nomofobia?

A nomofobia é o que os médicos definem como o a fobia de ficar sem o telefone celular, de perder o celular, de ficar longe do celular, de ficar sem acesso à internet... Acho que todo mundo já sentiu pelo menos aquele susto quando sai do taxi e lembra do celular. Toca-se os bolsos e se é invadido por um pavor de ver o aparelho indo embora com o carro que já partiu, só para lembrar que segundos antes ele foi colocado na mochila ou na bolsa.

“A nomofobia representa o medo irracional de estar sem o celular. O termo foi inventado em 2009 no Reino Unido e vem do anglicismo “*nomofobia*” (“*no mobile-phone-phobia*”). A dependência do dispositivo eletrônico causa uma sensação infundada de incomunicação no usuário que não tem o aparelho, seja porque o deixou em casa, porque a bateria descarregou ou porque está fora da área de cobertura. Embora a OMS ainda não tenha classificado a nomofobia como uma patologia mental, os especialistas alertam para o crescimento da dependência deste pequeno dispositivo eletrônico desde o aparecimento dos *smartphones*. As consequências psicológicas mais comuns da nomofobia são a ansiedade, a depressão ou o isolamento – acredita-se que os celulares nos mantêm em contato com os outros, mas o problema surge quando as relações virtuais substituem as presenciais.”²⁹

Existe ainda o que se chama de Transtorno de Dependência de Tela, que seria basicamente a dificuldade de se desvincular das telas, seja ela do telefone celular, do *tablet*, do computador, da televisão etc. Segundo estudo publicado recentemente pelo Dr. Aric Sigman, no jornal da Associação Internacional de Neurologia Infantil,

Transtornos de dependência de tela, mesmo em níveis subclínicos, envolvem altos níveis de tempo de tela discricionário, induzindo maior comportamento sedentário da criança, reduzindo assim a aptidão aeróbica vital, que desempenha um papel importante na saúde neurológica, particularmente na estrutura e função do cérebro. (SIGMAN, n.p.).

Em outras palavras, o tempo de tela exagerado reduz a qualidade de vida da criança. Nesse viés, para Paiva e Costa,

A utilização da tecnologia de forma indiscriminada pelas crianças, provoca o desequilíbrio físico e psicológico, com isso, potencializa o isolamento social através do sedentarismo,

²⁹ <https://www.iberdrola.com/compromisso-social/nomofobia>, acessado em 18 de setembro de 2024.

característica essa que é predominante na adesão a plataforma virtual, nesse sentido, esse fenômeno causa o embotamento afetivo, despersonalização, ansiedade e depressão, impedindo o pleno desenvolvimento e amadurecimento afetivo, físico, cognitivo e social das crianças. (PAIVA & COSTA, 2020, p. 5).

Estes estudos dizem respeito primeiramente às crianças, mas acho sinceramente que todos nós podemos ver facilmente nesse rol de dependentes. Trago esse assunto à baila para pensar em como responder às questões que coloquei acima e que repito aqui, no que diz respeito à existência, fruição e futuro dos espaços culturais. E depois da reforma o que será feito? O que vai acontecer nesses espaços? Quem, ou o quê, vai fazer com que as pessoas saiam de casa para ir ao teatro assistir a um espetáculo? Como vamos atrair os jovens e as crianças já abduzidas pelas telas?

Ir ao teatro não é uma tarefa fácil. Primeiro, o espectador tem que ter seu desejo despertado para tal, seja na infância ou na vida adulta, tem que ter sido avisado de determinada programação, tem que sair da frente da tela e abandonar por um tempo sua imensidade de *timelines*, *streamings*, jogos... Tem que se levantar de seu confortável sofá, tem que tomar um banho (ou pelo menos deveria), tem que vestir uma roupa que teve que ser lavada e passada (ou pelo menos deveria ter sido), tem que sair de casa e tomar uma condução pela qual terá que pagar, tem que chegar no teatro e adquirir um ingresso pelo qual também terá que pagar. E, diante da incerteza do que vai ser mostrado para ele, tem que permanecer dentro de uma sala por um tempo que ele não sabe quanto é, sem a possibilidade de correr a tela e mudar o show após alguns segundos. Talvez ele goste, talvez ele se sinta agredido, roubado, entediado. Depois de tudo isso, terá que fazer todo o percurso de volta até chegar novamente em seu confortável sofá.

E os jovens? Abduzidos que estão pelas telas, como farão esse percurso? O que os motivará para que, um dia, se tornem espectadores? Essas questões estão no cerne do que me provoca a falar e vomitar sobre esse assunto. Por isso, digo que não adianta criar novos teatros, não adianta reformar os aparelhos que já existem se não se pensa em como gerir esses espaços. Como os gestores, os secretários de cultura, estão pensando em fomentar a criação e o desenvolvimento de novos públicos?

Cada teatro tem a sua alma, ou a sua aura, e ela somente pode ser respeitada quando esses espaços são ocupados e administrados por profissionais do teatro, por artistas ou produtores comprometidos com o pensamento artístico.

Mas o que vemos eternamente é uma espécie de vaidade dos chefes nas secretarias de cultura, e ainda mais de seus subalternos alçados a posições de poder por afinidades, ou talvez confiança, e que, do teatro, por vezes nada sabem, da cena cultural nada conhecem, de sua história, quase tudo ignoram, chegando-se até a ser constrangedor ter que conversar com esses agentes e seu poderoso cabedal de desconhecimentos.

Durante nosso tempo de permanência no Sérgio Porto através do Projeto_ENTRE, que durou dez anos, eu e Dani (Daniela Amorim) tivemos, para sermos aceitos como os diretores artísticos e administradores daquele espaço, que concorrer a três editais, a cada vez devendo provar novamente que éramos capazes de fazer o trabalho que já estávamos fazendo com excelência. Tínhamos que apresentar, a cada edital, uma extensa programação justificada, uma proposta de curadoria, uma proposta de projetos a serem implantados, organogramas de profissionais, planos de divulgação do espaço e dos espetáculos, planos de trabalho com as diferentes linguagens. Depois de sermos escolhidos, tínhamos que apresentar relatórios trimestrais de todo o andamento de nosso projeto, senão não seríamos pagos para continuar por mais três meses, tudo isso sob escrutínio da Gerência de Equipamentos, do setor de Prestação de Contas e do Jurídico da Secretaria de Cultura. Um processo de transparência onde tínhamos que andar na corda bamba para nos equilibrar e conseguir entregar o que havíamos prometido.

Além disso, com o aprimoramento dos editais de Residências Artísticas, foram criados vários mecanismos de independência dos residentes, onde tínhamos autonomia para cuidar inclusive do patrimônio material, sem a dependência burocrática absurda a cada vez que precisávamos trocar uma lâmpada, ou consertar uma goteira, por exemplo.

O que fizemos no Sérgio Porto entre 2009-2019 não foi diferente do que Aderbal Freire Filho fez no Gláucio Gill nos anos 1990, ou do que Moacir Chaves fez no Planetário da Gávea nos anos 2000. Esses, e alguns outros, como as residências que nos acompanharam nos teatros municipais nos anos 2010, são as exceções. E é exatamente dessas exceções, que

deveriam tornar-se regras, que precisamos nesse futuro utópico, onde os teatros sejam pontos dinâmicos de atração e de conexão entre as pessoas, num tempo analógico onde o encontro entre corpos e histórias fortaleça a própria instituição do Teatro.

A cada vez que vou a um desses equipamentos e sou des-recebido por um segurança mal treinado e mal encarado, quando não está ele também inerte frente à tela de seu celular. A cada vez que vejo cabos de vassouras empilhados onde deveria estar funcionando um bar. A cada vez que sinto o cheiro de desinfetante de banheiro ao invés de café, e onde não há nada a me indicar o que mais posso assistir naquele lugar. A cada vez que não encontro rostos amigáveis, onde não há sequer uma música que me receba... A cada vez que me deparo com esses espaços, entendo por que as pessoas preferem o seu sofá, sua *timeline*, seu *streaming*.

Minha utopia é que se vá ao teatro porque lá também é acolhedor, lá também tem cheiro de café e pãozinho quente, lá se vai interagir com pessoas novas e assistir a artistas que são respeitados em seu labor. Minha utopia é por espaços dinâmicos de acolhimento, com verba de programação, equipes treinadas, aquele bar onde posso tomar um vinho, a bilheteira transsexual idosa que sabe lidar com todo tipo de pessoa, e que sempre sorri. Minha utopia é entrar na sala de espetáculos e me sentir abraçado pelo trabalho daquele artista que vai se doar mais uma vez, e que está feliz por ali estar, bem recebido e acolhido que é. Minha utopia é ver os equipamentos culturais serem tratados com o carinho que eles merecem, casas de encontro e de irradiação de pensamento e que, por serem tão imensamente importantes, são as primeiras que o fascismo tenta aniquilar quando detém o poder.

Na verdade, acho que minha utopia, ou ao menos uma de minhas utopias, é mesmo ter de volta o Projeto_ENTRE, porque isso tudo eu já fiz acontecer, e, com certeza, poderia fazer tudo de novo e ainda melhor. O passado à minha frente.

Esse lugar de acolhimento com o qual eu sonho tem a ver com meu pensamento sobre o valor de cada coisa. Muitas vezes, me peguei tentando entender o que realmente importa. Principalmente quando ficamos todos confinados em nossas próprias casas durante a Pandemia do Covid-19, sem poder tocar em ninguém, sequer chegar muito perto do Outro. Foi aí que realizei com mais clareza ainda o que já remoía antes, em momentos onde a esperança parecia faltar, parecia sumir. A mais valiosa, e também a mais rara, de todas as

commodities que possam existir no universo é simplesmente o carinho. É a possibilidade de tocar o Outro, seja fisicamente ou não, de modo a despertar a ternura e a sensação de não se estar só num mundo tão esvaziado de afetos, tão tomado pela precariedade que nos vigia constantemente com seus olhos de lince, pronta a se fazer presente, seja na turba animada do carnaval, seja no castelo, no teatro, na casa, no apartamento, no conjugado ou no cubículo onde se venha a passar pela vida.



Hitomi tem 23 anos é uma dentre os milhares de *cyber*-refugiados japoneses, pessoas que não têm para onde ir e acabam morando numa cabine de um *cybercafé*. Hitomi vivia, até 2014 ao menos, no *cybercafé* Manboo em Toquio, pois foi convidada por seus pais a deixar sua casa, alegando estes não mais poderem cuidar dela e dos seus irmãos. Lá, ela mora numa baia de dois metros quadrados com uma bancada, uma cadeira e um computador. Ela dorme encolhida num saco de dormir, só tem três mudas de roupa, que lava e seca na lavanderia ao lado, e vive de prostituir-se, quando consegue. Ela sempre acreditou ter uma saúde muito frágil e ouviu repetidas vezes que não viveria mais do que vinte e um anos. Agora, com vinte e três, ela não sabe o que fazer com a vida que tem pela frente, já que a esperada morte não chegou quando deveria. Mr. Long tem 64 anos e mora no quadragésimo segundo andar de um edifício no centro de Hong Kong onde aluga uma jaula. No mesmo cômodo de dezoito metros quadrados, moram outros doze homens, cada um em sua jaula empilhada de 2 metros de comprimento por 1 de largura e 1,5 de altura. O banheiro no corredor e a cozinha precária são divididos por trinta e seis homens que vivem nos três cômodos do apartamento. Mr. Long não é aposentado e, quando não está em sua jaula, ele cata papelão pelas ruas da cidade. Claudio tem 1,82 metros de altura e aluga uma ‘quitinete’ próxima à Curva do S no bairro da Rocinha, no Rio de Janeiro. A ‘quitinete’ de Cláudio fica sob um prédio de três andares, e foi construída para aproveitar o espaço entre as colunas de sustentação, o que faz com que a sua ‘casa’ tenha apenas 1,80 metros de altura, e que Cláudio nunca consiga ficar de pé dentro dela. Como renda extra, Cláudio, que é padeiro, faz pães caseiros para vender, e, como não pode ficar de pé usa uma

cadeira de rodas para se mover nos 15 metros quadrados de que dispõe. Para Hitomi, guardei o quimono japonês da Esmeralda de Los Niños e sua peruca preta e longa. Mr. Long usará os trapos de Solange e Clair de *As Criadas*, e os lavará na bacia e no balde delas. Cláudio se moverá na cadeira de rodas que um dia foi da D. Ellen, a mãe do Gerald, e que depois usamos em outro espetáculo, em 2007. Todas essas pessoas, assim como nós, sobreviveram em suas casas durante a Pandemia de Covid-19. Estas, e várias outras histórias similares, fariam parte de um espetáculo chamado *Gavetas*, sobre as vidas guardadas nos armários urbanos, que muitos chamam de lar, sobre as gavetas dos armários que guardam as peças que nunca foram encenadas, sobre os restos humanos, como amontoados de lixo no aterro sanitário do capitalismo selvagem, que em sua des-evolução transforma os *homo sapiens* em homens primatas.



Gavetas é mais um dos projetos engavetados, latentes, esperando ser ressuscitado, meio desesperançado diante da perversa lógica dos editais de cultura, onde cada um de nós, artistas criadores, tornam-se opositores uns dos Outros, quando o que deveria comandar o Teatro é a soma, a coletividade. Às vezes tenho a impressão que nós artistas fomos transformados em números a serem contados nas estatísticas de quantos projetos essa ou aquela secretaria, essa ou aquela empresa, recebeu para esse ou aquele edital. As vidas de Hitomi, Mr. Long, Claudio, a minha ou a de quem me lê agora, essas trajetórias riquíssimas em suas idiossincrasias, delírios e mazelas, parecem ter pouco valor frente à necessidade de se criar estatísticas e números de projetos recebidos, exibidos como troféus.

Enquanto escrevo isso, sinto ódio. Esse ódio contra o qual luto todos os dias, sempre na tentativa de preservar em mim um pouquinho do carinho que ainda me resta – qual a vela acesa que sustentava a vida do Bicho-Manjoléu³⁰. Esse ódio delirante que me atravessa feito nuvem acre e sufocante de fumaça, que me cega e me envenena, esse ódio que a nenhum

³⁰ O Bicho-Manjoléu é uma entidade do folclore mundial, já citada pelos irmãos Grimm em suas obras, e revivido por Monteiro Lobato no conto *O Bicho-Manjoléu*. Ele seria um monstro envolto em mistério pois herói nenhum consegue mata-lo, já que sua vida está guardada a sete chaves, como ele mesmo descreve no conto citado acima, ao revelar seu segredo para a princesa que havia raptado: “E o Bicho-Manjoléu então contou: ‘Minha vida está no mar. Lá no fundo há um caixão; nesse caixão há uma pedra; dentro da pedra há uma pomba; dentro da pomba há um ovo; dentro do ovo há uma velinha, que é a minha vida. Quando essa vela se apagar, eu morrerei’.”

lugar me leva e que rouba minha sanidade, seca o meu desejo. Com ele, convivo dentro de minha cabeça e do meu corpo, constantemente açoitados pelas descargas elétricas e químicas das quais sou feito. Se eu fosse colocar na boca de Hitomi, de Mr. Long, de meu amigo Cláudio, ou de mim mesmo algumas palavras que resumissem como me sinto, esstraçalhado e esquartejado, acho que elas seriam mais ou menos assim:

O performer senta-se num pequeno banco, e em tom confessional diz:



Eu acabei vivendo mesmo nesse cortiço. Aliás sempre vivi, mas não me dava conta. A minha casa, meu cortiço, é uma montanha de gente gritando, me xingando e mandando em mim, desde os mendigos que ficam em volta na rua, até aquela cartomante do último andar. O último andar é a área espiritualizada do cortiço, e lá mora a cartomante suja, que acredita ser a ligação cósmica que pode me livrar da imundície do resto disso tudo. É um cortiço enorme com muitos quartos cheios de gente de todo tipo, e não adianta essa gente se lavar, se limpar, se perfumar, se arrumar, não adianta nada, nunca, porque sempre vão estar no cortiço, matando os ratos que sobem do esgoto e que vêm nos lembrar o que somos. O meu quarto no cortiço fica no final de um corredor estreito e tem nove metros quadrados. Tem um piano de armário onde eu toco as composições mais delicadas do Satie, tem uma cama de solteiro, um bauzinho e só. Ali é o meu lugar, no meio daquele pardieiro que cheira a feijão, perfume importado *fake*, cigarro e álcool. O meu quarto é o meu lugar de lucidez, ou pelo menos eu me convenci disso. O resto, o cortiço inteiro e os seus arredores é o que resta de mim, é quem eu sou, querendo me atirar, pronto pra brigar, sujo, porco, viado. Naquele quartinho de suposta lucidez, eu me escondo de mim, me resguardo tocando Satie, tentando sobreviver a mim mesmo, ao cortiço que foi, aos poucos, sendo construído em volta da minha vida, que me emparedou e que se transformou no que hoje sou, esse soldadinho manco que tem que vencer uma guerra matinal pra conseguir levantar da cama, e descer para o mundo. Todo santo dia. Eu sou um cortiço de violências, repressão, frustração e caos. Um dia, a

coragem estonteante que há de nascer em mim vai, como uma retroescavadeira *transformer* de aço, demolir esse cortiço à minha volta. Dessa máquina imensa e brutal, vai sair uma mãozinha mecânica que vai ter, na ponta de seus dedos, uma chavinha bem pequenininha, única coisa capaz de abrir uma caixinha de ouro guardada em algum lugar ali, e quando aberta, dessa caixinha vai sair não sei o quê, porque se eu soubesse já seria outro.



...Quem diria que viver ia dar nisso?³¹

³¹ Fala de Leonardo Corajo na peça *Manifesto Ciborgue* (2010).

Uma pequena frase, uma pequena imagem, um pequeno desejo, uma pequena vela acesa dentro de um ovo no fundo do mar, pode ativar o gatilho criativo que leva à construção de um novo espetáculo, de uma nova obra. É o estopim da bomba atômica, se ela tivesse um, o prenúncio da detonação sem limites que vai afetar a nossa vida e, talvez, a de tantos por tanto e tanto tempo. Para isso, os orientais parecem ter inventado o haikai, essas pequenas pérolas da poesia que, por vezes, transformam-se em pequenos explosivos nos fazendo pensar. Assim como no belíssimo filme *Dias Perfeitos* (2023), de Wim Wenders, gosto de acreditar que devemos prestar atenção, sempre, às pequenas e aparentemente insignificantes coisas, frases escondidas no meio daquele romance meio chato, perguntas que nos vêm à cabeça ao fazer compras no mercado, ou dirigindo, ou acordando, a música que ouvimos numa *playlist* aleatória e que nos remeteu a algo, a sensação que nos causa aquele badulaque inútil que encontramos no camelô... Elas são talvez as preciosas gotas de orvalho no deserto, onde bebem centenas de formigas trabalhadeiras. Cada uma dessas palavras, dessas frases, dessas coisas pequenas, pode encerrar todo um mundo, personagens, dramas, seus astros, um universo conhecido e além. Dessas sementes que coleciono durante a vida, há uma muito especial que escrevi há uns vinte anos atrás. Não me lembro por que, mas, há alguns anos, em virtude de acontecimentos pessoais, e da grande Pandemia do Covid-19 de que todos fomos vítimas, acabou ganhando muito sentido. Esse meu pequeno haikai diz em alto volume: ESTAMOS AGORA NO MUNDO.

Todos nós ESTAMOS AGORA NO MUNDO³², e todas as nossas “vidas são, por definição, precárias: podem ser eliminadas de maneira proposital ou acidental; sua persistência não está de modo algum garantida... Não há como pensar a vida como não precária – a não ser, é claro, na fantasia” (BUTLER, 2018, p. 46). É nesse meu museu particular e totalmente fantasioso de ideias, desejos, processos, listas e coisas – onde tento, a partir do singular, chegar ao plural, onde tento ainda chegar à improvável razão para se estar agora no mundo –, que materializo o caminho através do qual venho criando, ao longo desta

³²A frase ESTAMOS AGORA NO MUNDO é um dos meus *Poemas Magnéticos*, e foi criada com ímãs de geladeira na noite de 31 de maio de 2009, noite anterior à queda do Voo 447 da Air France no qual estaria meu então companheiro, o bailarino Gustavo Ciríaco. Gustavo é o passageiro que foi trocado de voo pelo destino e sobreviveu. Depois de passado o imenso susto, olhei para a geladeira e li o vaticínio por mim escrito na noite anterior à tragédia: ESTAMOS AGORA NO MUNDO.

escrita performativa e arauto de velhas novidades, essa utópica grande fantasia: a da possibilidade de criação não precária, e que, possivelmente, jamais existirá.

Mesmo com toda fortuna, ou toda sorte, ou toda falta delas, Cazuzza sucumbiu, Amy Winehouse sucumbiu, Isabelle Caro sucumbiu, suas vidas não foram em nada menos precárias que qualquer outra. Andy Warhol, no auge de sua fama e riqueza, tendo supostamente feito artisticamente tudo o que quis, da forma que quis, com quem quis, tendo definido o destino da Arte Pop, disse em seus diários: “Sinto como se a vida tivesse passado ao largo.”³³ Essa vida que mata Isabelle Caro anoréxica e pneumônica que sequer consegue chegar ao fim da passarela em Tóquio, essa vida em constante estado de precariedade que vai matando aos poucos pelo simples fato de se estar vivo.

Se fosse possível então acabar com todas as barreiras e impossibilidades, toda a precariedade, seria possível, ainda assim, criar algo apenas baseado no desejo?

Klein³⁴ ‘viralizou’ fotografando seu falso suicídio, ao atirar-se de uma janela no segundo andar, Metinides³⁵ ‘viralizou’ fotografando a morte dos outros, do Outro que parece distante, mas que ali está, Chubbuck³⁶ ‘viralizou’ ao atirar na própria cabeça, de manhã, ao vivo, no ar, na TV americana. O quão perto dessa morte, ou dessa vida precarizada, dessa falta de fantasia, está a utopia do desejo?

³³ “*I feel life has passed me by*” in Diários de Andy Warhol - Minissérie em seis episódios. Ep 5, 59’30”.

³⁴ *Salto no Vazio* é o título da obra de fotoromagem do fotógrafo Harry Shunk a partir da performance de Yves Klein à Rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, em outubro de 1960, onde este se atira da janela do segundo andar de uma casa, como que num voo suicida em direção ao vazio.

³⁵ Jaralambos Enrique Metinides Tsironides (1934 - 2022) foi um fotógrafo mexicano que começou sua carreira fotografando acidentes de carro perto do restaurante de seu pai. Publicou sua primeira foto em um jornal aos doze anos e, aos treze, tornou-se assistente não remunerado do La Prensa. Sua carreira como fotógrafo policial continuou até 1997, quando se aposentou. Desde então, seu trabalho ganhou reconhecimento por seus próprios méritos, sendo exibido em galerias no México, nos Estados Unidos e na Europa.

³⁶ Em 15 de julho de 1974, às 9h38 minutos, assim que seu programa Suncoast Digest começou a ser transmitido na WXLTV, Christine Chubbuck olhou para a câmera e disse: “E agora, de acordo com a política do Channel 40 de sempre trazer a vocês as últimas notícias sobre sangue e armas, ao vivo e a cores, vocês verão mais uma *première*”. Ela sacou seu revólver 38 e deu um tiro na própria cabeça. É o primeiro caso conhecido em que uma pessoa se suicidou ao vivo na frente das câmeras. Ela morreu no hospital quatorze horas depois.

Eu comecei a morrer quando tinha quatorze anos, e venho obtendo bastante sucesso desde então. A morte pode ser lenta, no meu caso, lentíssima, mas, como dizem, “morre-se um pouco a cada dia”.



Começando pela parte interna do meu antebraço direito, vou tatuar uma linha que passa pela parte anterior desse braço, atravessa meu peito, segue pela parte interna do braço esquerdo e termina no fim deste. Como que penduradas nessa linha, vou tatuar ainda dezenove bandeiras náuticas coloridas inspiradas na obra da artista visual Maria José Ciríaco³⁷. Cada uma destas bandeiras náuticas, de acordo com o código alfabético das mesmas, representa uma letra, e, juntas, elas reproduzem a frase ESTAMOS AGORA NO MUNDO. Elas são uma homenagem póstuma a cada um dos meus dezenove amigos que morreram de forma violenta devido à sua sexualidade, assassinados, ‘aidéticos’ (como éramos pejorativamente chamados) abandonados pela família nos corredores dos hospitais, suicidados. Meus braços e meu peito tornar-se-ão um abraço colorido que darei em todos os que quiserem abraçar a mim e a meus amigos que tão cedo se foram, mas que, para mim, não irão nunca.

Sobre o meu peito do lado esquerdo, vou tatuar ainda a legenda dessa obra.

Joelson Gusson

ABRAÇO 1, 2024

Tatuagem/Performance



³⁷ Maria José de Figueiredo Ciríaco (1939-2020) foi uma poetisa e artista visual carioca que criou, dentre outras, a série Poemas-Bandeira, onde esta desenhava com lápis de cor, em papéis reaproveitados de embalagens, centenas de bandeiras do alfabeto náutico que, recortadas e penduradas em cordéis de barbante, davam origem a poemas somente decodificados por quem conhecesse aqueles símbolos.

ESTAMOS AGORA NO MUNDO



38

³⁸ Figura 15_Bandeiras do alfabeto náutico com a frase: Estamos agora no mundo.

Os navios de cruzeiro são os únicos meios de transporte que possuem seu próprio necrotério.



Eu o conheci na rodoviária de Cachoeiro de Itapemirim. Ele perguntou as horas e entabulamos uma rápida conversa. Me disse que havia passado numa prova muito exigente e estava indo assumir o novo emprego como socorrista num navio de cruzeiro. Perguntei “Mas as pessoas caem no mar?” E ele respondeu: “Não, elas se jogam, e o meu trabalho vai ser o de recolher os corpos antes que as outras pessoas do cruzeiro os vejam boiando”. Daí, ele me explicou rapidamente que todos os navios de cruzeiro têm um necrotério, que volta sempre com um ou dois corpos, no mínimo. A pessoa compra a sua última passagem e realiza seu “salto no vazio”, como diria Klein. Na minha cabeça, tem uma série de televisão inteira sobre esse recolhedor de cadáveres transoceânicos, e vários outros personagens, incluindo uma senhora estadunidense idosa que acha mais barato e divertido viver viajando em cruzeiros do que ficar no asilo. Afinal, nos navios de cruzeiro, além do necrotério, há também uma boa equipe médica, e uma mini UTI.





Passei o réveillon de 2007 no asilo junto com a Dona Ellen e dezenas de outros idosos judeus, ali comodamente guardados, como ficam guardadas as peças que nunca consegui encenar, como ficam guardados lá no depósito do Seu João os meus cenários das peças já encenadas, esperando a morte chegar.

Perto da meia noite, Donna Ellen sorriu pra mim e disse “Eu vou morrer este ano”. No que respondi: “Dona Ellen! Não fala isso!”. E ela replicou: “Por quê? Isso é muito natural.” Eu calei a boca.

Alguns meses depois, fui visitá-la na UTI. Ela parecia bem e me disse que estava bem, mas que as televisões só passavam o mesmo programa o dia todo, umas listrinhas que pulavam pra cima e pra baixo e ela achava aquilo um tédio. Eram os monitores cardíacos e de outras coisas.

Dois dias depois, ela morreu, sozinha, naquela UTI sendo observada por um monte de aparelhos e nenhuma pessoa. Talvez a Morte, sob a forma de um anjo verde, ou de uma caveira cibernética luzidia estivesse lá, mas isso jamais saberemos ao certo.

Liguei pro Gerald em Nova Iorque. Concordamos em embalsamar o corpo pra dar tempo de ele chegar para o enterro, que seria num cemitério cristão terrivelmente longe.

Com o corpo embalsamado e embrulhado em plástico, como uma crisálida muito velha, ela ficou esperando pelo filho pródigo que nunca voltou. Estava irreconhecível, parecia que estávamos enterrando outra pessoa.

O enterro já contei.



Dez anos depois de nos despedirmos de Dona Ellen estávamos entrando em plena era fascista no Brasil. Era esta que já havia sido inaugurada no Rio de Janeiro em 2016 com a eleição de Marcelo Crivella para a prefeitura. Quase que imediatamente e sem conversa, nosso contrato no Sérgio Porto foi cortado em vinte e cinco por cento, numa tentativa, muito bem sucedida, de acabar com as Residências Artísticas, ou com qualquer forma de manifestação artística, como sonha o obscurantismo pseudo-religioso-evangélico.

No afã de protestar de alguma forma contra o fim das Residências Artísticas nos teatros, fiz um vídeo muito sarcástico contra o plano daquela secretária que aqui nem merece ser citada, e que vive da fama do avô, que nunca foi seu avô mesmo, e que morreria de vergonha eterna do caminho trilhado por essa mulher que carrega seu nome.

A Secretaria Municipal de Cultura resolveu que não havia dinheiro para continuar as Residências e que nós, se quiséssemos, poderíamos participar de um edital para trabalhar de graça (*risos e muita indignação*). Assim teríamos que achar parceiros empresários que quisessem colocar dinheiro nos teatros, tudo por nossa conta. A Secretaria de Cultura forneceria os equipamentos de som e luz através de um edital que não estava sendo divulgado abertamente. Pautamos então o *Tá Na Rua* com o seu *Zaratustra* em nossa última temporada de teatro, e um show lindo de encerramento com o maravilhoso Caio Prado.

Contra essa estupidez em terminar um projeto que estava funcionando tão bem, fiz meu primeiro vídeo que deu origem a tantas coisas. Coloquei um chapéu de *cowboy*, pintei um bigode que ia até a mandíbula, tirei a camisa, entrei numa banheira antiga que tenho no quintal e inventei ali, naquele calor de fevereiro no Rio de Janeiro, O Coronel. Nesse vídeo, O Coronel que até hoje não tem nome próprio, com seu sotaque caipira portenho, manda buscar umas malas de dinheiro que ele iria enviar para o Rio de Janeiro para investir nuns teatros e ajudar uns artistas que estavam sendo expulsos. O recado foi dado, os artistas se revoltaram, reuniões foram feitas, a secretária de cultura foi demitida, e foi descoberta a real destinação do dinheiro das Residências, mas como o tal edital jamais foi publicizado, não vou falar nele aqui porque não sou bobo. Mesmo assim, as Residências foram enterradas e a placa do Projeto_ENTRE está até hoje pendurada, como uma lembrança, e também com sinal de boas vindas, na varandinha de entrada da minha casa.



Figura 16_Joelson Gusson, ENTRE 2 (2018), *Santa Teresa, RJ*.

Naquele mesmo verão de 2019, nasceu também a Fátima. Já veio ao mundo velha e mau humorada, arrogante, rica e fumante. Quase como Atena, que nasceu adulta, vestida, guerreira e proferindo um imenso grito ao ser libertada da cabeça de Zeus. Fátima é “filha” d’O Coronel, esse senhor mato-grossense que, como muitos desses, subiu do Rio Grande do Sul para “desbravar aquele mato e levar a civilização ao sertão brasileiro”, como já dito e repetido por uma senadora da República cujo nome também não citarei.

Descendente de italianos, o Coronel é um homem simples apesar de rico. Depois de velho, entendeu que a direita brasileira é fascista, quiçá nazista, coisa da qual ele, mesmo iletrado, pode ver com muita clareza à sua volta encarnado nos milhares de descendentes de imigrantes europeus, seus parentes de sangue em algum grau, e de compatriotismo inexistente em outro. Quando finalmente acordou – parte por influência de sua desbocada “filha” Fátima, que se auto intitula Fátima Toleda Nagle – depois de ter sido ferrenho defensor da ditadura militar, de ter votado no Collor, no FHC, no Serra, no Aécio e de ter apoiado o golpe contra a

Dilma, quando acordou finalmente, viu à sua volta o horror da supremacia branca ariana. Ali, percebeu, num lampejo de lucidez em sua tosca cabecinha, que o grande problema do fascismo brasileiro, travestido de bolsonarismo, não é o povo evangélico, que pensa como um rebanho e segue cegamente em nome de Deus seus pastores empresários da fé. Não, esses, se mudarem os pastores e as pregações, mudam de opinião, de voto, de tudo, são massa de manobra. O que o Coronel entendeu é que o fascismo brasileiro é branco, descendente de europeus que se acham superiores ao povo brasileiro, e que sequer se consideram parte desse povo brasileiro, que para eles é o “povão”. Por ser parte deles, o Coronel os reconhece em todos os seus rincões. Eles têm majoritariamente endereços nos estados de colonização europeia, e também japonesa, onde o fascismo graça. São os italianos e alemães do interior de São Paulo e do Espírito Santo, de Santa Catarina e do Paraná e do Rio Grande do Sul, e todos seus descendentes ‘desbravadores’ eternos cortadores de florestas e matadores de indígenas, que subiram para o Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Rondônia, Goiás e o sul do Pará. O Coronel não fez uma pesquisa para ver que nesses estados o fascismo segue de vento em popa, ele não precisou. Bastou olhar no mapa do resultado da eleição de 2022. O que ele não percebeu, já que não teve a instrução para isso, é que o Brasil herdou o pior do que sobrou do mundo pós Segunda Guerra Mundial: o EIXO. A macabra união do nazismo alemão com o fascismo ítalo-nipônico se dá hoje aqui, no Brasil varonil, onde seus descendentes levam adiante o seu projeto de raça pura empunhando e vociferando seu lema fascista “Deus, Pátria, Família”.

O Fascismo é o botão de emergência do Capitalismo.

Com as entranhas retorcidas durante seis anos, acabei criando uma personagem nova para falar desse assunto. Aliás, o que a Pandemia e o Fascismo me proporcionaram foi o tempo e a indignação para criar personagens novos. Desses, a última que apareceu foi a decadente Miss Itália, uma cinquentona que foi miss na juventude, ou seja, há muito tempo, e que hoje vive de fazer palestras para empresas cujos “missão e valores” se mostram às vezes um tanto questionáveis.

O performer vai até uma arara de roupas e veste um vestido longo de plástico, coloca uma peruca loira desgrenhada, calça um sapato de salto alto e trespassa em si uma faixa que diz “Miss Itália 1986.



MISS ITÁLIA 1986 – “Olá a todos. Eu vim hoje aqui para falar pra vocês sobre um novo produto maravilhoso que está sendo lançado no mercado brasileiro. Este produto faz parte dos esforços e do empreendedorismo de dois empresários do estado de Goiás que, com recursos próprios conseguidos através do BNDES, criaram esse fantástico produto que vai certamente agradar adultos e crianças de todas as idades. Nós vamos falar hoje sobre a Picanha do Mito. A melhor picanha do Brasil! A palavra *picaña* vem do espanhol e significa “vara que cutuca o gado”. No Brasil, se chama “garruchão”, ou simplesmente “pica”. Já a palavra Mito tem origem no imaginário popular contemporâneo e designa uma espécie de salvador da pátria. Então, “Picanha do Mito” poderia ser entendida etimologicamente como “a pica do salvador da pátria que instiga o gado”. A Picanha do Mito, por assim dizer, não é exatamente um produto barato. Mas isso não é um problema pra nós, não é mesmo? E é claro que ela tem que ser valorizada! Afinal de contas, muito é investido para que nós tenhamos a possibilidade de desfrutar de tamanho prazer. Vocês sabem quanto custa preparar o pasto a partir de uma mata virgem? É um esforço extenuante e contínuo de uma equipe especializada, porque não é só ir passando a motosserra. Não! Isso envolve a derrubada da madeira, a seleção da madeira de primeira linha, a secagem da madeira, a venda dessa madeira, a papelada, as “licenças” para a venda, o transporte... Depois tem que arar aquela terra horrível cheia de tocos e troncos carbonizados; tem que plantar o capim com sementes modificadas; tem que molhar o capim; tem que fazer as inseminações artificiais no gado com cepas de primeira linha; e tem que dar de beber todo esse gado! Vocês têm ideia de que, para a produção de cada quilo de carne bovina, são utilizados uma média de 15.415 litros de água? Essa água toda não vem de graça. Só tem um produto que consome mais água para sua produção: o chocolate. O chocolate chega a gastar 17.196 litros de água para cada quilo produzido. Tem uma linda palestra de uma companheira minha, a Miss Indonésia³⁹, sobre o plantio de

³⁹ A Miss Indonésia é uma personagem da peça *América!* que foi criada pela querida atriz Cris Larin. Larin trouxe para a peça o discurso da Miss Indonésia, por ela escrito, sobre a destruição das florestas da Indonésia para o plantio de palmeiras que produzem o óleo de palma, ingrediente fundamental para a confecção do chocolate em barras, o que causou a quase extinção dos orangotangos. O texto acima é inspirado no discurso escrito por Larin e usa inclusive algumas partes do mesmo.

palmáceas na Indonésia para a obtenção do óleo de palma, que é usado para fazer o delicioso chocolate. Acho que a palestra dela se chama... “Para que serve um orangotango?” Isso. Depois eu mando o link. Mas voltando aqui para a nossa querida e succulenta picanha, com aquela gordurinha que pinga no carvão, aquele cheiro dos deuses. Não sei se vocês souberam que, há vários meses, tem pipocado por toda Europa protestos contra a destruição das florestas tropicais brasileiras, que servem, entre outras coisas, de habitat para os tamanduás, onças, macacos, índios... enfim um monte de bichos. O motivo dessa devastação que está colocando esses bichos à beira da extinção é a conversão do uso do solo de mata virgem para o plantio de capim. E quem eles estão acusando? Quem? O agronegócio! Vê se pode? O Agro só sustenta essa atividade por que ele precisa do pasto pra produzir não só a Picanha do Mito, como vários outros cortes para o seu churrasco. Ela só está financiando a derrubada em massa da mata brasileira e empurrando os animais para o abismo da extinção porque estão produzindo a carne pra você. Por que o Agro pensa em você, o Agro pensa no seu bebê. O Agro não pode pensar em tudo, não é mesmo? Porque, afinal o que do que você consome você produz? Nada! E o quê do que o Agro produz que você consome? Ora! Muita coisa, não é mesmo! Agora vocês devem estar se perguntando “Por quê essa italiana veio aqui fazer essa palestra? Por quê não contrataram a Miss Brasil?” Ora, porque o Brasil já se tornou praticamente uma Europa, não é? Claro, excluindo o Nordeste, isso aqui já é um país de primeiro mundo. Basta compararmos o mapa da difusão dos descendentes de imigrantes italianos e alemães – com uma cancha ali dos japoneses em São Paulo e Minas Gerais – com o mapa da última eleição presidencial, que podemos ver claramente essa maravilhosa coincidência entre agronegócio, desenvolvimento, progresso, queima de florestas inúteis, a invenção da Picanha do Mito, e por assim dizer, do próprio Mito. Tudo isso atrelado a esse enorme EIXO de progresso com a união em solo brasileiro das representações desses três grandes povos: italiano, alemão e japonês. Muito obrigada.”



A Miss Itália, ao contrário de outros personagens, nunca saiu do papel. Talvez saia agora nessa dissertação junto com minha versão de Robhélia, a manequim & robô criada por Caio Fernando Abreu, e inspirada em Elke Maravilha. Fruto de uma grande revolução reprimida e praticamente exterminada, Robhélia é talvez a mais improvável encarnação que venha a fazer, visto que meu corpo não mais está lustroso como no passado, já um tanto distante. Robhélia é a quintessência do corpo ciborgue, totalmente metalizado, modelo para todos os outros. É também a revolução que se suicida enferrujando-se com um banho de chuveiro, numa maravilhosa metáfora que aplico a tudo que precisa ser constantemente azeitado, como as relações entre humanos, as relações de amor, as relações entre países, entre pais e filhos, entre homem e natureza, entre animais, entre os fungos e as raízes, os planetas e as estrelas, o pH do meu corpo e o meu corpo, entre os pretos e os brancos, as bichas e as igrejas, as bichas e as sociedades, as bichas e as leis, as bichas e..., o analógico e o digital, eu e a inteligência artificial, eu e a desinteligência natural. Queria poder ainda criar em mim esse corpo metalizado feito a robô de *Metrópolis*, de Fritz Lang, a Robhélia de Caio, o C3PO de Spielberg, ou os *outfits* de Bosco nas *runways* de *Rupaul's Drag Race*. Queria fazer isso em um novo espetáculo onde eu desafiaria a tal inteligência artificial a fazer tarefas que ela não conseguiria nunca, como correr, saltar, suar, dançar, sentir-se feliz ou triste, e viver a alegria que sinto a cada dia, a cada vez que um dos meus gatos vem se esfregar em minhas pernas e me pedir colo.

Mas, na verdade eu não estou nem aí para essa tal de AI. Na verdade, eu gosto de acreditar mesmo que ela vai causar uma nova grande revolução nos mundos virtual e real, a revolução da descrença total nas imagens e sons. Acho mesmo que isso já está acontecendo. Às vezes, me pego olhando algo em alguma tela e me perguntando se o que vejo é real ou gerado pela AI. Minha dúvida está se espalhando e encontro também outras pessoas com as mesmas questões. Imagino que, daqui a pouco, não acreditaremos em mais nada, e que talvez possamos novamente repensar as relações, repensar o virtual. Talvez a AI se torne tão realista que não mais a queiramos, já que, nas telas, assim como no teatro, buscamos uma suposta realidade, mas não a realidade em si. No afã de ser real, a realidade virtual talvez venha a morrer vítima de sua própria falta de utopia.

Assim como morreram os mutantes robóticos de Caio Fernando Abreu em *Ascensão e queda de Robhélia, manequim & robô*, talvez também sucumba, ou fique em segundo plano transformada numa mera prestadora de serviços, a AI desacreditada, indigna de confiança. No mais, o teatro, como arte presencial, gosto de acreditar, talvez esteja salvo dessa nova onda cibernética, pois, como já escreveu Santo Agostinho entendendo, há quase um milênio, a virtualidade dos julgamentos...

O performer tira o vestido da Miss Itália, assim como sua peruca desgrenhada.

Uma coisa é querer parecer falso. Outra coisa é não poder ser verdadeiro... no palco um ator pode ser, por sua vontade, uma falsa personagem, porém, sendo ele mesmo, um homem verdadeiro. Como seria possível que uma tela com a pintura de um cavalo fosse verdadeira se o animal ali representado não fosse falso? Como seria verdadeira a imagem de um homem refletida em um espelho, se não fosse falso este homem? Então, se existem coisas que, para serem verdadeiras, de certo modo, têm necessidade de parecerem falsas, porque temos tanto medo do falso, e desejamos a verdade como nosso maior bem? (AGOSTINHO, 1998, p. 79)

Imerso nesse paradoxo do verdadeiro-virtual-falso, talvez eu consiga pelo menos contar a incrível história da heroína robótico-cibernética Robhélia, misto de humana robotizada com inteligência artificial, única sobrevivente do massacre perpetrado pelo Poder contra os mutantes humanoides, que foram, aos poucos, se transformando em robôs, para então tornarem-se vítimas da grande pandemia que os aniquilou. Depois de toda a saga de superação dessa sem precedentes pandemia robótica, e do mundo tê-la apagado do imaginário coletivo, surge, sobrevivente, a única remanescente daquele mundo híbrido, agora totalmente metalizada, linda e singular, a grande heroína cuja história, através das palavras de Caio Fernando Abreu, quero contar, pois essa não é a primeira vez que Caio fala através de mim. Em 2016, tive o privilégio e a honra de proferir sua aula magna sobre “bichice nos anos 1980” no meu espetáculo *TRAN_SE*, onde falei, palavra por palavra e contei, para plateias incautas ou nem tanto, a icônica “Lenda das Jaciras”. Agora é a vez e a hora de Robhélia!

Durante a próxima fala, o performer vai acoplando a seu corpo partes metalizadas de um figurino que se monta aos poucos, e, assim, vai se transformando numa espécie de robô, mistura de C3PO, Maschinenmensch e Bosco.



Essa estória que agora conto começou depois de superada a pandemia robótica que assolou todo o mundo, e de a mesma, algum tempo depois, ter sido ressuscitada como moda, como matérias da imprensa sensacionalista, ou como os lucros com sua exploração de todas e todas as formas.

“Enquanto isso, em porões de um beco escuro, reproduziam-se como coelhos os remanescentes da epidemia. Quatro deles haviam-se isolado de rumores e máquinas, levando consigo uma grande quantidade de latas de óleo e estimulantes para sua manutenção e, como não fossem descobertos, organizaram aos poucos outro sistema de vida. Já eram mais de meia centena apertados em meio às paredes sujas de graxa, fazendo amor em ranger de metais e cintilações dos olhos de vidro. Dispunham-se a sair à superfície para tomarem o Poder quando foram inexplicavelmente descobertos e denunciados.

A rua suspeita foi cercada, os policiais derrubaram as portas com metralhadoras e encurralaram os contaminados contra uma parede úmida onde, com fortes jatos d'água, conseguiram enferrujar lentamente suas articulações. Morreram todos, da mesma maneira que seus precursores – à exceção de uma jovem inteiramente mecanizada, com grandes olhos em vidro rosa e magníficas pernas de aço. Foi imediatamente recolhida à prisão para ser encaminhada a um especialista em computadores, e seu nome e foto saíram em todas as páginas policiais. Seu fim teria sido desgraçadamente o mesmo de seus companheiros, se um famoso costureiro não tivesse se interessado por ela. Foi visitá-la na prisão e, por meio de vários e demorados contatos com figuras influentes, conseguiu libertá-la para mais tarde lançá-la como principal manequim de sua coleção de outono.

A jovem, conhecida artisticamente como Robh ea, alcançou um espantoso sucesso. Galgou todos os degraus da fama em pouquíssimo tempo, acabando por filmar com os cineastas mais em voga no momento, ganhando pr mios e mais pr mios em festivais internacionais e sendo eleita Rainha das Atrizes durante cinco carnavais seguidos. Foi no último carnaval que, sem dar explica es, ela fugiu abruptamente do baile, espatifando a fantasia e repetindo em inglês que queria ficar sozinha. Retirou-se para uma ilha deserta e inacessível, onde viveu até o fim de seus dias. Comentou-se que seria homossexual, e fora obrigada pelos empresários a esconder esse terrível fato do grande público. Uma jovem que fora sua camareira publicou um diário chamado *Minha vida com Robh ea*, *best-seller* durante dez anos seguidos, com edi es revistas pela autora, adapta es para rádio, televisão, cinema e fotonovela, proporcionando   ex-camareira a candidatura, ao mesmo tempo, aos Pr mios Nobel da Paz e da Literatura. Excursões e expedi es foram organizadas por legiões de fãs em desespero para chegarem até a ilha, guardada por animais selvagens, najas venenos ssimas e plantas carnívoras. Tudo inútil.

Muitos anos depois, os jornais publicaram uma pequena nota comunicando que Robh ea, ex-manequim, ex-atriz de cinema e robô de sucesso em passadas décadas, suicidara-se em sua ilha deserta e inacessível tomando um fatal banho de chuveiro. Seus restos enferrujados e mumificados foram colocados na Praça da Matriz no planalto central e, desde então, foram publicados fascículos com sua vida completa e fotos inéditas, os (*sic*) travestis passaram a imitá-la em seus shows e, quando as discussões versavam sobre as grandes cafonas do passado, seu nome era sempre o primeiro a ser lembrado.” (ABREU, 2001, pp. 48-49)





Figura 17_C3PO, *Star Wars* (1977), Maschinenmensch, *Metrópolis* (1927), Bosco, *RPDR* (2022). *Still Frames*⁴⁰

⁴⁰ RPDR é a sigla para o Reality Show RuPaul's Drag Race

Em 1993, quando ainda era aluno do curso regular para atores da CAL – Casa das Artes de Laranjeiras, no Rio de Janeiro –, fui a uma festa à fantasia na própria CAL, organizada pela turma de formandos daquele semestre. Nos reunimos na casa da amiga e, hoje grande atriz, Ângela Câmara para nos vestir e nos preparar para a tão esperada festa. Coloquei uma blusa branca de bolinhas pretas e uma saia que ia até abaixo do joelho e que pertenciam à mãe de Ângela. Como enchimento para os quadris (hoje em dia se diz *padding*, para copiar as estadunidenses) usei uma blusa de lã grossa. Coloquei uma peruca cacheada curta, grandes óculos femininos e unhas postiças e, já meio bêbado, dirigi até o bairro das Laranjeiras aquela antiga Chevrolet Caravan marron, lotada de personagens estranhas. Eu era Tootsie (*Tootisie*, 1982), e já era um ator, e naquela noite ninguém me reconheceu.

Como naquela noite irreconhecida e ébria de 1993, ou no palco de minha dissertação, eu me coloco livre para fazer tudo o que eu sempre quis, falo agora, com todo o exagero e afetação de uma *soap opera* – seja ela estadunidense, brasileira ou mexicana –, palavra por palavra, o discurso incendiário do capítulo final de *Southwest General* proferido por Emily Kimberly, também conhecida como Dorothy Michaels, também conhecida como Michael Dorsey, também conhecido como Dustin Hoffman. Esse discurso é entrecortado por vários apartes que aqui suprimi e a cena na íntegra está em (GUELBART, 1982, p. 112-115).



DOROTHY – “Eu nem sei como dizer o quão profundamente tocada eu estou. Nunca, em meus sonhos mais loucos, imaginei que eu seria objeto de tanto carinho. Isso torna ainda mais difícil para mim, dizer o que vou dizer.” Sim, acho que já está na hora de esclarecer as coisas, porque eu não vim para esse hospital apenas para ser a nova administradora, Dr. Brewster. Eu vim para este hospital para acertar algumas contas antigas. Vocês sabem que meu pai foi um homem brilhante, e que construiu este hospital. O que vocês não sabem é que, para sua família, ele era um tirano impiedoso. Um monstro. Ele levou minha mãe, a esposa dele, a beber, aliás, ela ficou tão mal que acabou perdendo todos os dentes. Seu filho, Edward, tornou-se um recluso, e a filha mais velha, Anita, tão bonita, tão charmosa, engravidou aos quinze anos e foi expulsa de casa. Ela ficou com tanto medo de que sua filha carregasse o estigma da ilegitimidade, que decidiu mudar de nome e contrair uma

doença desfigurante. Depois mudou-se para Tânger, na Argélia, onde criou a menina como se fosse sua irmã, mas a sua única ambição na vida, além da felicidade da filha, era ser enfermeira. Então, ela voltou para os Estados Unidos e conseguiu um emprego aqui mesmo, no Southwest General Hospital. E, enquanto trabalhava aqui, ela sabia que precisava falar sempre que via alguma injustiça ou desumanidade. Deus proteja, você entende, não é, Dr. Brewster? E ela também foi evitada pelas outras enfermeiras, por medo de suas fortes posições. Mas ela era profundamente, profundamente, profundamente amada por seu irmão. E foi esse irmão que, no dia de sua morte, jurou ao Bom Deus que está no céu que ia seguir os seus passos, e... e... que... que... que... ele devia isso a ela! Mas nos termos dela. Como uma mulher... e orgulhosa de ser mulher como ela sempre foi. Pois eu não sou Emily Kimberly, filha de Duane e Alma Kimberly. Não, não sou... sou Edward Kimberly, o irmão recluso de Anita. Sou Edward Kimberly, que está aqui defendendo o bom nome de sua irmã. Eu sou Edward Kimberly, Edward Kimberly. E tenho orgulho, e muita sorte de estar aqui, e sou forte o suficiente para ser essa mulher que é a melhor parte da minha masculinidade. A melhor parte de mim.”



Voltando a Robhéa, contando sua vida e morte lembrei-me que me contou Gilberto Gawronski sobre uma noite perdida nos idos dos anos 1980, num bar qualquer em Porto Alegre, quando ele e Caio (Fernando Abreu) começaram a gongar as bichas, como era de praxe e de costume naquele tempo (como ainda o é agora). Isso rendeu, entre muitas cervejas, muitos cigarros, muitas gargalhadas e eventuais apresentações das divas do transformismo local, uma hilária classificação das bichas que veio a se tornar o conto já acima citado *A Lenda das Jaciras*. Esse conto define, da forma mais cínica e descarada possível, as quatro principais categorias de homossexuais de então – reconhecidas por Caio Fernando Abreu e seu *entourage* – e que seriam: as Jaciras, as Telmas, as Irmas e as Irenes. As Jaciras são as bichas mais escandalosas e pintosas que andam sempre em bandos; as Telmas, as enrustidas e homofóbicas, geralmente casadas com mulheres, que não se seguram quando alcoolizadas; as Irmas, as pintosas também casadas com mulheres, mas que todo mundo sabe que são, menos

elas mesmas; e as Irenes, as bem sucedidas, analisadas, elegantes e que só se casam com outras Irenes. Existiria ainda uma versão mais exacerbada das Jaciras: as Jandiras.

Jandira é o nome da minha mãe, que, em tupi-guarani significa “abelha que faz o mel”. Também tenho uma tia chamada Jacira, que quer dizer “mel da lua”, outra chamada Jaci “a lua”, e ainda a tia Juraci “aquela que fala o bem” e o tio Jurandir “boca melíflua”. Eles têm mais cinco irmãos com nomes que também começam com a letra “J”, assim como eu, Joelson, tenho duas irmãs que seguem a mesma sina. Joelma, com quem eu poderia criar uma dupla sertaneja: “E com vocês Joelson e Joelma!” E Janaina, nossa “rainha do mar”, que recebeu seu nome ainda contaminado com a tradição indianista da família. Além, é claro, de meus pais e da minha avó materna. Ninguém sabe de onde saiu essa moda *naif*, mas ela pegou. Nem sabia meu avô italiano com nome de escritor canônico, Virgílio – e que tinha um pé, ou os dois, cravados no Integralismo Fascista Paranaense da primeira metade do século XX –, que ele havia seguido uma romântica corrente literária brasileira, o Indianismo do século XIX, para batizar alguns de seus filhos. Os corpos cáucaso-italícos de minha família foram tocados pela doce nomenclatura indigenista, e, ainda que indiretamente, pela miscigenação de que é feita a identidade brasileira. Mesmo assim, foi praticamente impossível que fossem atravessados pelo molejo, pelo rebolado ou pela ginga. Somos mesmo como tábuas de passar, rígidas e robóticas, e que, no máximo, conseguem dançar um “dois pra lá dois pra cá”.

Nós, artistas da performance, assim como os atletas, que trabalhamos sobre o desempenho dos nossos corpos, que tentamos sempre ‘melhorar nossa performance’ e superar certos limites, talvez consigamos agir através desses corpos de forma a também extrapolar as barreiras psíquicas, talvez espirituais, e de interação com o mundo e o meio. Percebo ainda que existem muitos atravessamentos que involuntariamente constituem a materialidade do meu corpo, dos nossos corpos, comportamentos e hábitos que o limitam ou que o exacerbam, por vezes aparentemente incontroláveis ou imperceptíveis. A transformação do próprio corpo na busca de sua completude e da satisfação de desejos, em todos os sentidos, encerra subjetividades que, mesmo para este presente em que vivemos, há quatro mil e quinhentos anos da construção das pirâmides de Gizé, soa ainda absolutamente revolucionária, ou como diz Preciado “É urgente e imprescindível no século XXI uma rebelião de corpos”. (PRECIADO, 2014, p. 13)

Durante a fala seguinte, o performer vai despindo-se de sua roupa robótica..



Em 17 de novembro de 2010, a anorexia nervosa, combinada com uma pneumonia tirou, aos 28 anos, a vida da modelo francesa Isabelle Caro. Dias antes, num desfile em Tóquio, Caro desfaleceu na passarela sem sequer conseguir concluir o percurso de poucos metros. Descoberta pelo fotógrafo italiano Oliviero Toscani, posou nua e esquelética para a campanha *No-anorexia* feita pela marca *No-l-ita*, estampada em *outdoors* por toda a França nos idos dos anos 2000 “...Tive uma infância muito complicada, muito difícil, muito dolorosa. A grande fobia da minha mãe era que eu crescesse. Ela passou a vida toda medindo minha altura. Ela não me deixava sair porque tinha ouvido falar que o ar fresco faz as crianças crescerem, e é por isso que eu fui mantida em casa. Foi completamente traumático.”⁴¹ Caro usou os últimos anos de sua vida explicitando publicamente os horrores da doença. Dois meses depois de sua morte, sua mãe suicidou-se... Um excesso de escassez.



⁴¹ <https://www.cbsnews.com/news/anorexic-model-on-road-to-recovery/>, acessado em 18 de setembro de 2024.



Figura 18_ Oliviero Toscani, NO ANOREXIA (2007), *Campanha para a marca No-lita, França.*

Solha, o grande ator e poeta paraibano, comprime em seu extenso poema *Trigal com Corvos* o imenso excesso constitutivo de cada corpo, do corpo de cada ator que se transforma, de cada um de nós, seres vivos agora no mundo, como Frankensteins, Super Homens, Hércules, Salieris, Picassos, Orleans, Joice... que tentamos ser. E, dentro desses corpos, sagrados, profanados, vamos seguindo vivos em nossa mais completa precariedade, eternos desejantes de uma existência utópica, sem mazelas, feliz, que justifique de alguma forma nossa curta passagem pela Terra. Nós, que perpetuamente tentamos dominá-las, a vida e a Terra, o sistema, o ecossistema, falhando em dominar a nós mesmos, aos nossos corpos, falhando em interagir com todo o resto do mundo e da natureza, predando-a, digerindo-a, e a enchendo de restos. Nós, tão pequenos, estamos aqui, agora, nesse mundo que vai sobreviver, apesar de nós, espécime fugaz, fadada, em algum momento num futuro não muito longínquo, a desaparecer para todo o sempre.

Agora... eu gostaria de falar... uma poesia.



“Aqui você vê a minha morte chegando

a idade me devastando a vaidade

me deformando

eu já antevendo a funerária me encaixotando e me despachando pr'outro

mundo

como já encaixotou e despachou o Século XX

em que nasci.

(...)

Bem

é evidente que pela deterioração dos dentes

da audição

da visão

estou em pleno processo de extinção.

Sinto

pelo peso da gravidade no ventre

na bolsa dos olhos e

nas papadas

que estou sendo puxado pra baixo.

Que estou sem saída

feito feto num macho.

(...)

Parece que fui até o fim de minha escada Magirus e o incêndio

era muito mais em cima.

(...)

Pensei poder atingir – um dia – o porte de uma sequoia ou baobá

mas acabei aqui

como planta em jarro.

Donde a conclusão de que o que me resta é a perfeição de um bonsai.

(...)

capto que somos – todos – um mundo de picassos, pounds e joyces

requentados que continuam avançando – sim – mas como as

unhas de um cadáver ou flor colhida em jarro!

(...)

nós não passamos de um bando de frankensteins

(...)

Vi o cumprimento completo do Gênesis (“Crescei e multiplicai-vos e dominai toda a Terra”)

(...)

Fiz 30 anos no exato momento em que a nova ordem mundial passava a ser a de
Não Confiar em Ninguém Com Mais de Trinta

(...)

Vi

lentamente

filhos

como eu

sendo transformados pelo Tempo e passando à condição de pais

tornando-se avós

de modo que nada de novo existe mesmo debaixo do Sol

(...)

Entretanto

logo depois de minhas primeiras limitadas tentativas na criação de algo
que justificasse minha passagem pela Terra

constatei que Sansão

sem qualquer esforço especial

fora o mais forte dos homens de seu tempo simplesmente porque

Jeová o escolhera para flagelo dos inimigos

assim como o Super-Homem era o mais poderoso dos mortais

apenas porque viera de Kripton

ou como Hércules fora o mais parrudo dos seres humanos por ser filho de Zeus.

Isso me leva a coisa mais sintomática: o velho maestro Aschenbach – de “Morte em Veneza” – reconhecendo – ao se deparar com a beleza natural do jovem Tádzio – que perdera a vida tentando a perfeição... usando só... a matemática.

Isso me lembrou por fim – é claro – Salieri

Revoltado com a Divina Providência ao encontrar no sacaníssimo Wolfgang a genialidade que a ele lhe fora negada.

“A salvação – confirma Paulo numa epístola aos romanos – não vem para quem quer ou para quem corre

mas para aquele de quem Deus se com padece”.

E eu digo: É foda!

Por quê – se existe um Deus –

Não me fez melhor?”

(SOLHA 2004, pp. 20, 21, 26, 43,44)



Às vezes, me pego pensando se nós, todos, todos nós que estamos agora no mundo, os que já estiveram, os que um dia estarão, não temos já determinado em algum lugar ou por alguma força, o nosso pessoal e intransferível prazo de validade. Se nossos corpos não já nascem com a sua obsolescência programada inscrita no nosso DNA, assim como os iPhones que param de atualizar e morrem tão jovens. Que todas as coisas que são criadas também estão fadadas a se tornarem obsoletas, cada uma a seu tempo, sendo as embalagens as que têm a vida mais curta e pueril, apesar de cumprirem totalmente o seu papel. As suas sobras sim, sobrevivem à sua breve vida, talvez eternamente não biodegradáveis, lentamente perdendo a sua cor sob o sol numa praia, numa ilha, em algum lugar qualquer por aí, assim como a bandeira estadunidense hasteada na Lua já perdeu todas as suas cores e virou, sem querer, a bandeira branca da paz que nunca se dá. Obsoleta.

Assim como Robhêa, destinada a ser eterna, suicidada para dar fim ao infinito insuportável, ou a Mona Lisa, que não sabe se durará outros quinhentos anos, assim também talvez sejamos nós, às vezes cumprindo nossos prazos de validade e atendendo lentamente à nossa curta passagem sobre a Terra; às vezes negando a tudo, enferrujando-nos de propósito, afogando-nos em alguma substância travestida de carinho, paz e esperança, ou sendo atacados por algum ser alienígena infinitamente minúsculo e que, de nós, se alimenta para perpetuar a sua não-vida viral. Talvez esse caminhar realmente não faça o menor sentido, a não ser aquele que nós mesmos inventamos para dizer que sentido há. Ou, talvez, estejamos mesmo nessa Matrix de análises combinatórias sendo guiados por algoritmos, inconscientes de sua própria existência, mas sabedores das incontáveis possibilidades de manipulação das nossas. Talvez paremos em determinado momento pra repensar o que se fez até então, ou talvez não pensemos em nada e sigamos no modo zumbi de ser, controlados pela dúvida que sempre está ali para que possamos não escolher. E, assim, nos mantemos sempre abertos para uma nova escolha. Ou, talvez, ainda estejamos tão aterrorizados de ver o vazio que precisemos ficar incessantemente mirando a tela, a *timeline*, e suas incontáveis ofertas de imobilização catatônica.

Lembro sempre de duas falas da bailarina Denise Stutz em seu belíssimo trabalho *DeCor* (2003), quando estava prestes a completar cinquenta anos de idade. A certo ponto da peça, ela dizia “Quanto eu fiz quarenta anos, decidi que me mataria ao completar cinquenta,

mas agora, que já estou quase chegando lá, pensei em negociar.” Mais à frente no espetáculo, Stutz lista várias razões pelas quais ela havia se tornado uma bailarina, e o porquê de ela continuar dançando: “Eu queria dançar para salvar os outros, para transformar o mundo...” e, enfim, conclui “...mas eu vejo agora, que depois de todos esses anos... eu só consegui mesmo dançar... foi para ME salvar.”

Denise encontrou a sua forma de salvação. Já eu, estou duvidando de tudo, do tempo, do carinho, do sentido de estar vivo, da vida mesmo... Por isso, escrevo essa dissertação na tentativa de reencontrar esse caminho sobre a Terra, e desativar, ou pelo menos retardar, o meu prazo de validade. Assim como Hitome, a jovem japonesa que vive no *cybercafé*, sempre achei que minha passagem seria rápida e meteórica. Como foram as de Cazuzza, Amy, Caro e Ericson (Pires)⁴². Mas já não sei mais. Olho à minha volta e vejo todas essas coisas que juntei, que acumulei, e tudo parece não significar nada, a não ser o sentido que um dia eu dei a elas. Ou que darei. Talvez seja isso mesmo, um amontoado de sentidos ao redor de um corpo que respira, come, dorme, caga e dói. E isso pode soar como um libelo à autocomiseração, mas não, é só um modo de refletir-se a si mesmo. Talvez útil, talvez não. Não há como saber.



MUSEU DE GRANDES NOVIDADES Parte 3 - Uma peça curta.

Amy – (*vendo o outdoor com a foto de Isabelle nua nas ruas de Marselha*) Caju, você que é “O” especialista nisso, prova esse feijão. Acho que errei a mão no sal. Nossa Caro! Quando você morreu tava acabada mesmo, heim!?

Cazuzza – Amy! Menas! Até parece que você tava ótima. Tá bom de sal sim. Vou picar a couve.

Isabelle – Tudo bem Caju. Eu não estava acabada, eu sempre fui acabada. Quando eu era criança, minha mãe vivia me medindo porque ela não queria que eu

⁴² Um dos fundadores do CEP 20.000, ao lado de Guilherme Zarvos e Ricardo Chacal, Ericson era graduado em História e mestre em Literatura Brasileira. Também fundou o grupo de ação HAPAX e o Coletivo RRRadial. É autor dos livros “Cinema de Garganta”, “Zé Celso Oficina-Uzyna de Corpos” e “Cidade Ocupada”. Ericson faleceu repentinamente em fevereiro de 2017 e alguém foi lá no Teatro Sérgio Porto e escreveu no espelho de um dos degraus da entrada: Cometa Éricson.

crecesse. Acho que eu fui murchando enquanto crescia. Vocês separaram o meu feijão sem carne?

Amy e Cazuzza – (*Entediados*) Separamos.

Cazuzza – Você não sabe o que tá perdendo. Já eu fui mumificando enquanto morria. No final, tava igualzinho aquelas múmias antigas, um monte de ossos com o couro colado a eles. E isso dura uma eternidade. O definhar é um tempo muito mais longo do que a morte eterna. Você não relaxa nunca.

Isabelle – Que nojo! E vocês ainda querem que eu coma essa carne mumificada no sal. Sabiam que uma múmia nada mais é que um tipo de bacalhau humano desidratado no sal?

Amy – É verdade. Eu, de minha parte, fiz quase igual essas múmias, só que morri curtida no álcool, como dizem. Mas, sabe, por mais chato que seja essa coisa de Paraíso, aqui eu me sinto relaxada. Mesmo com todos aqueles fãs, com a grana, eu estava sempre mal, sempre me sentindo miserável, igual um personagem *dostoievskiano*. Só queria beber pra me afogar. Consegui.

Cazuzza – Conseguiu!!! (*gargalhadas*) (*canta*) “...De bar em bar, procurando agulha num palheiro.” Pronto, agora só falta refogar essa couve. Caro, você tem que tirar toda a pele das laranjas, não é só descascar.

Isabelle – Tá bom.

Amy – É tão incrível isso de ficar na noite indo de bar em bar procurando o que você não perdeu. Porque, no final, a gente, toooodo mundo, só quer mesmo um pouquinho de carinho.

Isabelle – Eu li em algum lugar que alguém já disse que o “Carinho com letra maiúscula é a mercadoria mais rara no mercado”

Cazuzza – Acho que foi o Caio (Fernando Abreu), mas não se pode confiar na internet. Acho que ele também falou “Quem procura não acha. É preciso estar

distraído e não esperando absolutamente nada. Não há nada a ser esperado. Nem desesperado.”

Isabelle – Boa essa. Tá bom assim? Depois de morta, virei uma estripadora de laranjas. (*Cazuza assente com a cabeça*) Sabiam que desespere quer dizer, literalmente, “não ter esperança”? Quando eu comecei a receber um pouquinho de carinho, a ter um pouquinho de esperança, eu desmaiei esquelética e morri. Quando vocês morreram, ainda tinham alguma esperança?

Cazuza – Minha esperança era poder falar tudo o que eu não tinha podido falar, durante a minha vida toda, antes de morrer. Mais ou menos, eu consegui. Isabelle! Que mesa bem posta! Minha mãe ia ficar louca com tanta *finesse*. Fiz umas músicas bem amargas no final, e as pessoas amaram. Acho que elas também queriam falar aquelas palavras: A burguesia fede e eu vejo um museu de grandes novidades, porque o tempo não para, (*canta*) não para não, não para.

Amy – Não sei se eu tinha alguma esperança quando tava já perto do fim. Acho que, quando você vê o fim, ali, bem na sua frente, você se agarra em qualquer coisa, mesmo que seja o que está te matando. Acho que é mesmo o desespero que te faz agarrar. Não tem nada a ver com esperança, que é tipo uma coisa positiva. Você se agarra no que tem, não no que desejaria ter.

Cazuza – A couve tá pronta! Vou por na mesa. Podemos nos sentar! (*sentam-se à mesa*) Se vocês pudessem listar tudo o que vocês quiseram fazer e não conseguiram, seria uma lista muito longa?

Amy – Nessa lista posso incluir as vinganças?

Cazuza – Pode... Isabelle?

Isabelle – Quanto tempo vocês têm pra ouvir?

Cazuza e Amy – A eternidade. (*todos riem e começam a se servir da feijoada*)



Em 1999, eu comprei meu primeiro aparelho de telefone celular, que era um daqueles tijolos de plástico e metal que mal conseguiam caber na bolsa. Esse telefone veio com um número, e foi comprado, por um preço de segunda mão, de uma menina rica que era aluna do diretor Ivan Sugahara. Nós estávamos, naquela época, criando o espetáculo *Um Quarto de Crime e Castigo*, inspirado, óbvio, no romance *Crime e Castigo* de Dostoiévski. Precisávamos de uma linha de telefone celular para receber ligações dos espectadores interessados, já que não existiam ainda os e-mails, mensagens de texto, nada disso. A peça se passava no quarto de um apartamento no terceiro andar de um pequeno prédio localizado no bairro da Urca, na Zona Sul do Rio de Janeiro, onde moravam dois atores do elenco, o então casal Ângela Câmara e Lucas Gouvêa. Éramos um grupo bem pequeno que tinha ainda a atriz Cristina Flores, idealizadora do projeto junto com o Ivan, e as assistentes de direção Lídia Olinto e Júlia Cárdenas. Nós apresentávamos o espetáculo às terças-feiras e quartas-feiras à noite e publicávamos semanalmente, no Jornal O Globo, a título de divulgação, o que chamávamos de tijolinho, um texto super curto com informações básicas do espetáculo, e o meu número de telefone para marcação de lugares. Esse número de telefone, junto com o abajur de uma peça que fiz aos treze anos de idade e um boneco de pelúcia colorido que ganhei aos quatorze, são as três coisas mais antigas que tenho guardado. Sim, jamais mudei o meu número de telefone que está eternizado nas costas da gravura que Gerald me presenteou, e que nunca emoldurei.

Eu fiz também o cenário dessa peça, o meu segundo cenário, e ele era uma releitura do quadro *O Quarto* de Van Gogh. Só que, em minha versão, utilizamos quadros de José Orozco. O quarto onde se passava a peça tinha doze metros quadrados e, quando começamos a fazer as apresentações, conseguíamos colocar dentro dele apenas quatro espectadores. Mas nós fomos ficando tão afiados em fazer a peça, milimetricamente montada com ações físicas precisas – e do tamanho de nossa obsessão por elas – que, depois de alguns meses, já cabiam oito pessoas naquele minúsculo cômodo, além do(a) operador(a) de luz e de um aparelho portátil de ar condicionado. Nós ficamos em cartaz por quase dois anos com esse espetáculo e tivemos visitas muito ilustres como o escritor Ferreira Gullar e o próprio Gerald.

Nessa peça, eu interpretava o personagem Marmeladov, pai de Sonia, personagem de Cristina Flores, e casado com Caterina Ivanovna, que abramos para Catarina Ivonete,

interpretada por Ângela Câmara. Raskolnikov era feito por Lucas Gouvêa. Ou seja, ou éramos já muito adultos para interpretarmos os personagens jovens – Sonia e Raskolnikov – ou ainda muito jovens para interpretar os personagens adultos – Marmeladov e Catarina. Mas, incrivelmente, dava tudo muito certo porque nós éramos, e continuamos sendo, atores que acreditam na técnica e na atuação como um ofício laborioso e artesanal. Ainda tenho guardado o texto desse espetáculo com várias anotações de diferentes pessoas sobre as ações precisas que fazíamos em cada fala que dávamos. E até hoje, quando leio essas falas, consigo lembrar dos movimentos coreografados que fazíamos com as mãos, com os copos de vodka, com microações em nossos corpos sentados. Lembro-me ainda das marcas que haviam na mesinha que usávamos. A memória é realmente algo físico e muitas vezes tangível. E agora, com as benesses do amadurecimento e do conhecimento, e talvez até mesmo do envelhecimento, vou refazer a cena inicial do encontro entre Marmeladov e Raskolnikov no bar, e que foi uma das coisas mais importantes que já fiz em minha vida. Aproveito para agradecer a Cristina, Lucas, Ivan e Ângela por eu ter podido falar junto a eles essas palavras que repito agora.



Marmeladov – Cavalheiros! Apesar do seu aspecto, a minha experiência me diz que o senhor é um homem de boa educação que não costuma beber. Marmeladov, esse é meu nome; funcionário público... ex-funcionário público. O senhor já trabalhou no serviço?

Raskolnikov – Não, eu tô estudando.

Marmeladov – Estudante ou ex-estudante?

Raskolnikov – Ex-estudante.

Marmeladov – Foi o que eu pensei!...Cavalheiro, a pobreza não é um defeito. Também sei que a embriaguez não é uma virtude, mas a miséria, meu senhor, a miséria é um defeito. Na pobreza, você pode até manter uma nobreza inata da alma, mas na miséria – nunca – ninguém. Na miséria, um homem não é escorraçado da sociedade humana a pauladas; ele é removido com uma vassoura, pra que seja mais

humilhante; e tá certo, porque na miséria sou eu o primeiro a me humilhar! Dai o botequim! Você ousa dizer, na minha cara, que eu não sou um porco? Bem... Bem, que seja, eu sou um porco, mas ela é uma dama! Catarina Ivonette, minha esposa, é dona de um coração nobre. E eu sou um patife. Você sabia que já bebi ate as meias dela? O casaco de pelerine eu bebi! Ela pegou uma gripe nesse inverno e... começou a tossir e cuspir sangue e... deve ser...

Raskolnikov – Tuberculose.

Marmeladov – E ela trabalha o dia inteiro; esfregando e limpando e lavando as crianças. Poliana, a maiorzinha, até ajuda, mas o grosso sobra pra ela. Só que o pulmão tá fraco e ela tá definhando, eu sei! Ela que foi educada numa escola de gente rica. Hoje em dia as recordações são a única coisa que ela tem. Ela era viúva quando eu casei com ela. Casou com o primeiro marido por amor e fugiu com ele da casa dos pais. Quando ele morreu, ela ficou sozinha com três crianças pequenas. Todos os parentes abandonaram ela. E então, eu, também sendo viúvo, e com uma filha de quatorze anos, ofereci minha mão a ela. E ela casou! Chorando e contorcendo as mãos ela se casou. Comigo! Porque não tinha mais pra onde ir! E, durante um ano, eu cumpri o meu dever, fielmente, e não toquei nisso (toca no copo), e então eu perdi o meu emprego. Aí eu toquei! Consegui outro e perdi de novo; o vício me venceu... E agora a gente mora num pedaço de um quarto de um cortiço, e tem um monte de gente que mora do nosso lado... uma sujeira, uma imundície, parece um hospício... E você acha que eu não sofro com tudo isso? E quanto mais eu bebo, mais eu sofro. Porque não é alívio que eu procuro na bebida, é o sofrimento. Eu bebo pra sofrer em dobro... Enquanto isso, a minha filha do meu primeiro casamento cresceu; e o que ela teve que aguentar, o que ela sofreu com essa madrasta, eu prefiro não falar. Porque, embora a Catarina Ivonette tenha sentimentos generosos, é uma mulher irascível e geniosa... A Sonia, minha filha, como você pode imaginar, não teve educação. E agora deixa eu fazer uma pergunta: você acha que uma respeitável garota pobre, mas sem educação, sem nenhum talento especial, tem chance de ganhar alguma coisa com um trabalho honesto?

Raskolnikov - Nenhuma chance! Nenhuma!

Marmeladov - Nenhuma! Não consegue ganhar nem quinze centavos por dia. E tem as crianças com fome... E Catarina Ivonette andando de um lado pro outro e tossindo por causa da doença: “Você mora aqui”, ela disse, “Come e bebe e dorme aquecida e não faz nada pra ajudar.” O que ela comia e bebia, eu não sei, já que os meninos passam dias com um pedaço de pão. Eu tava, deitado...e bêbado naquela hora e ouvi a minha Sonia falando: “Catarina Ivonette, é mesmo pra eu fazer isso?” Uma mulher ordinária tinha feito uma proposta pra Sonia. “E por que não?” disse Catarina Ivonette com uma risada, “Você tem alguma coisa preciosa que a gente precisa ficar guardando com cuidado?” Mas não a culpe, ela não era ela quando falou, tava perturbada com a doença e com o choro das crianças com fome... falou mais pra ofender a Sonia do que pra outra coisa... Às seis da tarde, eu vi a minha Sonia se levantar, botar o xale e sair do quarto. Por volta das nove, ela voltou. Andou direto até Catarina Ivonette e, em silêncio, botou trinta paus na mesa. Não disse uma palavra, nem olhou pra ela, simplesmente pegou a coberta cobriu a cabeça e deitou na cama com o rosto voltado pra parede, os ombros e o corpo tremendo... E então eu vi, meu jovem, eu vi a Catarina Ivonette, no mesmo silêncio, ir até a cama da Sonia; e passou horas ajoelhada beijando os pés dela, e não se levantava, não se levantava, e então as duas dormiram abraçadas... juntas, juntas... e eu deitado, bêbado. Desde então, a Sonia foi fichada na polícia e por isso não pode mais viver com a gente. Porque a proprietária não permite. Agora, a Sonia vem visitar a gente quando já tá escuro, consola a Catarina Ivonette e dá tudo que pode...

Raskolnikov - E onde é que ela mora agora?

Marmeladov - Ela tem um quarto na casa do Seu Vicente. Ele é manco, e gago, e toda a sua numerosa família também é gaga. E a mulher também gagueja. Moram todos num único quarto, mas Sonia tem o dela, separado... gente muito pobre e gaga... Hoje de manhã, eu fui na casa dela, fui pedir dinheiro... pra beber.

Raskolnikov - Ela te deu?

Marmeladov - Paguei por isso com o dinheiro dela. Me deu três paus, era tudo que ela tinha... Não disse nada, ficou me olhando em silêncio... De um jeito que não se

olha nesse mundo... De um jeito que só se olha no céu, onde sofrem pelos homens e não os culpam! Mas dói mais quando não culpam! O senhor consegue entender isso?... Enfim, agora que somos bons amigos, eu gostaria de te convidar pra vir à minha casa amanhã e conhecer a minha esposa.



A morte iminente, a pobreza extrema, o corpo-embalagem descartado, ainda vivo, como vemos nas hordas de refugiados que existem hoje no mundo, nas hordas de miseráveis amontoados nos cortiços e favelas e guetos, nas hordas de pessoas desoladas, perdidas nas regiões centrais de grandes metrópoles como São Paulo, ou Los Angeles, ou Tóquio, os amontoados de restos humanos misturados com os restos de lixo que ninguém quis e que, muitas vezes, também não foram desejados; para todo lado em que olhamos, com nosso olhar Aimará, vemos um futuro que repete o passado nesse museu de grandes novidades que é a existência humana sobre a terra. Só que, agora, diferentemente de séculos e milênios pregressos da existência humana, estamos todos nesse mundo nadando no lixo inorgânico, em meio aos restos que não se desfazem e que vão se amontoando à nossa volta, sobre nós, e que vão nos engolindo e nos soterrando, como se nós, no afã diário de emergir desse oceano de restos, fossemos, através de nossos corpos e suas supostas necessidades, secretando mais e mais dejetos, resultado de nossas compulsões e desejos, bálsamos para a precariedade secular que nos acompanha.

Certa vez, me disse uma amiga, cujo nome não vou revelar aqui, depois de uma visita que fez a Cuba que “Para que todo mundo tenha igual, todo mundo tem que ter pouco.” E, como hoje, o ter e o acumular são as regras para criar a sensação de saciedade, do corpo e da alma, parece ser bastante complexo convencer alguém de que terá que ter pouco, terá que produzir menos resíduos, para que o Outro tenha igual. O que eu sempre penso quando entro em qualquer loja, mercado, shopping, e olho aquela enormidade de coisas nas prateleiras e balcões é “Quantas coisas existem as quais eu não preciso para absolutamente nada!”. E acabo sentindo um certo alívio.

Durante a Pandemia de Covid-19, quando não podíamos sair de nossas casas, e o ato de fazer compras se tornou uma batalha apressada no supermercado, vi, com muita clareza,

esse paradigma da não necessidade das coisas. Eu não podia ir à loja, mas também não precisava de uma roupa nova, de um sapato novo, de um celular novo. É claro que essas necessidades não são as mesmas para todos, elas vão variar dentro das diferentes culturas, crenças, cidades, casas, e dentro do próprio indivíduo em evolução que hoje precisa de tal coisa e amanhã se dá conta de que não precisa mais. E foi assistindo a um seriado durante a Pandemia que me deparei com uma fala que pareceu sintetizar todo o meu pensamento sobre as necessidades individuais, sobre esse soterramento a que estamos sujeitos, e mais importante ainda, sobre os direitos individuais que deveriam ser universais, e os deveres com a coletividade que deveriam ser de obrigação intrínseca e primeira do Estado.

Essa fala a que me refiro é dita pelo ator inglês Tom Brooke no quinto episódio da série *The Crown*, onde esse interpreta Michael Fagan, o homem que invadiu por duas vezes o Palácio de Buckingham, em 1982, e entrou no quarto da rainha Elizabeth II para tentar desabafar com ela. Licenças poéticas à parte na dramaturgia criada para a série da Netflix, certamente embelezada para que se conseguisse o maior impacto dramático possível diante tão inusitado encontro, as palavras ditas por Brooke são, a meu ver, o *suprassumo* da síntese do que é necessário para se viver uma vida não precária.



“Primeiro o trabalho sumiu, e com ele a minha confiança também. Então... o amor nos olhos da minha esposa secou. E você começa a se perguntar... para onde foi? Não apenas sua confiança ou sua felicidade, mas seu... Dizem que agora tenho problemas de saúde mental. Eu não tenho. Eu sou apenas pobre. O estado se foi. Desmontado. Junto com outras coisas que pensamos que poderíamos confiar. O senso de comunidade, o senso de... obrigação mútua. O senso de bondade. Está tudo desaparecendo, todas as coisas que realmente nos fazem sentir bem: o direito ao trabalho, o direito de estar doente... o direito de envelhecer, o direito de ser frágil, o direito de ser humano. Tudo está desaparecendo.”



Talvez essa frase final de Fagan devesse encerrar todas as falas que já dei até aqui, e eu poderia elencar ainda muitas outras coisas incríveis nessa minha já longa lista de desejos, de tudo que eu sempre quis fazer, mesmo se eu a circunscrevesse, como tenho feito, apenas ao fazer artístico. Então eu a fiz com moderação, pinçando com precisão discursos que me afetam profundamente, que me fazem chorar ou me fazem rir, focando apenas em falas e personagens que me inspiram e me ajudam a respirar melhor. Eu poderia, ainda, nesse universo particular do teatro, elencar e discutir sobre peças, cenas, cenários, ações grandiosas, impossíveis de realizar até mesmo em tempos de vacas gordas, como, por exemplo, a ação de descer uma enorme escadaria cantando e dançando, vestindo um *smoking* caríssimo, ou descendo a mesma escadaria simplesmente fazendo o discurso de Tootsie, como no filme, ou ainda vencendo o reality show de Rupaul como Esmeralda de los Niños, ou fazer uma cena com Barbra Streisand, ou cantar um dueto com Adriana Calcanhoto, ou dar um jeito de suprir as necessidades do Retiro dos Artistas durante um ano inteiro, ou protagonizar um filme dirigido pelo Pedro Freire, ou fazer aquela peça itinerante com Beth Goulart sobre a Laurinda Santos Lobo, na casa da Laurinda, o hoje Parque das Ruínas... e são tantos desejos e ideias que vou parar por aqui. Assim, sobram apenas algumas pequenas pérolas do que eu ainda quero dizer, e que já disseram, seja num livro, num filme, pela boca de algum ator de sorte, pois como eu já disse antes, é preciso ter muita sorte para que as palavras certas venham parar na sua boca:

●

“Às vezes penso que os artistas são como caçadores que miram no escuro. Eles não sabem nem qual é o seu alvo e nem se o atingiram.”

Gustave von Aschenbach (Dirk Bogarde) em *Morte em Veneza*

“As lágrimas são muito caras ao ator, mas quando a gente chora na vida real fazemos de tudo pra esconde-las.”

Marília Pera, em *Jogo de Cena*

“Eu me recuso a ser a vítima! Eu me recuso a ser a vítima! Eu me recuso a ser a vítima!
Eu me recuso a ser a vítima! Eu me recuso a ser a vítima! Eu me recuso a ser a vítima!...

Carolyn Burnham (Annette Bening) em *Beleza Americana*

“Você é uma péssima atriz.”

Cheek (Chazz Palminteri) em *Tiros na Broadway*

“Minha cama é um deserto a atravessar, escaldante areia do desejo, sem porta de saída.”

Dona Flor (Sonia Braga) em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*

“Como se fosse possível escolher no amor, como se ele não fosse um raio que te parte os ossos e te deixa como que esfaqueado no meio da praça.”

Julio Cortazar em *Uma Outra História de Amor*

“Ai, nunca mais seus lábios, sua língua, nunca mais sua ardida boca de cebola crua!”

Dona Flor (Sonia Braga) em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*

“A falta de compaixão pode ser tão vulgar quanto o excesso de lágrimas.”

Condessa Violet Crawley (Maggie Smith) em *Downton Abbey*

“Eu vi coisas que vocês não acreditariam. Naves de ataque em chamas em Orion. Eu vi os raios C brilharem no escuro perto do Portão Tannhäuser. Todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva. Hora de morrer.”

Roy Batty (Rutger Hauer) em *Blade Runner*

“A vida não é feita das suas conquistas, mas do que você consegue suportar.”

Laura Brown (Juliane Moore) em *As Horas*

●

E você? Qual é a sua lista de tudo que você sempre quis fazer?

CONCLUSÃO

Tudo começou com um incêndio. A noite fatal se deu num sábado, dia 05 de abril de 1997, quando as sirenes dos bombeiros invadiram a madrugada acordando, desprevenida, a nata da sociedade carioca da Zona Sul. Sua corrida desesperada foi praticamente inútil, não conseguindo evitar a quase completa destruição do histórico Teatro Casa Grande, localizado no bairro do Leblon, no Rio de Janeiro.

Junto com o teatro, foram destruídos a cenografia, os figurinos, e, conseqüentemente, a temporada do espetáculo, então em cartaz naquele teatro, *O Burguês Ridículo* (*Le Bourgeois Gentilhomme*, no original), de Molière, com direção de Guel Arraes e João Falcão, e elenco encabeçado pelos atores Marco Nanini e Betty Gofman. Escrito no ano de 1670, esse histórico texto teatral trata da saga do que chamaríamos hoje de um “alpinista social”, um burguês que enriquece e quer se tornar parte da aristocracia, mais ou menos como ainda acontece com tantos brasileiros que sonham em fazer parte das castas superiores, moradoras do Leblon de Manuel Carlos. Curiosa coincidência onde um incêndio interrompe a trajetória dessa comédia sobre a burguesia em ascensão num dos bairros mais burgueses do Rio.

...O empresário Moisés Ajhaenblat, um dos donos do teatro Casa Grande, disse que ainda não tinha como calcular o valor exato dos prejuízos, mas que a perda foi total. Apenas as paredes do teatro ficaram em pé. O teto, que era de zinco, ruiu. De acordo com o ator Marco Nanini, sobrou internamente apenas parte do bar e dos camarins. O Casa Grande tinha 604 lugares.⁴³

Naquela época, eu estava ainda muito tardiamente atravessado por Ionesco e Beckett e o dito Teatro do Absurdo, em geral, e havia escrito uma peça chamada *Os Colecionadores*, que versa sobre um grupo de amigos bem estranhos que vivem juntos e idolatram a cantora americana Billie Holiday. Nós, jovens atores recém saídos da CAL (Casa das Artes de Laranjeiras), loucos para colocar a cara no sol, acreditando que estávamos reinventando o teatro e criando nossa própria companhia, decidimos montar *Os Colecionadores*. Porém, é lógico, ninguém queria nos dar uma pauta. Soubemos então do incêndio do Casa Grande e, por coincidência, o outro sócio do Sr. Moisés naquele teatro, o Sr. Max House, era amigo do Sr. Ney Ribeiro, pai da atriz Ângela Câmara, parceira nesse projeto. Tivemos então essa ideia de pedir ao Sr. Ney que propusesse ao Sr. Max para que fizessemos a estreia e temporada da

⁴³ <https://www1.folha.uol.com.br/fol/geral/gx019392.htm>, acessado em 24 de outubro de 2024.

peça nos escombros do Casa Grande, mais precisamente no hall de entrada, onde também funcionava um bar, e cujo telhado havia sido milagrosamente poupado, embora todo o cômodo estivesse coberto por espessa fuligem. Sr. Max ficou muito entusiasmado com a ideia e nos cedeu o espaço, que eu, Ângela Câmara, Adriana Martins, Anatula Axiotelis, Júlia Cárdenas, Lucas Gouvêa e Wendell Bendelack limpamos, pintamos, cenografamos e iluminamos como quisemos.

Lembro que, no dia da estreia de *Os Colecionadores*, observando um temporal que parecia ter vindo tardiamente para apagar o incêndio que destruiu o Casa Grande, o Sr. Max me contou como havia surgido o nome daquele espaço – por décadas tão importante para a cena teatral carioca –, quando de sua fundação, em 1964. Segundo ele, estavam há meses tentando criar um nome quando surgiu um amigo que disse “Ali na frente tem a Senzala (referindo-se, com todos os preconceitos que a moral da época lhe permitia, à então Favela da Praia do Pinto, “removida” em 1967) e o seu nome é Max House, então, por analogia, esse teatro, que é a sua casa, é a Casa Grande!”. Todos acharam muito original a colocação e, assim, surgiu o Teatro Casa Grande.

Depois de passada a tormenta daquela tarde que quase adiou nossos sonhos, pudemos estreitar minha primeira peça no Rio de Janeiro, em meio aos restos da “Casa Grande” que queimou, assim como também havia sido incendiada a “Senzala” que o batizou. *Os Colecionadores*, não sei porque, foi um sucesso de público. De crítica, nem tanto. Minha primeira peça surgiu de um incêndio, estreou em meio a um épico temporal tropical, e sobreviveu dentre os escombros, o lixo e o pó, ao pé da pedreira onde seria, depois, reconstruído o Teatro (a) Casa Grande, sobre o burguesíssimo Shopping Leblon, terras em que jamais voltei a pisar.

Desde então, venho colecionando, assim como os personagens dessa ingênua peça que escrevi há tantos anos – e que foi ponto de partida para toda uma carreira de direção no teatro – objetos, memórias, móveis, histórias, ideias, conceitos, lixo, restos, e muita poeira. D’*Os Colecionadores*, guardo com muito carinho a xícara de café verde musgo com detalhes em dourado onde Billie Holiday tomava seu café, a garrafinha térmica alaranjada onde colocávamos esse café, a cigareira com formado de garrafa de champagne Moët & Chandon que tocava *Pour Elise* quando aberta, a lanterna de testa que Adelaide Catarina usava para ler

o poema Eterna Mágoa de Augusto dos Anjos, o livro de Obras completas desse melancólico escritor pré-modernista, os discos de vinil cenográficos com fotos de Billie Holiday coladas a eles, e as cartas trocadas entre Adelaide e Geraldo Mario.

Eterna Mágoa, assim como muito do que se tratou nessa peça-dissertação, fala dos restos, do que sobra do homem depois deste “transpor a vida”, depois de finda sua breve passagem pela Terra. Como então ainda não houvesse as próteses, que supostamente sobreviveriam a esse homem e a seu cadáver, Augusto dos Anjos atribui o eterno ato de sobrar aos sentimentos profundos, que ferem indelevelmente corpo e espírito, deixando sua marca, mesmo depois da extinção da matéria:

O homem por sobre quem caiu a praga
Da tristeza do mundo, o homem que é triste
Para todos os séculos existe
E nunca mais o seu pesar se apaga!

Não crê em nada, pois nada há que traga
Consolo à Mágoa, a que só ele assiste.
Quer resistir, e quanto mais resiste
Mais se lhe aumenta e se lhe afunda a chaga.

Sabe que sofre, mas o que não sabe
É que essa mágoa infinda assim não cabe
Na sua vida, é que essa mágoa infinda

Transpõe a vida do seu corpo inerte;
E quando esse homem se transforma em verme
É essa mágoa que o acompanha ainda!

(ANJOS, 1994, p. 31)

Tenho falado, de forma até mesmo repetitiva, durante essa escrita, sobre as sobras, os restos, e como esses são tratados se guardados ou não, de como seu status muda segundo a forma como são mantidos, embalados, nus, expostos, encaixotados, de acordo com alguma importância que um dia tiveram, e que se tenta manter sob as camadas de poeira que inevitavelmente vêm a cobri-los. Esses objetos, essas coisas, até mesmo as ideias e os projetos, parecem ser como um arsenal construído para dar-se a ver, oportunamente editado de acordo com a moda ou os modismos, o politicamente correto, as moralidades e tantos outros filtros a que cada um submete a sua imagem.

E aqui eu dei a ver, e tentei fazer reviver, alguns desses itens inventariados, traduzidos com novos sentidos, novos filtros que os ressignificam e prolongam por mais alguns instantes sua existência pueril, assim como tento prolongar a minha existência pueril nesse universo

infinito de tempo e espaço, onde a mínima dor, a falta de um copo d'água, ou de uma palavra doce, podem fazer desaparecer o brilho de mil estrelas.

Esse inventário que comecei a fazer aqui é também o reavivar de um talvez “estojo de identidades” com o qual construí minhas peças, minha vida artística, minhas personagens, para assim inventar novos paradigmas e tentar resolver, por agora, por um momento que seja, e através da criação desta obra, esse problema que se impôs de forma impossível de ser ignorado: o recomeçar.

Ressurgir do Golpe, do Fascismo, da Pandemia do Covid-19, de todas as perdas – e da evidência estampada na nossa cara, que é a da eterna precariedade absoluta – talvez, para mim ou para tantos, agora, somente possa ser passível de tornar-se real através do reavivar dessa centelha que, por vezes, chamamos de desejo. Na tentativa quixotesca de concretização desses pequenos desejos, mesmo que nenhum se transforme ao fim em fogueira, em pira ou em incêndio, reabri meu gabinete de curiosidades particular e tentei reconstruir meu “estojo de identidades”, e assim o fiz para talvez materializar de alguma forma, precária que seja, esse “Tudo que eu sempre quis fazer”, afinal...

Inventar corresponde a uma situação na qual ocorre um problema, uma interrupção causada por um obstáculo, ou seja, uma descontinuidade servindo como um bloqueio para a realização de um projeto... A invenção pode se manifestar de formas mais simples ou mais complexas. Pode ser somente um desvio, pode ser a fabricação de um instrumento, a associação de diversas pessoas para realização de uma tarefa, ou a criação de uma obra... (ABREU, 2014, p. 37)

O Photoshop, os filtros das redes sociais, os aprimoramentos estéticos da AI, as ressignificações não são, de forma alguma, uma novidade. Eles sempre existiram, desde quando se usou a primeira peruca egípcia para esconder a cabeça careca, raspada para evitar os piolhos, e, desde muito antes disso, ainda em todo o mundo. Nesse sentido, os objetos, as poses de cada um, também poderiam ser interpretados como filtros, ou próteses que vão produzir uma certa imagem ou uma certa função diante do outro e do mundo para então ressignifica-lo. Quando isso é guardado, é separado por algum motivo do cotidiano, cada indivíduo que o faz, cria então o seu próprio gabinete de curiosidades apartando do mundo o que um dia teve alguma suposta utilidade, ou como diria Goffman, o que um dia foi o seu “estojo de identidade”.

Um conjunto de bens individuais têm uma relação muito grande com o eu. A pessoa geralmente espera ter certo controle da maneira de apresentar-se diante dos outros. Para isso precisa de cosméticos e roupas, instrumentos para usá-los, ou consertá-los, bem como de um local seguro para guardar esses objetos e instrumentos – em resumo, o indivíduo precisa de um ‘estojo de identidade’ para o controle de uma aparência pessoal. Também precisa ter acesso a especialistas em apresentação – por exemplo, barbeiros e costureiros. (GOFFMAN, 1974, p. 28)

No caso específico de que trato aqui, no teatro, penso que cada personagem, cada peça, cada espetáculo, precisa construir o seu próprio estojo de identidades, e, para isso, vai-se precisar de outros tantos especialistas como figurinistas, maquiadores, cenógrafos, designers gráficos, músicos, produtores, pesquisadores que, juntos, constroem, a cada novo espetáculo, a cada nova peça produzida, esses novos estojos de identidades que vão dar vida a um novo micro universo. São personagens cujas peculiaridades de um detalhe em sua roupa, no formato de seu cabelo, na sua forma de falar, conduzem o espectador a um portal onde vidas inteiras são reveladas. Ou o minimalismo, o histrionismo ou o despojamento cenográfico que vão criar aquela atmosfera transcendente do cotidiano. Ou ainda em tantos outros exemplos de tantas outras funções das quais depende essa nossa arte, por excelência, coletiva. Em cada uma das funções desses especialistas do teatro, seguem sendo formados microcosmos irrepitíveis, onde o espectador embarca em sua viagem pessoal. Cada peça, cada performance, cada espetáculo é a inauguração de um mundo desconhecido, preexistente nas ideias de seus colaboradores e criadores, que conseguem aglutinar os símbolos necessários e condensá-los em uma obra teatral. Há que se dizer também que, quando essa coesão entre esses especialistas na condução da criação desse “estojo de identidades” de determinada peça não acontece, advém o desastre.

Desde o início de minha carreira como performer, fui confrontado, seja pelos diretores com quem trabalhei, seja pelos livros que li e nos quais acreditei, com essa tarefa de construir o “estojo de identidades” das personagens que iria interpretar e das peças que iria dirigir, produzir ou cenografar. Nesse caminho, fui ainda apresentado a escolas de interpretação onde a dramaticidade exacerbada dos personagens que criávamos nos dava pouco, ou nenhum lugar, para algum tipo de humor. Tanto no trabalho sistemático de aprendizado do Método das

Ações Físicas com os diretores Celina Sodré, Silvia Pasello e Massoud Saidpour⁴⁴, ou durante os anos passados na Cia de Ópera Seca de Gerald Thomas e seu (acho que assim posso chamar de) expressionismo trágico, o leque de construção de personagens se resumia quase sempre aos tipos que matam e morrem e se dilaceram num viver sem nenhuma possibilidade de alegria. Com os Viewpoints e os intensos trabalhos no Coletivo Improviso, capitaneado por Enrique Diaz durante os anos de 2001/09⁴⁵, um humor quase cínico e jocoso que eu sempre buscava, e que com o Gerald havia conseguido de alguma forma expor, pôde transbordar finalmente.

Meus espetáculos, os que dirigi a partir de então junto à Cia Dragão Voador, estão todos impregnados desse humor que emerge em meio à tragicidade. Em todas as minhas peças, o espectador ri, às vezes de nervosismo, às vezes do tragicômico, muitas vezes de si mesmo. Mas foi em 2015 que surgiu realmente essa personagem que transforma todo o meu pensar. Ela é, ao mesmo tempo, tela a ser pintada, corpo a ser esculpido, voz a ser afinada, mundo a ser desvendado, diariamente. A esse complexo de intensidades cênicas, esse imenso “estojo de identidades” dei o nome de Esmeralda de los Niños.

Muito já falei de Esmeralda durante essa peça, mas faço questão de voltar a ela porque gosto de pensar nesse marco, nesse momento da carreira de um artista em que algo acontece e um novo mundo se descortina. Antes de Esmeralda, por exemplo, eu não tinha a menor ideia que podia cantar; depois dela, surgiu essa voz que eu mesmo desconhecia. Ela é, ao mesmo tempo, construção e explosão, como também é explosão o mar de lixo que inaugurei em América! e que me persegue até hoje. Até aqui.

Quando trago para a cena os mil e duzentos litros de lixo que toda a equipe de então juntou para a criação de *América!*, ou os mil litros que acumulei agora, sozinho, para falar

⁴⁴ Trabalhei com a diretora Celina Sodré, em seu antigo Studio Stanislavski, no bairro do Catete, no Rio de Janeiro, entre os anos de 1997 a 2000. Nesse período tive a oportunidade de estar em cena, e também como assistente de direção, nos espetáculos *Xícara de Chá*, *Amor Consciente*, *Happy New Lear* e *Cinema Karamázov*. Durante este percurso, criamos uma série de intercâmbios com artistas que trabalhavam diretamente com Jerzy Grotowski no Workcenter de Pontedera, na Itália. As principais contribuições, realizando workshops extensos para atores na cidade do Rio de Janeiro, foram de Silvia Pasello e Massoud Saidpour.

⁴⁵ Entre 2001 e 2009, existiu na cidade do Rio de Janeiro um coletivo chamado Coletivo Improviso, criado por Enrique Diaz e Mariana Lima. Os mesmos trouxeram para o Rio o Método Viewpoints e selecionaram um grupo de artistas para praticar em conjunto. Durante estes anos, treinamos duas vezes por semana no espaço da Intrépida Trupe na Fundação Progresso, o que resultou em três espetáculos: *Exercícios para a cena*, de 2003, *Não Olhe Agora* de 2003 dirigidos por Diaz e Mariana Lima, e *Otro* de 2009, dirigido por Diaz e Cristina Moura.

sobre tudo o que eu sempre quis fazer; ou, ainda, quando reutilizo meus guardados, que, de certa forma, entronizei naquele depósito empoeirado, tento compreender o sentido do inventar. Criando esse inventário subjetivo de restos e guardados, reescrevo a mim mesmo, revejo minhas criações, meus personagens, e fantasiosamente eternizo-me nesse tempo-espço eternamente em desfazimento.

Penso ainda, quando olho para o passado Aimar à minha frente, que jamais poderia ter me transformado no que agora sou – aqui, sentado em frente a esse computador, escolhendo as melhores palavras e suas combinações para compor essa escrita –, não fossem aqueles primeiros passos que dei junto a tantos jovens amadores apaixonados que queriam que a vida fosse algo além do precário cotidiano.

Perdidos, ou achados, no meio da serra mineira, no seio de uma universidade voltada primeiramente para as ciências agrárias, de forma mágica, a vida reuniu um bando de loucos que compunham, com todo o orgulho que pode contaminar a juventude, a Cia Philodramtica Tertúlias ao Vento. Ou simplesmente o Tertúlias, como o chamamos até hoje, esparramados que estamos todos pelo Brasil e pelo Mundo, unidos em nosso grupo de *Whatsapp* onde nos falamos quase todos os dias.

O Tertúlias era utopia pura, nossa válvula de escape em meio àqueles estudos complexos, e que pouco nos interessavam, tanto  que quase todos nós nos tornamos os artistas que já éramos desde então. E sempre me pergunto como foi possível, nos anos 1990, sem acesso  quase nada, sem internet, em plena serra mineira, numa cidade de menos de quarenta mil habitantes, reunir-se um grupo de jovens que cultuavam Laurie Anderson, Meredith Monk, Eugene Ionesco, Uakti, Duritti Column... e que inventavam performances a todo instante, e ensaiavam e estreavam peças num incessante movimento que contaminava aquele campus, que contaminou todas as nossas vidas.

Muito antes disso, com treze anos de idade, quando estava no antigo “segundo grau” do Colégio Marista, l na cidade capixaba onde me criei, Colatina, existiam o Tio Chico e a Tia Gilda, um casal pra l de moderno e antenado dos anos 1980, que, a cada ano, produzia e dirigia uma peça naquela escola. Tio Chico era médico, Tia Gilda, dona de boutique chique, e saíam de sua casa para juntar um monte de estudantes secundaristas e montar Nahum Alves

de Souza ou Maria Clara Machado. Ali, fui “descoberto” pela diretora Marluce Tavares, que, na verdade, era uma dentista recém formada que estava de volta em Colatina, e queria fazer umas peças para entreter a sua filha Maíra, a Chuchu, nossa mascote. Com Marluce e tantos outros, fundamos o Grupo Doce Rio, em homenagem ao Rio Doce, que atravessa a cidade.

O Doce Rio foi um sucesso total que produziu, durante sua existência de três anos, três peças: *Camaleão Alface e as Batatas Mágicas*, de Maria Clara Machado, *Os Olhos Verdes da Neurose*, de José Expedito Marques, e uma adaptação de *Flicts*, de Ziraldo, feita especialmente para o aniversário da filha do prefeito. Apresentávamos nossas peças em qualquer lugar, no cinema, no teatro do Colégio Marista, em cima de carrocerias de caminhões em festas de bairros, e também fazíamos turnês levando os espetáculos para lugares como o histórico Teatro Carlos Gomes, em Vitória, no festival de teatro amador, ou para as pequenas cidades do interior, nos arredores de Colatina.

Certa vez, fomos para uma cidade chamada São Gabriel da Palha apresentar o *Camaleão Alface e as Batatas Mágicas* no antigo cinema, hoje igreja evangélica. Era um domingo de manhã, fomos de ônibus bem cedinho. Chegamos lá por volta das nove horas, montamos nossa luz, que consistia de dois refletores que colocávamos no chão de cada lado do palco, e nosso cenário, uma bananeira que eu mesmo fiz com uma manilha de barro para dar sustentação, um tronco de papelão forrado com papel *crepom* e folhas, também de papel *crepom*, verdes, amareladas e marrons, que montávamos em alguns minutos. Acabada a “montagem”, alguém teve a ideia de sairmos pela cidade vestidos com nossos figurinos para divulgar a peça. Fomos para o lugar onde todos estavam: a catedral. Esperamos as pessoas começarem a sair da igreja e, aos brados, convidávamos a todos para irem ao teatro. Todos nos miravam com olhares de reprovação, até que uma senhora nos disse: “Vocês não respeitam nem um enterro!” E aí vimos o caixão saindo da igreja e as pessoas formando duas filas que iam, muito bem organizadas, seguindo o féretro até o cemitério local, que era logo ali mesmo. Sentamos nos degraus da escada fantasiados de personagens. Eu tirei a peruca porque estava já bem quente o dia e pensei que nossa peça seria um fracasso. Não podia estar mais errado. Nossa divulgação deu super certo e lotamos o cinema. Poderia aqui contar muitas outras histórias engraçadíssimas dos perrengues que passamos, mas vai ficar para outro momento.

Mas o início mesmo, aquele comecinho da vida onde a centelha é acesa aconteceu dentro de casa, com as estórias contadas desde sempre por minha mãe Jandira Fávero Gusson, que viveu sua adolescência e juventude em um lugarejo chamado Campestre, no interior do município de Castelo, no Espírito Santo. Meu avô havia comprado um sítio com uma casa muito grande e linda, que ainda está lá de pé até hoje. Ele cedeu então um terreno ao lado de sua casa para a construção de um campo de futebol, um campo de bocha e um boteco, tornando assim a sua propriedade o centro de entretenimento local. Durante esse tempo, havia ali uma professora chamada Dona Alda Ramos, e que era uma espécie de animadora cultural. Ela fazia de forma totalmente intuitiva uma coisa que acabei descobrindo no curso de Bacharelado em Teoria do Teatro da UNIRIO ser uma prática medieval: o mecanismo de palcos simultâneos, ou cenas paralelas, assim como nos históricos Mistérios Medievais. Dona Alda construía um palco comprido e o dividia em vários nichos separados por lençóis. Em cada nicho, estava montado uma esquete, que podia ser uma pequena cena de comédia ou drama, um número de música, o recitar de uma poesia etc. Abria-se o primeiro palco e apresentava-se aquele número; ao final, abria-se o segundo palco para o número seguinte; e, como não haviam muitos atores, aqueles do primeiro palco podiam correr para os palcos seguintes e se trocar para os próximos números. Seguia assim uma ciranda de números curtos apresentados sem intervalo. O público sentava-se na grama em um declive que ficava em frente aos palcos, que eram iluminados por tochas e lampiões. Um anfiteatro de grama, madeira e lençóis.

Cresci ouvindo essas estórias fantásticas e inventando peças de teatro em casa, ainda criança, com minha irmã Joelma Gusson. Em nosso bairro, São Vicente, havia um asilo e uma igreja católica, e esses eram, além de nossa própria casa, nossos palcos. Nossa diretora, a vizinha Angela Cornachini, tocadora de violão na igreja e estudante de contabilidade, dirigia nossos autos de Natal, de Páscoa, nossas quadrilhas e Via Sacras que apresentávamos para nosso público fiel, que iria na igreja de qualquer jeito. Ou seja, desde muito cedo, esse bicho carpinteiro teatral me tocou e me contaminou, e acho que não tinha mesmo muita escapatória. Eu sempre soube o que viria a ser, tanto que, aos sete anos de idade, ditei uma carta, escrita por minha mãe e endereçada à minha segunda mãe, minha avó Assunta Cremasco Gusson, e que dizia em algum momento:

Vovó, agora estou ensaiando teatro, será que dou para ser artista?

Colatina 1. 12. 76.

Querida vovó

Em primeiro lugar eu quero a sua
bênção.

Aqui tudo bem comigo e a Delminha
não vejo a hora que chegue as férias
para passar uns dias com a senhora.
não sei se o papai vai deixar. mas se
ele não deixar eu vou chorar muito.
O papai diz que eu sou muito nervoso.
a senhora acha vovó? Eu vou rezar
para mim ficar bonzinho pro papai
deixar eu ficar ai com a senhora se não
acho que ele não vai deixar.

Vovó, agora eu e a Delminha estamos
muito contente porque o papai sociou na
piscina aqui em Colatina e no domingo
passado nós fomos tomar banho ficamos
umas 2 horas pulando dentro da água.
O papai comprou um maiô para a mamãe
mas ela não queria entrar na água, depois
o papai puxou ela para dentro da piscina
ai ela gostou e não queria sair mais.

Figura 19_Joelson Gusson, CARTA PARA MINHA AVÓ (1976), página 1. Acervo pessoal.

Eu gostaria que a tia Cecília viesse aqui para nós fazer-mos uma bagunça dentro da água.

vovó agora eu estou ensaiando teatro. Seria que dou para ser artista?

vovó tenho fé que vou para o 3^o ano mesmo que a senhora reze por mim. para que eu não fique reprovado.

Aqui segue um cartãozinho de Natal para a senhora. Eu já havia comprado a vários dias mas a senhora mandou primeiro do que eu. Obrigado vovó a senhora é bem esperta né.

vovó aqui segue um abraço para a Marize um beijo para tia Cecília e o tio Jesus e para a senhora Eu e a Delminda lhe manda abraços, beijos, mordidas e

Bença vovó.

Este seu netinho que te adora.

Joelson e Joelma.

Figura 19_Joelson Gusson, CARTA PARA MINHA AVÓ (1976), página 2. Acervo pessoal.

Em meio a tanto criar e tanto descartar, nesse meu estojo de identidades particular, tenho a sorte de poder encontrar ainda esses tesouros de papel que somente o tempo pôde sacralizar. Minhas caixas de fotografias impressas ainda estão lá, ao lado da caixa de cartas e cartões antigos, da *Carta ao Pai* do Kafka, das cartas de Epicuro, das epístolas de São Paulo, com tantos ensinamentos compartilhados por estes e outros sábios na forma de missivas. E, em meio a tudo isso, essa preciosa pequena carta que escrevi em 1976, predizendo o meu então imenso futuro.

E quanto ao meu coeficiente artístico?

Querer fazer tudo o que nunca se conseguiu fazer é humana e temporalmente impossível. Porém, falar sobre isso, tentar elucidar os desejos incompletos, fazer com que outros também pensem sobre seus desejos e vontades, pode criar, para mim e para tantos, um momento breve de reflexão a respeito do fazer artístico, do viver na arte... Talvez... Relativizar a importância das coisas foi e continua sendo fundamental.

Como eu já disse anteriormente, nada sobrevive ao tempo, nem a maior reputação e sucesso, nem a humanidade como um todo sequer sobreviverá. Dentro de poucos milênios, provavelmente estaremos extintos, assim como já foram extintas noventa e nove vírgula nove por cento de todas as formas de vida que já passaram sobre essa Terra. A questão é que parece ao humano difícil de entender a sua própria finitude e insignificância. E, assim, continuamos a repisar sobre as mesmas pegadas, acreditando sermos essenciais e inaugurais, coisa que não há como provar. Isso me leva a pensar que cada chama que se acende em cada coração vivente, seja ele humano, animal, ou até mesmo vegetal, tem a sua força e função. E cada frase dita, ou cada gesto dançado, cada música tocada ou cantada, em cada um dos palcos espalhados pelo mundo inteiro, tem seu momento e lugar de existência, tem sua importância.

Assim como Denise Stutz já o fez, me pergunto muitas vezes o por quê de fazer o que faço e de continuar fazendo o que faço, e sempre volto à sua resposta tão clara para mim: Eu o faço... para me salvar!

Quero ainda alegrar o final dessa minha escrita com uma melodia um tanto melancólica que flechou o meu coraçãozinho de criança quando ainda tinha apenas dez anos de idade. (Clique [aqui](#) para que “Rise”, de Herb Alpert, acompanhe o final da sua leitura.)

Espero que você que me lê também possa pensar assim e seguir salvando-se a cada dia nessa vida tão curta e longa ao mesmo tempo. Quando penso no que já fiz, querendo antever o que ainda posso vir a fazer, não posso deixar de pensar que nada disso teria sido possível se não fossem todos os artistas que da minha trajetória fizeram parte, e que aqui quero eternizar. E peço já de antemão imensas desculpas se por acaso alguém ficou de fora, porque eu tive e continuo tendo a sorte de sempre ter muitas pessoas à minha volta.

Agradeço a:

Adriana Assis, Adriana Bravin, Aercio Bloris, Alan Pellegrino, Alec Oliveira, Alessandra Colasanti, Alessandra Reis, Aleques Eiterer, Alexandre Mello, Aline Carrocino, Aline Fernandes, Aline Mohamad, Ana Elisa Paz, Ana Maria Bulhões, Ana Kfourri, Ana Luiza Lima, Ana Luzia Campos, Analu Prestes, Anatula Axioteles, André Lage, Andrea Jabor, Angela Blazo, Ângela Câmara, Angela Cornachini, Ângela Delphin, Angela Materno, Antônio Saraiva, Arthur Gusson Fioroti, Banda Biltre, Beatriz Resende, Bel Garcia, Bernardo Freire, Bernardo Lorga, Beth Goulart, Bia Junqueira, Bia Radunsky, Bruce Gomlevsky, Bruna Bahr, Bruno Pacheco, Caio Riscado, Camila Morgado, Candice Abreu, Carla Lucia Possidônio, Carla Marins, Carla Mullulo, Carla Torrez Azevedo, Carlos Comério, Carlos Veiga, Carmem Zanatta, Carolina Casarin, Carolina Ferman, Catarina Saibro, Cecilia Ripoll, Celina Sodré, Cely Bianchi, César Augusto, Christiane Castro, Christovam Chevalier, Clarice Rito, Clodinei Cruz, Cris Amadeo, Cris Larin, Cristiano Souza, Cristina Amadeo, Cristina Becker, Cristina Flores, Cristina Moura, Dalton Valério, Dâmaris Grün, Dani Calazans, Daniel Schenker, Daniela Amorim, Daniela Fortes, Daniella Cavalcanti, Danilo Menegale, Demétrio Nicolau, Denisa Vaclavova, Denise Stutz, Dinah Cesare, Dorothy Max Prior, Douglas Martins, Ducha, Dulce Penna de Miranda, Eder Moll, Elio de Oliveira, Elisa Barbato, Elisa Jary, Elói Fioroti, Eloisa Thebaldi, Enrique Diaz, Erika Gavinho, Estevão Cunha, Esther Weitzman, Eva Doris Rosental, Eeve Ávila, Fabiana Gugli, Fabiana Scherer, Fabiano Andrade, Fabiano Costa, Fabiano Dadado de Freitas, Fabio Ferreira, Fábio Guimarães, Faith Liddel, Fátima Lourenço,

Felipe Rocha, Felipe Vidal, Fenanda Alencar, Fernanda Felix, Flávia Tenório, Francisco Almeida, Francisco Schetini, Francisco Taunay, Gabriel Sanches, Gabriela Carneiro da Cunha, Gerald Thomas, Glaucia Felix, Gilda Schetini, Gisele Bernardes, Guiga Ensá, Gustavo Ariani, Gustavo Ciríaco, Henrique Bulhões, Henrique Gusmão, Hermes Frederico, Igor Veloso, Isabel Gomide, Isabel Lippi, Ítala Mattos, Itamara Isidoro, Ivan Sugahara, Izima Kaoru, Jaime Acioli, Janaina Gusson, Jandira Fávero Gusson, Jandira Fegali, Jeane Doucas, Jo Abdu, Joana Guimarães, Joana Levi, Joana Lima Silva, João Braune, João Furtado, João Gusson, João Gusson Andrade, João Pontes, Joelma Gusson, Joice Marino, Jon Thomaz, Jonas Klabin, Jorge Maia, José Da Costa, José Carlos Vedova, José Geraldo Furtado, Jow Coutinho, Júlia Cárdenas, Katia Bronstein, Laura Samy, Lauro Macedo, Leysa Vidal, Leonardo Corajo, Lídia Olinto, Ligia Veiga, Lua Gondi, Lucas Gouvêa, Lucas Magalhães, Lucia Russo, Luciana Avellar, Luciana Fróes, Luciano Moreira, Luciano Rabelo, Ludmila Rosa, Luisa Friese, Luiz Antônio Rocha, Luiz Fernando Lopes, Magali Monteiro, Manoel Silvestre Friques, Marcela Levi, Marcelo Calero, Marcello Bosschar, Marcelo Olinto, Marcia Dias, Marcia Venina, Marcio Machado, Marco Antônio Coutinho, Marcos Ramires, Marenice Alcântara, Margo Margot, Maria Esmeralda, Mariana Lima, Marianne Lorole, Marília Felipe, Marília Gabriela, Marketa Cerna, Marluce Tavares, Marly Santoro, Marta Vieira, Maurício Cardoso, Maurício Lima, Mauro Luiz Vianna, Max House, Máximo Cutrin, Michel Blois, Miguel Lunardi, Mineiro, Miwa Yanagizawa, Moacir Chaves, Monica Mello, Monique Santos, Monique Vaillé, Nara Keiserman, Nestor de Ornelas, Nicole Cordery, Nikola Böhmova, Nirley Lacerda, Odilon Maximilian, Osvan Costa, Otto Jr, Patrícia Muniz, Patty Lübke, Paula Delecave, Paula Kossatz, Paula Maracajá, Paula Stroher, Paulo Camacho, Paulo César Medeiros, Paulo Mattos, Patty Lubke, Pedro Brício, Pedro Marquez, Pedro Rosa, Peter Boss, Pina Brandi, Priscilla Abreu, Priscilla Moura, Rafael Fernandez, Raquel Rocha, Renato Linhares, Renato Machado, Ricardo Damasceno, Ricardo Mendes, Roberto Massonni, Rodrigo Azevedo, Rodrigo Marçal, Rogério Garcia, Roni Milanez Fachetti, Rosângela Lapas, Rossine A. Freitas, Sandro Amaral, Sarah Alonso, Sasá Samico, Shirley Britto, Sidnei Cruz, Siri, Stella Gus, Stella Stephany, Tânia Dias, Tatiana Richard, Teresa Fournier, Thereza Rocha, Thiago Vedova, Thiare Maia, Ticiane Passos, Tomás Ribas, Toni Rodrigues, Valéria Arias, Valéria Cunha, Valéria Martins, Vanessa Andrea, Verônica Diaz, Vicente Coelho, Victor Nalin, Wendel Bendelack e WJ Solha.

Quisera poder voltar ao tempo da inocência,
quando desta, nem mesmo o nome, sabia.⁴⁶

⁴⁶ De minha série Aforismos, Rio de Janeiro em 2005.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. O ovo apunhalado. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ABREU, Caio Fernando. Morangos Mofados. Porto Alegre: Agir, 1982.

ABREU, Leandro Pimentel. O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções. Rio de Janeiro: Coedição Faperj, 2014.

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. Solilóquios; A vida feliz, revisão H. Dalbosco. São Paulo: Paulus, 1998.

ANJOS, Augusto dos. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AMADO, Jorge. Dona flor e seus dois maridos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTES, Roland. A Câmara Clara, Notas sobre a fotografia, tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BORGES, Jorge Luis. Obras Completas, Volume II, tradução Maria Kodama. São Paulo: Ed Globo, 1999.

BRAVO. Edição Especial Bravo! Cazuzá. São Paulo: Abril, maio de 2010.

BUTLER, Judith. Corpos em aliança e a política das ruas. Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARO, Isabelle. La petite fille qui ne voulait pas grossir. Paris: Ed J'ai Lu, 2010.

COOPERRIDER Kensy & NÚÑEZ Rafael. How we make sense of time. Scientific America, 2016. https://www.scientificamerican.com/article/how-we-make-sense-of-time/?WT.mc_id=SA_TW_MB_FEAT

CHAUÍ, Marilena. Desejo, paixão e ação na ética de Spinoza. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2011.

DIDI-HUBERMAN, George. Quando as imagens tocam o real. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>

DOSTOIEVSKI, Fiodor Mikhailovitch. Tradução de Natália Nunes. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. *In*: BATTOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 1986.

DWORZACK, Thomas. Taliban. Londres: Trolley, 2003.

EPICURO, Cartas sobre a felicidade. São Paulo: Unesp, 2002.

FLORES, Luiz Felipe Baêta Neves. As máscaras da totalidade totalitária, Memória e produções sociais. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

FLUSSER, Vilém. A alavanca contra ataca. *In* O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. Organização Rafael Cardoso, Tradução de Raquel Abi-Sámara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GENET, Jean. As criadas. Tradução Gustavo Ciríaco. Rio de Janeiro: sem publicação, 2003.

GOFFMAN, Erving. Manicômios, Prisões e Conventos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

GUELBART, Larry. Screenplay of Tootsie, Nova Iorque: Mirage Entreprises, 1982.

GUSSON, Joelson & AMORIM, Daniela. Dramaturgia da peça *TRAN_SE*, sem publicação, 2016.

HARAWAY, Donna. *In* Antropologia do ciborgue. Organização e tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp 37 - 130.

HARAWAY, Donna. O manifesto das espécies companheiras. Cachorros, pessoas e alteridade significativa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARAWAY, Donna. Staying with the trouble: Making kin in Chthulucene. Duke University Press Books, 2016.

HASEGAWA Yuko, WEIERMAIR Peter, KAORU Izima. Landscapes with a Corpse. Londres: Hatje Cantz, 2009.

HALBERSTAM, Jack. A arte queer do fracasso. Brasil: Biblitecopy: Livre Informação, 2020.
https://www.academia.edu/42870801/A_ARTE_QUEER_DO_FRACASSO_JACK_HALBERSTAM

JEUDY, Henri-Pierre. O corpo como objeto de arte. Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LEVY, Nelson. Princípio da liberdade in O desejo, vários autores, organização Aduato Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LIBERANO, Diogo. Bines, Rosana Kohl (Orientadora). A dramaturgia fora de si. Rio de Janeiro, 2022. 259p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

LOBATO, Monteiro. Histórias de Tia Nastácia. São Paulo: Brasiliense, 2002.

MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia, tradução Paulo Neves. São Paulo: Cossac Naify, 2003.

MORENO, Cláudio. Noites Gregas. Podcast. Produção, Filipe Speck. Porto Alegre, 2020.
<https://noitesgregas.com.br>. Acesso em 17 de janeiro de 2025.

MORRIS, Andy. Open Book: the life and death of Amy Winehouse. Nova Iorque: World Publishing, 2011.

MORUS, Thomas. Utopia. São Paulo: Edipro, 2014.

PAIVA, Natália Moraes Nolêto de; COSTA, Johnatan da Silva. A influência da tecnologia na infância: desenvolvimento ou ameaça? Psicologia.PT, p. 1-13, 2015. Disponível: <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0839.pdf>. Acesso em: 29 out. 2020.

PLATÃO. O Banquete. São Paulo: Martin Claret, 2001.

POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia. Porto Alegre: PPGA/UFRGS, 2016.

PRECIADO, Paul B. Manifesto contrasexual, práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível, estética e política. Tradução Márcia Costa Neto. São Paulo: EXO Experimental org. Ed 34, 2005.

RISCADO, Caio. Cair até inventar onda. Rio de Janeiro: Numa, 2023.

RODRIGUES, Vitória Pereira y PRUDENTE, Regina Coeli Aguiar Castelo. CADERNOS DE PSICOLOGIA, Juiz de Fora, v. 4, n. 8, p.201-223, jul./dez. 2022 – ISSN 2674-9483.

SABER DE MELLO, Ines; AGUIAR, Franciele Machado de; BELCHIOR SANTOS, Jussara; PEDROSO DE OLIVEIRA, Luane; BITENCOURT, Matheus Abel Lima de; FRANZONI, Tereza. O que é escrita performativa?. DAPesquisa, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01–24, 2020. DOI: 10.5965/1808312915252020e0015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922>. Acesso em: 30 out. 2024.

SANTAELLA, Lúcia. REVISTA USP, n.74, p. 126-137. São Paulo. Junho/agosto 2007.

SIGMAN, Aric. Screen Dependency Disorders: a new challenge for child neurology. Jornal da Associação Internacional de Neurologia Infantil (JICNA), v. 1, n. 1, p. 1- 13abr. 2017. Disponível em: <https://jicna.org/index.php/journal/article/view/67>

SOLHA, W.J. Trigoal com Corvos. Coimbra: Palimage, 2004.

SONTAG, Susan. Diante da Dor dos Outros. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

SPINOZA, Baruch. Ética. 2a edição. Tradução de Tomaz Tadeu. Edição bilíngue latim-português. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SZANIECK, Barbara, COCCO, Giuseppe e PUCU, Izabela (orgs.). Hélio Oiticica para além dos mitos. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016.

TIBURI, Márcia. Indústria Cultural da Felicidade. Revista Cult, 11 de maio de 2012. <https://revistacult.uol.com.br/home/industria-cultural-da-felicidade-2/>

WARHOL Andy, The Philosophy of Andy Warhol. Nova Iorque: Harvest, 1977.

WUO, Ana Elvira. Clown : “desforma”, rito de iniciação e passagem. Campinas, 2016. 220 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A DÚVIDA (Doubt). Direção: John Patrick Shanley. Produção: Miramax Films e Scott Rudin Productions. Estados Unidos, 2008. *Streaming*.

AMÉRIKA! Direção: Joelson Gusson. Produção: Arsx Produções Artísticas e Culturais Ltda. Brasil, 2012. Vimeo. <https://vimeo.com/user19963540>

AS DRAGS DA INDEPENDÊNCIA CONTRA O HOTEL NACIONAL. Direção: Joelson Gusson. Produção: Arsx Produções Artísticas e Culturais Ltda. Brasil, 2023. Youtube.

AS HORAS (*The hours*). Direção: Stephen Daldry. Produção: Paramount Pictures. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2003. *Streaming*.

BACK TO MAYBE. Direção e Produção: @KillmRDJmashups, 2021. Youtube.

BELEZA AMERICANA (*American Beauty*). Direção: Sam Mendes. Produção: DreamWorks Pictures. Estados Unidos: Universal Pictures, 1999. *Streaming*.

BLADE RUNNER. Direção: Ridley Scott. Produção: The Ladd Company. Estados Unidos: Warner Brothers, 1982. *Streaming*.

DIÁRIOS DE ANDY WARHOL (*The Andy Warhol Diaries*). Criação e direção: Andrew Rossi. Produção: Netflix, 2022. *Streaming*.

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS. Direção: Bruno Barreto. Produção: Carnaval Unifilm. Brasil: Embrafilme, 1976. *Streaming*.

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Produção: Zazem Produções. Brasil, 2005. *Streaming*.

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Sales. Brasil: VideoFilmes, 2007. *Streaming*.

LOST IN MAMBOO. Direção: Jérôme Plan. Produção: 99.media. Japão/França, 2014. Online YouTube.

MANIFESTO CIBORGUE. Direção: Joelson Gusson. Produção: Arsx Produções Artísticas e Culturais Ltda. Brasil, 2010. Vimeo. <https://vimeo.com/user19963540>

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: UFA. Alemanha, 1927. *Streaming*.

MEU AMIGO FRECHIANI. Concepção: Joelson Gusson. Direção: Bruna Bahr. Produção: Arsx Produções Artísticas e Culturais Ltda. Brasil, 2024. *Streaming*.

MORTE EM VENEZA (*Death in venice*). Direção: Luchino Visconti. Produção: Alfa Cinematografica e PECF. Distribuição: Dear International e Warner Bros. Italia e França. 1971. *Streaming*.

NOITES GREGAS. Direção: Cláudio Moreno. Produção: Filipe Speck. Brasil, 2019. *Streaming Spotify*.

NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA (*Anny Hall*). Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollins and Charles H. Joffe Production. Estados Unidos, 1977. *Streaming*.

OS PRIMEIROS SOLDADOS. Direção: Rodrigo de Oliveira. Produção: Canal Brasil. Brasil, 2022. *Streaming*.

OUTRA HISTÓRIA DE AMOR (*Otra historia de amor*). Direção: Americo Ortiz de Zarate. Produção: Juan Antonio Muruzeta Producciones Cinematográficas. Argentina: Cinematográficas FJ, 1986. VHS.

PAISAGEM NUA. Direção: Joelson Gusson e Thereza Rocha. Produção: Arsx Produções Artísticas e Culturais Ltda. Brasil, 2011. Vimeo. <https://vimeo.com/user19963540>

PARIS IS BURNING. Direção: Jennie Livingston. Produção: Academy Entertainment Off White Productions. Estados Unidos, 1990. *Streaming*.

PRISCILLA, A RAINHA DO DESERTO (*Priscilla, queen of the desert*). Direção: Stephn Elliott. Produção: PolyGram Filmed Entertainment e Specific Films, 1994. Australia. *Streaming*.

QUERELLE. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Produção: Gaumont S.A. Paris. França e Alemanha Ocidental, 1982. *Streaming*.

RUPAUL'S DRAG RACE. Concepção: Rupaul Charles. Direção: Nick Murray. Produção: WOW Presents Plus. Estados Unidos, 2009-2023. *Streaming*.

STAR WARS. Direção: George Lucas. Produção: Lucasfilm Ltd. Estados Unidos, 1977. *Streaming*.

THE CROWN. Criação: Peter Morgan. Direção: vários artistas. Produção: Left Bank Pictures e Sony Pictures Television. Reino Unido e Estados Unidos, 2016-2023. *Streaming*.

TOOTSIE. Direção: Sydney Pollack. Produção: Mirage Entreprises. Estados Unidos, 1982. *Streaming*.

TRAN_SE. Direção: Daniela Amorim e Joelson Gusson. Produção: Arsx Produções Artísticas e Culturais Ltda. Brasil, 2016. Vimeo. <https://vimeo.com/user19963540>

TIROS NA BROADWAY (*Bullets over Broadway*). Direção: Woody Allen. Produção: Miramax. Estados Unidos, 1994. *Streaming*.

TUDO SOBRE MINHA MÃE (*Todo sobre mi madre*). Direção: Pedro Amodóvar. Produção: El Deseo. Espanha, 1999. *Streaming*.

VAI TER TROCO. Direção: Mauricio Eça. Produção Amaia Produções. Brasil, 2023. *Streaming*.

ANEXOS

FICHAS TÉCNICAS DOS ESPETÁCULOS CITADOS

OS COLECIONADORES

Direção, Dramaturgia e Cenografia: Joelson Gusson

Assistência de Direção: Júlia Cárdenas

Elenco: Adriana Assis, Anatula Axioteles, Ângela Câmara, Lucas Gouvêa e Wendel Bendelack

Iluminação: Maurício Cardoso

Projeto Gráfico: Isabel Lippi e Claudia Solano

Estudo de pré-ação: Joana Levi

Figurino: Jeane Mota

Cabelos: Wendel Bendelack

Fotografia: Paula Kossatz

Aderecista: Arthur Borges

Divulgação: Flávia Tenório

Produção Executiva: Itala Mattos

UM QUARTO DE CRIME E CASTIGO

Direção: Ivan Sugahara

Concepção Original: Cristina Flores

Assistência de Direção: Ângela Câmara

Adaptação: Cristina Flores e Ivan Sugahara

Elenco: Ângela Câmara, Cristina Flores, Joelson Gusson e Lucas Gouvêa

Iluminação: Maurício Cardoso

Cenário e Adereços: Joelson Gusson

Figurino: Jam Terra

Produção e Trilha Sonora: O Grupo

Operação de Luz: Ivan Sugahara e Lídia Olinto

Realização: Mameluco Produções Artísticas.

AS CRIADAS

Direção: Joelson Gusson

Assistência de Direção: Júlia Cárdenas e Lídia Olinto

Elenco: Lucas Gouvêa, Leonardo Corajo e Danilo Menegale

Cenografia e Trilha Sonora: Joelson Gusson

Figurinos: Clarice Rito

Preparação Corporal: Gustavo Ciríaco e Denize Stutz

Iluminação: Maurício Cardoso e José Geraldo Furtado

Divulgação: Flávia Tenório (Lead Comunicação)

Tradução: Gustavo Ciríaco e Joelson Gusson

Fotografia: Dalton Valério

Costureira: Tânia Dias

Programação Visual: Clarice Rito

Produção Executiva: Ângela Blazo e Itala Mattos

O QUE NOS RESTA É O SILÊNCIO

Direção, Dramaturgia e Cenografia: Joelson Gusson

Assistência de Direção e Programação Visual: Clarice Rito

Elenco - Angela Delphim, Candice Abreu, Danilo Menegale, Fabiano Costa, Júlia Cárdenas, Leonardo Corajo, Lucas Gouvea e Luciano Moreira

Preparação Corporal: Gustavo Ciríaco

Preparação Musical: Andre Cipola

Iluminação: José Geraldo Furtado Gomes

Fotografias: Paula Kossatz

Assessoria Teórica: Lidia Olinto

Alfaiate: José Augusto da Vasconcelos

Produção Executiva e Figurinos: Itala Mattos

MANIFESTO CIBORGUE

Argumento Original e Direção: Joelson Gusson

Criação: Joelson Gusson, Leonardo Corajo e Lucas Gouvêa

Elenco: Leonardo Corajo e Lucas Gouvêa

Assistência de Direção: Candice Abreu e Lidia Olinto

Poemas: WJ Solha

Paisagem Sonora: Dragão Voador

Iluminação: José Geraldo Furtado

Cenografia e Figurinos: Joelson Gusson

Assessoria de Imprensa: JS Pontes Comunicação | João Pontes e Stella Stephany

Programação Visual: Eeve Ávila e Priscilla Moura (Balão de Ensaio)

Fotografias: Paula Kossatz

Produção Executiva: Igor Veloso

Direção de Produção: Aline Carrocino

Realização: Dragão Voador e Arsx Produções Artísticas e Culturais Ltda.

PAISAGEM NUA

Argumento Original e Instalação Cenográfica: Joelson Gusson

Direção: Thereza Rocha e Joelson Gusson

Criação: Joelson Gusson, Bel Garcia, Luciana Fróes e Thereza Rocha

Elenco: Carolina Ferman, Luciana Fróes, Bel Garcia e Joelson Gusson

Fotografias (gentilmente cedidas): Izima Kaoru

Paisagem Sonora: Rodrigo Marçal

Iluminação: Claudio Tammela

Consultoria de Figurino: Joana Lima Silva

Assessoria de Imprensa: JS Pontes Comunicação | João Pontes e Stella Stephany

Programação Visual: Eeve Ávila e Priscilla Moura (Balão de Ensaio)

Fotografias: Paula Kossatz

Produção Executiva: Igor Veloso

Direção de Produção: Aline Carrocino

Realização: Dragão Voador e Arsx Produções Artísticas e Culturais Ltda.

AMÉRIKA!

Argumento Original e Direção: Joelson Gusson

Criação: Carolina Ferman, Cris Larin, Dulce Penna de Miranda, Joelson Gusson, Leonardo Corajo, Lucas Gouvêa e Raquel Rocha

Dramaturgia: Joelson Gusson

Elenco: Cris Larin, Leonardo Corajo, Lucas Gouvêa e Raquel Rocha e Carolina Ferman.

Paisagem Sonora: Siri

Iluminação: Paulo César Medeiros

Figurinos: Patricia Muniz

Cenografia: Joelson Gusson

Assessoria de Imprensa: JS Pontes Comunicação | João Pontes e Stella Stephany

Programação Visual: Eeve Ávila e Priscilla Moura (Balão de Ensaio)

Fotografias: Paula Kossatz

Produção Executiva: Igor Veloso

Direção de Produção: Aline Carrocino

Realização: Dragão Voador e Arsx Produções Artísticas e Culturais Ltda.

AS HORAS ENTRE NÓS

Direção e Adaptação: Joelson Gusson

Concepção: Cristina Flores e Joelson Gusson

Dramaturgia: Diego de Angeli e Joelson Gusson

Diretora Assistente: Dulce Penna de Miranda

Elenco: Carolina Ferman, Cristina Flores, Cris Larin, Joelson Gusson, Leonardo Corajo e Lucas Gouvêa

Iluminação: Paulo César Medeiros

Figurinos: Joana Lima Silva

Assistência de figurino: Carolina Casarin

Cenografia: Joelson Gusson

Trilha Sonora: Vicente Coelho e Dragão Voador

Preparação Vocal: Marly Santoro

Preparação Corporal: Paula Maracajá

Visagismo: Vanessa Andrea

Fotografia: Paula Kossatz

Roteiro Vídeo Praia: Joelson Gusson e Leonardo Corajo

Criança vídeo da praia: Anna Mullote

Programação Visual: Eeve Ávila e Priscilla Moura (Balão de Ensaio)

Assistência de Direção e Produção: Luiz Fernando Lopes

Administrador de Temporada: Marta Vieira

Administração Financeira: Aline Carrocino

Assistencia de Administração Financeira: Aline Mohamad

Assessoria de Imprensa: Daniella Cavalcanti

Assistencia de Assessoria de Imprensa: Fernanda Miranda

Produção Executiva: Igor Veloso

Direção de Produção: Aline Carrocino (Alce Produções)

Realização: Dragão Voador Produções e Arsx Produções Artísticas e Culturais Ltda.

TRAN_SE

Dramaturgia, Direção e Direção de Arte: Daniela Amorim e Joelson Gusson

Performance: Joelson Gusson

Figurinos: Paula Stroher

Iluminação: Paulo Cesar Medeiros

Visagismo: Rafael Fernandez

Direção de Movimento: Antonio Rodrigues

Preparação Vocal: Jorge Maia

Programação Visual: Eeve Avila

Trilha Sonora: Biltre

Assessoria de Imprensa: Christovam Chevalier

Fotografias: Paula Kossatz

Costureira: Marenice Alcântara

Produção Executiva: Igor Veloso

Direção de Produção: Aline Carrocino (Alce Produções)

Realização: Dragão Voador Produções e Arsx Produções Artísticas e Culturais Ltda.