

PAULO ROBERTO FARIAS

MORREDEIRO:

A corporalidade perturbadora
numa criação cênica de horror



Porto Alegre

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Paulo Roberto Farias

MORREDEIRO:
A corporalidade perturbadora
numa criação cênica de horror

Memorial crítico-reflexivo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer

Porto Alegre

2019

F224m

Farias, Paulo Roberto

Morredeiro: a corporalidade perturbadora numa composição cênica de horror / Paulo Roberto Farias. -- 2019.

126 f.

Orientadora: Mirna Spritzer.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Cena de horror. 2. Corporalidade. 3. Morte. 4. Ator.
5. Processo de criação. I. Spritzer, Mirna, orient. II. Título.

Paulo Roberto Farias

MORREDEIRO:

A corporalidade perturbadora numa criação cênica de horror

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Aprovado pela banca examinadora em 30 de agosto de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Laura Loguercio Cánepa
Universidade Anhembi Morumbi

Prof.^a Dr.^a Luciana Paludo
UFRGS

Prof.^a Dr.^a Silvia Patrícia Fagundes
UFRGS

Agradecimentos

À minha mestra e orientadora Mirna Spritzer, pelo apoio incondicional, pelas horas de escuta atenta, e por fazer do rigor afetivo um procedimento pedagógico e artístico.

Ao Maurício Casiraghi e ao Rossendo Rodrigues, meus amigos e parceiros tão queridos, pela disponibilidade e confiança de saltarem comigo no desconhecido, todas as vezes.

Às professoras da banca de qualificação e defesa: Laura Loguercio Cánepa, Luciana Paludo e Patrícia Fagundes, pelas contribuições e pelo olhar amoroso sobre esse trabalho.

À Capes, pelo apoio financeiro, sem o qual a dedicação integral a essa pesquisa simplesmente não seria possível.

Ao grupo de pesquisa Palavra, Vocalidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas: Angelene, Carlinhos, Fellipe, Lígia, Mariana, Rochele, Thais – pelos encontros inesquecíveis e pela partilha dos desejos.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, às professoras, professores, funcionários e bolsistas. Aos Colegas da turma de mestrado/2017, pelas trocas, contribuições e incertezas comuns. Em especial à Márcia Metz, à Juliana Kersting e à Letícia Schwartz, pelas longas conversas e pelos encontros de escrita coletiva.

Aos amigos e parceiros de trabalho da ATO Cia. Cênica e da Oigalê, com quem divido o ofício, o suor e o amor ao teatro – com eles me encontro, me perco e continuo resistindo.

Ao Marco Fronchetti, que me apresentou o Salão de beleza, de Bellatin.

Às minhas amigas Luciana Tondo e Mariana Rosa, que acompanharam tão de perto esse processo, sempre amorosas e com os olhos brilhando. À Iassanã Martins e à Danuta Zagherro, por toda ajuda e tanto carinho. À Márcia Berselli e à Mariana Horlle, que tantas vezes me ouviram falar do amor a essa pesquisa. À Greici, à Sabrine e à Raquel, amigas tão queridas que acompanham meu trabalho desde o início.

Ao Mário, pelas nossas vidas partilhadas, pelas tantas dificuldades e alegrias, pelo apoio em todas as decisões, e por seguir fazendo sentido. Ao Leandro, que

chegou sem que eu esperasse, com seus cafés e cafunés, e mudou de lugar todas as certezas.

À minha mãe, que incentivou todos os sonhos, e soube acreditar desde sempre. À minha irmã Jéssica, que trouxe tanta felicidade inesperada aos meus dias de menino, e que me aguenta mesmo sendo eu o irmão mais insuportável e abobado do mundo. Ao meu irmão Luciano, que me levou ao cinema aos seis anos para assistir ao meu primeiro filme de horror.

À memória de meus avós, Elvídio e Asta Trojack. Vó, de ti herdei a cor dos olhos, tantas memórias, e um amor imenso, nem cabe – o mais inteiro e mais bonito da minha vida. Nossos dedos seguirão entrelaçados como raízes, até o fim.

Todas as doenças pertencem a toda a gente.
Todos os sofrimentos pertencem a toda a gente.
Todas as mortes pertencem um pouco a toda a gente.

Gonçalo M. Tavares

Resumo

Este memorial crítico-reflexivo tem como ponto de partida uma investigação teórico-prática a respeito da corporalidade perturbadora do ator numa cena teatral de horror. Reflete, portanto, sobre o processo de criação do espetáculo *Morredeiro*, uma apropriação poético-cênica daquela que aqui se considera a principal premissa do gênero do horror: o medo de que os corpos sejam feridos, deformados ou mortos. Parte de ponderações teóricas acerca do gênero, onde analisa o medo instintivo e o fascínio diante da espetacularização da morte como cerne do apelo que a cena faz aos espectadores, e pensa na íntima relação entre o olhar do espectador e a mostração cênica de um corpo em processo de morte. Reflete ainda sobre aspectos políticos da cena: o exercício da alteridade e da empatia corporal na visualização do corpo ferido; e o horror como instrumento de revolta diante de contextos políticos que promovem a morte dos sujeitos. Finalmente, ao se debruçar sobre o relato da criação do espetáculo, reflete sobre a experiência física do horror levado à cena através da corporalidade perturbadora dos atores, que nesse contexto foi investigada a partir da composição cênica dos seguintes elementos: a convenção teatral da degradação física dos personagens; a presença dos atores no aqui e agora; o risco físico dos próprios atores; a palavra vocalizada e as sonoridades corporais; e por fim, a atuação como personagens em processo de morte.

Palavras-chave: Cena de horror. Corporalidade. Ator. Morte. Processo de criação.

Resumen

Este memorial crítico-reflexivo tiene como punto de partida una investigación teórico-práctica respecto a la corporalidad perturbadora del actor en una escena teatral de horror. Reflexiona, por lo tanto, acerca del proceso de creación del espectáculo *Morredeiro*, una apropiación poético-escénica de aquella que aquí se considera la principal premisa del género del horror: el miedo de que los cuerpos sean heridos, deformados o muertos. Parte de ponderaciones teóricas acerca del género, donde analiza el miedo instintivo y la fascinación ante la espectacularización de la muerte como el corazón del atractivo que la escena hace a los espectadores, y piensa en la íntima relación entre la mirada del espectador y la muestra escénica de un cuerpo en proceso de muerte. Refleja también sobre aspectos políticos de la escena: el ejercicio de la alteridad y de la empatía corporal en la visualización del cuerpo herido; y el horror como instrumento de revuelta ante contextos políticos que promueven la muerte de los sujetos. Finalmente, al detenerse sobre el relato de la creación del espectáculo, reflexiona sobre la experiencia física del horror llevado a la escena a través de la corporalidad perturbadora de los actores, que en ese contexto fue investigada a partir de la composición escénica de los siguientes elementos: la convención teatral de la degradación física de los personajes; la presencia de los actores en el aquí y ahora; el riesgo físico de los propios actores; la palabra vocalizada y los sonidos corporales; y por último, la actuación como personajes en proceso de muerte.

Palabras clave: Escena de horror. Corporeidad. Actor. Muerte. Proceso de creación.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>O Casal Palavrakis</i> (2013).....	16
Figura 2: <i>Possessão</i> (1981) a.....	18
Figura 3: <i>Possessão</i> (1981) b.....	18
Figura 4: <i>Possessão</i> (1981) c.....	18
Figura 5: <i>Possessão</i> (1981) d.....	18
Figuras 6: <i>O Grand Guignol</i> a.....	26
Figuras 7: <i>O Grand Guignol</i> b.....	26
Figuras 8: <i>O Grand Guignol</i> c.....	26
Figura 9: <i>Drácula</i> (1931) e <i>Frankenstein</i> (1931).....	27
Figura 10: <i>Subconscious Cruelty</i> (2000).....	55
Figuras 11: <i>Selbstverstümmelung</i> a.....	57
Figuras 12: <i>Selbstverstümmelung</i> b.....	57
Figuras 13: <i>Selbstverstümmelung</i> c.....	57
Figuras 14: <i>Transfiguration</i> a.....	57
Figuras 15: <i>Transfiguration</i> b.....	57
Figuras 16: <i>Transfiguration</i> c.....	57
Figuras 17: Improvisação com objetos, a.....	58
Figuras 18: Improvisação com objetos, b.....	58
Figuras 19: Improvisação com alimentos, a.....	58
Figuras 20: Improvisação com alimentos, b.....	58
Figura 21: Foto de uma assombração.....	60
Figura 22: O escritor Flavio Tavares.....	61
Figura 23: Improvisação: partes do corpo, a.....	61
Figura 24: Improvisação: partes do corpo, b.....	61
Figura 25: Improvisação com vegetais, a.....	62
Figura 26: Improvisação com vegetais, b.....	62
Figura 27: Improvisação com argila, a.....	68
Figura 28: Improvisação com argila, b.....	68
Figura 29: Apresentação do espetáculo, a.....	69
Figura 30: Referência imagética.....	70
Figura 31: Apresentação do espetáculo, b.....	71
Figura 32: <i>Raw</i> (2016).....	72
Figura 33: Apresentação do espetáculo, c.....	72

Figura 34: Apresentação do espetáculo, d.....	76
Figura 35: Apresentação do espetáculo, e.....	78
Figura 36: <i>Suspiria, a dança do medo</i> (2018).....	79
Figura 37: Apresentação do espetáculo, f.....	81
Figura 38: Apresentação do espetáculo, g.....	84
Figura 39: Apresentação do espetáculo, h.....	90
Figura 40: Apresentação do espetáculo, i.....	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. O GÊNERO DO HORROR	24
1.1 Breve histórico.....	24
1.2 A morte como potência básica.....	28
1.3 O horror nas produções teatrais contemporâneas	32
2. A CENA DE HORROR COMO ESPETÁCULO DA MORTE.....	35
2.1 Instinto, consciência e recusa.....	35
2.2 A morte tornada espetáculo	37
2.3 Medo e fascínio na cena de horror	39
3. A CENA DE HORROR COMO EXERCÍCIO POLÍTICO	45
3.1 O exercício da alteridade e da empatia corporal	45
3.2 O horror como revolta política	49
4. MORREDEIRO: PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA	53
4.1 Convenção teatral da degradação física	54
4.2 Primeiros experimentos	57
4.3 A chegada ao Morredeiro	63
4.4 Ouvir a voz dos agonizantes.....	66
4.5 Primeira etapa de criação	68
4.6 O retorno ao Morredeiro	76
4.7 Presença real e ao vivo	80
4.8 O risco físico dos atores	82
4.9 A palavra vocalizada e as sonoridades corporais	86
4.10 Atuação como personagens em processo de morte	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
EPÍLOGO	99
REFERÊNCIAS.....	103
APÊNDICE A - ROTEIRO DO ESPETÁCULO.....	108
APÊNDICE B - LISTA AMOROSA DE FILMES DE HORROR.....	116

Meu corpo assim frágil – cuidado! – pode quebrar. Basta um arranhão, delicado que é. Tudo em mim dói até o fundo. Exige zelos e cuidados esse corpo que pode a qualquer momento romper os contornos da carne aberta em feridas. Vai abrir-se um dia, vai vaziar líquidos que já não serão meus. Até apagar-se de vez como se nunca tivesse sido. Os sentidos todos do corpo terão se esgotado. Essa carícia que agora acende o desejo: nunca mais no meu corpo, tudo será nada. E do mesmo modo que agora o corpo entra em convulsão de gozo, a dor me atravessará a carne até o avesso. Só sei ser inteiro. Experimento o desejo e o gozo até a vertigem. Vai ser de inteireza então que morrerei. Que espanto me atordoa ao pensar nela. Me desacomodo de mim mesmo ao pensar nessa morte que será só minha. Já não estarei em lugar nenhum para ver o corpo meu que vai se decompor apesar de mim, que vai se corromper apesar das lembranças de mim, que vai se ausentar de mim apesar de todos os pesares. Não lido bem com a possibilidade dela à espreita todos os dias apesar dos sonhos. Só de vislumbrá-la já me atinge em cheio. Miro a sua aproximação transfigurada pelo olhar de outros artistas do medo. Vejo-a se aproximando e arregaçando a boca dentada sobre outros que não eu, sobre outros que apenas personagens, sobre outros que já eu também nesse jogo brincadeira ensaio para minha própria morte. E ensaio brinco jogo com ela nessa contração do meu corpo todo retesado. E saboreio o medo porque ainda não me pertence na carne. Vamos nos divertir um pouco, eu me digo, estendendo a mão e o corpo ao convite desse dilaceramento de mentirinha. Vamos brincar um pouco de morrer. Me aguço todo para a dor de faz-de-conta, que ferida mais linda essa de tão afiada poesia. A carne rasgada de dor para a contemplação dos meus olhos, meus olhos que podem apenas entrever de longe a dor verdadeira. É de gozo poético apenas que brilham. É de prazer estético que se regozijam porque a ilusão da morte fabricada foi capaz de me atingir na carne concreta. Meu corpo assim frágil vibrando ainda, vibrando mais forte agora.

INTRODUÇÃO

Em meu trabalho como ator de teatro sempre me interessei por aquilo que acontece entre o palco e a plateia, no aqui e no agora, na partilha de uma experiência comum entre os corpos que agem em cena e os corpos daqueles que assistem. Essa contaminação recíproca move o meu estar em cena e o meu pensar sobre a cena. Mobiliza o meu trabalho pensar sobre o estado do ator transformado pela energia dos corpos dos espectadores. Mobiliza o meu trabalho pensar sobre o estado dos espectadores alterado pela energia desprendida dos corpos daqueles que estão em cena. Sabemos que o teatro só se dá efetivamente nessa relação. Podemos trabalhar em uma sala de ensaio durante meses, nos dedicando arduamente a cada um dos elementos que compõem a cena, mas nada disso fará ainda sentido até o momento em que o espetáculo convidar o olhar dos espectadores para que inaugurem o acontecimento teatral. Tudo se transforma a partir dessa relação – poderíamos mesmo dizer que tudo se cria quando o olhar do espectador inaugura o espetáculo.

A prática do estar em cena vai aguçando os sentidos do ator de teatro para que ele capte – como uma antena sensorial – as pulsações da plateia. Muito do prazer que experimento ao estar em cena advém do engajamento sensorial e emocional da plateia com o espetáculo. Tudo aquilo que está sendo levado à cena foi articulado poeticamente pelos artistas para que os espectadores vivenciem uma experiência estética. Meu prazer de estar em cena acontece quase na mesma medida em que percebo a escuta atenta, a atenção concentrada, a mobilização afetiva da plateia. Daí a necessidade dos sentidos aguçados que pulsem junto com os espectadores.

Fico sempre espantado ao refletir sobre a capacidade do meu próprio corpo em alterar o estado corporal do outro. O ator precisa mobilizar com seu próprio corpo energias que antes do evento teatral iniciar simplesmente não se encontravam naquele espaço, naquele lugar e entre aquelas pessoas. Fico realmente impressionado quando reflito sobre o poder de mobilização da cena. Sobre como o meu corpo, em relação direta com os corpos dos outros atores, e nossos corpos juntos em composição com a encenação, se organizam poeticamente criando algo que jamais existiu antes. Sinto-me sempre engrandecido pela cena teatral. Eu sou capaz de mobilizar sensações físicas e emocionais através do meu corpo! O corpo do ator é capaz de mobilizar sensações físicas e emocionais através do seu próprio corpo! Talvez daí advenha também tanto medo e ansiedade antes de pisarmos em cena –

com a consciência dessa potência, advém também a responsabilidade de atingir o outro com a afetação idealizada na sala de ensaio.

Para mim, esse prazer em alterar o estado físico e emocional do outro independe de estilo, linguagem ou gênero a que o espetáculo se proponha investigar. Assim, posso experimentar prazer ao perceber a plateia rindo, ou chorando, por exemplo – para citar as duas reações mais facilmente reconhecíveis quando pensamos nas respostas imediatas de um público. Não à toa, as máscaras do teatro são identificadas pelo riso e pelo choro. Quanto mais a plateia reage à cena, mais estimula a energia e o estado daquele que age. Se, numa cena muito triste, ouço respirações ofegantes, narizes que fungam, provavelmente a emoção percebida por mim irá reverberar no meu corpo devolvendo à plateia um estado emocional e um estar em cena ainda mais aguçado. Se, em uma comédia, percebo as respostas em forma de gargalhadas, reconheço imediatamente o alcance da minha ação cômica: estarei abastecido de energia para a próxima ação cômica. Nesse ciclo de retroalimentação, também a ausência das risadas, no momento pensado para ser cômico, altera o estado do ator em cena. Como manter a energia da cena mesmo que o efeito almejado não aconteça? É preciso reconhecer que o trabalho se contaminou pela não-resposta: a não-resposta também é pulsação. A pulsação não acontece apenas quando a plateia reage de acordo com o pré-estabelecido.

Mas, evidentemente, há trocas muito mais sutis, só percebidas na quentura dos corpos friccionados pela cena. Os sentidos só se aguçam na prática da cena, no fazer, no estar em cena. Para que o jogo teatral aconteça é preciso que o ator tenha sentidos afinados que captem e se alimentem da pulsação – e, concomitantemente, entre em jogo criativo com ela. E talvez não se trate apenas de um jogo de ação e reação: essa contaminação acontece simultaneamente, ao mesmo tempo em que está em cena, o ator está captando a pulsação da plateia e trocando energias com ela. Por vezes, não há tempo de perceber as reações da plateia – a simples presença daqueles que assistem já se torna impulso energético para o estar em cena. Dar-se conta daquilo que acontece no entre das relações. Estar em jogo, em relação, criar junto com os corpos daqueles que assistem. Exercício de toda uma vida.

São quase sempre borrados em nossa memória os meandros que nossos desejos percorrem até que um deles nos salte aos olhos – quase não nos damos conta de que sempre esteve ali, ainda informe, mas já pulsando e nos constituindo como

artistas. Talvez tenha sido em 2013, ao montar o espetáculo *O Casal Palavrakis*¹ – peça da espanhola Angélica Liddell, direção de Maurício Casiraghi² e atuação minha e da atriz Mariana Rosa³ – que começou a tomar forma o meu desejo de experimentar o incômodo da plateia como uma proposta estética. Durante um ano inteiro nos debruçamos sobre a criação do espetáculo e experimentamos trazer para os nossos corpos o desconforto já proposto pela dramaturgia de Liddell: desde o conteúdo e o lirismo cruel dos diálogos e solilóquios da peça até os muitos desdobramentos e revelações do enredo⁴.

A encenação criada pelo diretor e por nós, atores, tentou potencializar essa experiência de se falar/ouvir um texto desconcertante, sobretudo através do uso dos elementos orgânicos explorados em cena. Há uma proposta de abjeção moral e ética na dramaturgia. Há uma proposta de abjeção sensorial na encenação. No espetáculo, essa abjeção se dá através do uso de alimentos que vão sendo explorados muito além da mera ingestão: há uma tentativa de ingestão de arroz cru, há uma ação de quebrar ovos dentro da boca e depois cuspi-los diante do público, há um beijo com as bocas sujas de chocolate, há a ação da atriz de comer uma omelete preparada em cena, há a ação de sujar os rostos com uma massa feita em cena com farinha e ovos, há a ação de derramar leite sobre o corpo do outro. Essas experiências são ainda dilatadas pelo recurso do vídeo e do uso de efeitos intermediais: os corpos são vistos ao vivo e também ampliados pela projeção das imagens. Nos propusemos a criar uma imbricação muito particular entre a repulsa moral provocada pelo texto dramático e a repulsa sensorial provocada pelo uso desses elementos. Penso que essa experiência se torna ainda mais potente, sobretudo porque a repulsa gerada pela exploração dos elementos orgânicos não necessariamente ilustra a repulsa moral experimentada

¹ A montagem de *O Casal Palavrakis* foi meu segundo estágio de atuação no Departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer, e também o segundo estágio de direção do Maurício Casiraghi, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Marta Isaacsson.

² Maurício Casiraghi é graduado em direção teatral pela UFRGS. Em 2017, nesse mesmo programa, defendeu a dissertação *Insônia: a tecnologia audiovisual como catalisador para a imersão no teatro*. Foi dirigido pelo Maurício nos espetáculos *O Casal Palavrakis* (2013), *#7XBeckett* (2015) e *Expresso Paraíso* (2019).

³ Mariana Rosa é atriz, licenciada em Teatro pela UFRGS. Em 2017, nesse mesmo programa, defendeu a dissertação *Escuto poesia na vida alheia: um processo de criação radiofônica*, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer. Trabalhei com a Mariana nos espetáculos *O Casal Palavrakis* (2013), *Zaoris* (2014), *#7XBeckett* (2015) e *Expresso Paraíso* (2019).

⁴ A dramaturgia de Liddell narra o cotidiano de Elsa e Mateo Palavrakis, e as consequências do assassinato, aos sete anos, da única filha do casal. Através de uma narrativa fragmentada, que avança e recua no tempo, o público é apresentado aos traumas de infância do casal – ambos vítimas de violência sexual –, às discussões atormentadas, às suas obsessivas perversões, e por fim, à revelação dos verdadeiros culpados da morte da criança.

pelas revelações do enredo: são repulsas distintas que se amalgamam numa mesma experiência de incômodo. Concomitantemente também procuramos tornar o espetáculo desconfortável através do contraste articulado entre a beleza das imagens da encenação e o atrito com a crueza daquilo que é dito pelos atores. Há uma plasticidade gerada pela apropriação dessa linguagem performativa – seja pelo uso dos elementos orgânicos, seja pela projeção das imagens. Essa plasticidade – em composição com a corporalidade dos atores e com a encenação – pode gerar uma beleza que evidencia ainda mais a visão de mundo proposta pela dramaturgia.



Figura 1: *O Casal Palavrakis* (2013). **Fonte:** Maurício Casiraghi.

Evidentemente não posso resgatar nesse texto todas as nuances, as sensações e desconfortos experimentados pelo público – sobretudo porque elas dizem respeito também à experiência dos espectadores, e como tal, está sempre sujeita à imprevisibilidade dessa fricção que acontece entre palco e plateia. O que está ainda sob minha alçada diz respeito ao reconhecimento do desejo de provocar incômodo – e ainda de reconstituir os procedimentos cênicos articulados para que isso acontecesse. Assim, identifico na criação e nas apresentações de *O Casal Palavrakis* um germe do desejo pela pesquisa acerca da corporalidade perturbadora do ator. Esse desejo se aguçou sobremaneira ao realizarmos uma temporada profissional na sala Álvaro Moreyra, em junho de 2016, tornando possível que o espetáculo tomasse contato – e se transformasse a partir desse contato – com um público habituado a assistir aos espetáculos profissionais da cidade, e, portanto, distinto daquele que frequenta as produções da graduação do Departamento de Arte Dramática. Penso que essa contaminação acontece sempre, a cada apresentação do

espetáculo, a cada vez que o espetáculo é transformado pelo olhar daqueles que o assistem⁵.

Sem dúvida alguma, aliado aos estímulos que as apresentações do espetáculo me proporcionaram, encontra-se no cerne da descoberta dos meus interesses de pesquisa a minha fascinação pelo cinema de horror e seu vínculo afetivo com o público. Sempre fui, desde a infância, um consumidor entusiasmado do gênero. E, como todos os fãs do horror, ostento como um troféu uma longa lista de filmes imperdíveis, e uma trajetória marcada por cenas inesquecíveis e noites sem dormir⁶. Na infância e na adolescência, era indispensável a companhia da mãe ou do irmão – alguém cuja simples presença ajudasse a suportar os momentos mais assustadores. Depois de adulto, e já com formação de ator, assistir a um filme na companhia de outras pessoas ganhou outro significado: meu prazer passou a se concentrar também em perceber o medo alheio. Tornou-se quase um vício assistir a filmes de horror simplesmente com o objetivo de acompanhar as reações dos outros, a aflição experimentada, os desvios dos olhares – enfim, perceber o incrível poder de engajamento físico e emocional da narrativa. Como ator – e como apaixonado por aquilo que acontece com os corpos e com as emoções de quem assiste a uma cena desconcertante – essas experiências são sempre motivadoras para o meu trabalho. Interessado que sou pela capacidade de afetação de um trabalho artístico, torna-se sempre instigante perceber os momentos em que efetivamente um filme é capaz de remexer com o estado físico e emocional do espectador.

Não posso deixar de mencionar a experiência de ter assistido, em outubro de 2016, ao filme *Possessão* – de 1981, com direção de Andrzej Żuławski, e atuação de Sam Neill e Isabelle Adjani – e a influência desse filme sobre os meus desejos de pesquisa. A trama retrata a separação atormentada do casal Marc e Anna, que vai lentamente mergulhando em uma série de distúrbios psicóticos e se autodestruindo. Destaco, sobretudo, a cena em que a personagem de Adjani sofre um ataque histérico numa cena gravada em um metrô. Sozinha em cena, a atriz inicia uma sequência de ações desconcertantes: se retorce numa espécie de convulsão dançada, arrebenta contra a parede uma sacola de compras, se debate, geme, grita, sufoca, vomita e

⁵ O espetáculo foi apresentado ainda no Teatro Renascença (2014), e em festivais como o 23º Porto Alegre Em Cena (2016), o 12º Festival Palco Giratório de Porto Alegre (2017), o 8º Festival Internacional de Dourados/MS (2017) e o 20º Caxias em Cena (2018). Em 2016, Maurício Casiraghi recebeu o Premio Açorianos de Melhor Direção pelo espetáculo.

⁶ Ver APÊNDICE B – Lista amorosa de filmes de horror.

expele líquidos estranhos. Quando a assisti pela primeira vez, a força dessa cena me atingiu a ponto de me deixar sem ar. Precisei interromper o filme, assistir outra vez à cena. Voltei a ela inúmeras vezes, e depois senti uma urgência em compartilhar essa experiência mostrando a sequência para outras pessoas, sobretudo colegas atores. Havia ali uma corporalidade atormentada, desorientadora, cheia de um vigor e de uma entrega física e emocional que me impressionaram desde o primeiro momento – uma perturbação provocada sobretudo pela performance da atriz. Imaginei o alcance daquela cena vista ao vivo, num palco de teatro, potencializada pela partilha do aqui e do agora que só as artes cênicas possibilitam.



Figuras 2 a 5: *Possessão* (1981); a até d.

Fonte: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/possecao-2/>

A partir dessas experiências narradas, passei a idealizar um projeto de pesquisa e a criação de um espetáculo que se debruçasse sobre a experiência física do horror artístico levado à cena através da corporalidade perturbadora do ator. Esse incômodo físico – cujas técnicas são tão bem dominadas pelo cinema de horror – poderia então ser potencializado pelo evento teatral, por esse “fenômeno que só acontece em um espaço-tempo compartilhado entre atores e espectadores, que depende da presença física no aqui-e-agora” (FAGUNDES, 2009, p. 38). Essa característica tão particular das artes cênicas pode ser capaz de oferecer aos espectadores, por si só, o poder desconcertante da presença do corpo do ator, pois segundo Barthes (*apud* BOUTANG, 2016, p. 115) “a condição de uma teatralidade autêntica, é o sentimento, o tormento mesmo, poderíamos dizer, da corporeidade perturbadora do ator”.

Fui apresentado ao conceito de corporalidade, que passou a guiar a pesquisa, já em uma das primeiras disciplinas que cursei no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – onde ingressei no segundo semestre de 2017, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer. Nos dias 04 e 05 de setembro de 2017, na sala Alziro Azevedo, sob organização da Prof.^a Dr.^a Suzane Weber da Silva, o Prof. Dr. André Carreira (UDESC) e a Prof.^a Dr.^a Victoria Pérez Royo (Universidad de Zaragoza) ministraram o *Tópico Especial I: Corpo, Corpo coletivo, Corporalidade*. Segundo Royo (2017), a corporalidade se estende muito além dos limites físicos dos corpos – ela diz respeito à disposição do corpo para as interações perceptivas, sensoriais e imaginativas com o outro. Temos apenas um corpo, mas podemos chegar a ter muitas corporalidades. A corporalidade transborda do corpo, é um ato de relação e de presença. No âmbito das artes cênicas então, a corporalidade diz respeito ao corpo que “fabricamos” na sala de ensaio para a experiência estética do outro – mas também ao corpo que se afeta na relação com o outro, a cada apresentação de um espetáculo. Assim como podemos treinar o corpo individual, podemos tornar conscientes dentro dos processos de criação a metodologia que investigamos para expandir a corporalidade⁷. Apropriado então dessa noção, a pesquisa passou a vislumbrar a possibilidade de construir essa corporalidade perturbadora tanto em sala de ensaio, na criação do espetáculo, quanto na relação entre os corpos dos atores e dos espectadores. Uma corporalidade que dissesse respeito, concomitantemente, ao corpo do ator e ao corpo do espectador, que poderia sentir em seus próprios músculos contraídos, na aceleração dos seus batimentos cardíacos e da sua respiração, a experiência extremamente física de assistir a uma cena de horror. Tendo-se essa premissa em vista, em nenhum momento foi intuito adaptar para o teatro as técnicas utilizadas pelo cinema, mas antes fazer uso dos próprios recursos do teatro – sobretudo do trabalho do ator e sua íntima relação com a plateia. Segundo Hans-Thies Lehmann:

Em comparação com as representações da mídia, o terror representado no palco com recursos teatrais convencionais se torna ridículo e inverossímil. Mas se o ato e a presença do momento corporal da própria representação aparecem em primeiro plano, o ato do teatro remete novamente ao seu real [...]. (LEHMANN, 2007, p. 356).

⁷ Essas afirmações foram baseadas nas minhas anotações a partir da fala da Prof.^a Dr.^a Victoria Pérez Royo.

Assim meu interesse de pesquisa recaiu, sobretudo, sobre esse ato e essa presença corporal inerente ao teatro – o que permitiria que a pesquisa explorasse a própria corporalidade como o agente gerador do horror. Essa corporalidade se elaboraria então através de ações performativas dos corpos dos atores em relação uns com os outros e em relação com a plateia. O que tornaria os corpos dos atores perturbadores não seriam os recursos do cinema, como, por exemplo, o uso de efeitos práticos, maquiagem ou computação gráfica – mas justamente a presença e as ações cênicas dos atores. As ações cênicas a que os corpos seriam submetidos é que se tornariam o agente do horror e da perturbação da plateia. Corpo tornado perturbador por ações e convenções teatrais. Sob essa perspectiva, o público experimentaria reações físicas, sobretudo, pelo apelo ao corpo e à sensibilidade do próprio espectador. O horror então iria ao encontro da especificidade do teatro: a performance do ator. Uma performance que deveria dar conta de potencializar a corporalidade perturbadora e levar à cena os corpos de personagens fisicamente degradados e diante de uma situação de processo de morte.

Passei a me questionar então a respeito das ações levadas à cena que o teatro poderia servir-se para transformar o corpo do ator. A que situações de risco físico os atores poderiam se sujeitar? Quais as especificidades de que o teatro dispõe para verticalizar a corporalidade perturbadora do ator e proporcionar aos espectadores uma experiência física de horror? Lancei-me a essa tarefa, acompanhado pelos meus colegas Maurício Casiraghi, na direção, e Rosendo Rodrigues⁸, como companheiro de cena. O processo de criação do espetáculo se desenvolveu em duas etapas distintas: a primeira, entre abril e setembro de 2018 (ao final da qual realizamos uma mostra de processo para fins de qualificação), e a segunda entre junho e agosto de 2019 – numa média de dois a três ensaios por semana, totalizando assim cerca de sete meses de processo.

Desde a concepção do projeto de pesquisa, proponho uma problematização de algumas premissas que norteiam o gênero do horror, e parto da ideia de uma apropriação como disparador poético para a criação cênica – e não necessariamente de uma aplicação das “regras” do gênero comumente elencadas por críticos e

⁸ Rosendo Rodrigues é graduado em interpretação teatral pela UFRGS. Em 2016, nesse mesmo programa, defendeu a dissertação *ECOPOÉTICA: o performer e a busca por poéticas de sustentabilidade no ambiente urbano*, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Mônica Dantas. Trabalhei com o Rosendo nos espetáculos *Hamlet Máquina* (2010), *O Feio* (2012) e *Expresso Paraíso* (2019).

teóricos. Como Maciel e Milanez (2015, p. 27) acredito que “o horror brota muito mais de uma prática do que de uma estética”. A principal premissa que passou a guiar a criação do espetáculo e as reflexões sobre as quais esse memorial se dedica, diz respeito, sobretudo, ao estreito vínculo entre medo e fascínio: o medo instintivo de que nossos corpos sejam feridos, deformados ou mortos; e o fascínio diante da espetacularização da morte. No contexto dessa pesquisa, a morte passou a ser tratada não como tema, mas antes como uma espécie de potência básica que permeia a grande variedade das obras artísticas que se autodenominam como pertencentes ao gênero do horror. A partir do momento em que passamos a investir na dramaturgia do espetáculo como uma livre adaptação da novela *Salão de beleza*, de Mario Bellatin (1994), a apropriação poética do horror passou a dizer respeito também a uma investigação cênica sobre personagens em situação de degradação física.

No âmbito de uma pesquisa em artes cênicas, a morte poderia ser explorada das mais variadas maneiras – como celebração de um ciclo, na sua relação com a ancestralidade, a partir dos modos de se negociar com a finitude, etc. Nessa pesquisa, contudo, a morte não será pensada sob essas perspectivas – sobretudo porque acabaria fugindo da proposta de explorar o medo da morte como afeto do horror. A morte aparecerá aqui relacionada especificamente ao horror causado por ela. Do mesmo modo o horror, enquanto gênero em constante mutação, poderia ser explorado das mais diversas maneiras – e o é, em outras pesquisas e manifestações artísticas – contudo, escolhi não trabalhar com a figura do monstro, por exemplo, que certamente renderia uma gama imensa de alegorias e discussões. O medo do monstro não foi explorado, sobretudo, porque aqui não me interessa pela ameaça aos corpos em si mesma – o corpo do agressor –, mas antes pelo medo da dor corporal, e, portanto, pelo corpo agredido, violado; e essa é também uma opção política. A figura do monstro – como também a morte – abriria muitos outros caminhos instigantes para a pesquisa, mas em algum momento fez-se necessário tomar decisões e apostar nelas. Foi, portanto, uma escolha estética, discursiva e política que o horror e a morte estejam aqui atrelados. A monstrosidade me interessa no contexto dessa pesquisa apenas na medida em que se relaciona com o medo de que nossos corpos sejam deformados – a monstrosidade pensada a partir do corpo que se deforma, que perde sua forma original, que perde seus contornos humanos. Não o monstro como um agressor externo, mas a monstrosidade como resultado da fragilidade do próprio corpo. Essa monstrosidade é muito distinta da figura alegórica do monstro; e para

que não haja confusão nesse sentido, opto então por abordá-la como deformação ou degradação física – que são conceitos mais amplos e que incluem a monstruosidade do corpo humano.

Este memorial está dividido em quatro capítulos.

Nos três primeiros me debruço sobre os aspectos do gênero que me interessaram apropriar no âmbito da pesquisa e da criação cênica – para só mais adiante, concomitante ao relato do processo de criação do espetáculo, me dedicar a pensar na corporalidade perturbadora do ator. Parto de uma visão geral – ainda que seletiva do que me interessava apropriar na prática – para a específica. Nesse processo de escrita do memorial fui me acercando aos poucos do processo de criação. Não à toa, portanto, esses capítulos mais reflexivos antecedem o quarto e último capítulo. Optei, inclusive, por não inserir esses textos imbricados com o relato e as reflexões sobre o processo – ainda que tenham direcionado a abordagem prática – porque foram articulações anteriores ao processo de criação do espetáculo.

No primeiro capítulo, procuro estabelecer alguns princípios básicos que norteiam e constituem o horror como um gênero ficcional e artístico. Para isso, traço um breve histórico das produções literárias, teatrais e cinematográficas que ajudaram a consolidar o horror como um gênero reconhecido e relevante. Em seguida, analiso o medo da morte como uma potência básica explorada pelas narrativas do gênero, tendo como suporte teórico autores como Zygmunt Bauman, Laura Cánepa, Noël Carroll, Stephen King, Jack Morgan, Carlos Primati, dentre outros. Encerro o capítulo traçando um breve panorama da cena teatral contemporânea de horror.

No segundo capítulo, explano sobre o modo como o gênero explora a morte como espetáculo, apelando para nosso medo instintivo. Início dialogando com Edgar Morin acerca da relação primitiva do ser humano com a morte, uma relação tripla estabelecida entre medo instintivo, sobrevivência da espécie e recusa da mortalidade. Em seguida, analiso o fascínio histórico diante da espetacularização de mortes reais, tendo Susan Sontag e Michel Foucault como principais referências. Logo a seguir, reflito sobre o caráter espetacular intrínseco à cena ficcional de horror, que direciona o olhar do espectador à mostra cênica dos corpos de personagens em situação de risco e sofrimento físico, estabelecendo com ele uma relação contraditória entre fascínio e perturbação. Dialogo com autores como Cánepa e Piedade, Norbert Elias, Vinicius Oliveira, dentre outros.

No terceiro capítulo, examino alguns aspectos políticos relacionados ao gênero. A abordagem acerca da morte nesse capítulo diz respeito ao modo como ela pode ser explorada politicamente no gênero, mas principalmente como pretendemos abordar o horror de maneira política na criação do espetáculo – tanto na sua forma quanto no seu conteúdo. Reflito então sobre o duplo exercício proposto ao espectador diante da visualização dos corpos degradados dos personagens/atores: o exercício da alteridade e da empatia corporal. E em seguida, penso no horror como um gênero capaz de criar alegorias políticas, tornando-se também ferramenta de revolta diante de contextos que promovem a morte dos sujeitos. Dialogo com Carroll e com o conceito de *tanatopolítica*, cunhado por Foucault. Jessé de Souza aparece como referência ao refletir sobre a indiferença social diante da morte dos cidadãos menos privilegiados no contexto brasileiro.

No quarto e último capítulo me dedico a relatar e refletir sobre o processo de criação do espetáculo *Morredeiro* – uma apropriação cênica dos princípios do gênero analisados nos capítulos anteriores. Apropriado do medo e do fascínio da morte como potências básicas do gênero, como explorá-los numa prática teatral? Como convidar os espectadores aos exercícios da alteridade e da empatia corporal? Como apropriar o horror como alegoria para mortes políticas? O processo foi nos mostrando que essas perguntas foram problematizadas tendo como principal vetor de pesquisa a investigação sobre a corporalidade perturbadora do ator. A partir do processo (e não antes) fomos descobrindo nossa metodologia, fomos encontrando o nosso jeito de investigar a corporalidade, e o nosso jeito singular de investir numa experiência perturbadora possível. Reflito então sobre cada um dos elementos cênicos sobre os quais nos debruçamos na elaboração da corporalidade perturbadora dos atores: a convenção teatral da degradação física dos personagens; a presença dos atores no aqui e agora; o risco físico dos próprios atores; a palavra vocalizada e as sonoridades corporais; e por fim, a atuação dos atores como personagens em situação de processo de morte.

1. O GÊNERO DO HORROR

Não há consenso teórico quando se pensa no horror como um gênero, e justamente por seu caráter híbrido e mutável, essa se torna uma tarefa bastante complexa. Segundo Noël Carroll (1999), para que uma obra seja incluída nessa categoria é necessário que haja o desejo deliberado de seus realizadores em causar no público o afeto do horror. Como lembra o filósofo, a palavra horror deriva do latim *horrore*, que significa “ficar com o cabelo em pé”. Assim, as obras que se autodenominam como pertencentes ao gênero procurariam provocar em seus espectadores reações físicas bastante concretas, como contrações musculares, tensão, calafrios, náusea, estado de alerta, etc. (CARROLL, 1999).

Partindo-se dessa prerrogativa, torna-se possível então que o gênero seja identificado por um conjunto de obras artísticas em que determinadas características se tornam reconhecidamente recorrentes. Essas características podem variar bastante de acordo com a prática de cada realizador – e, ainda, podem ser analisadas sob abordagens teóricas distintas. É importante ressaltar, portanto, que o gênero está sempre em um processo contínuo de elaboração, que algumas obras compartilham entre si uma semelhança mais facilmente reconhecível, enquanto outras procuram desafiar as convenções estabelecidas, promovendo assim uma constante renovação dos códigos do gênero.

1.1 Breve histórico

Entendido como produto de um gênero predominantemente narrativo e ficcional, o horror pode então se manifestar em obras literárias, teatrais, pictóricas ou audiovisuais (CÁNEPA; PIEDADE, 2014). Alguns elementos do que viria a se consolidar como pertencentes ao gênero já apareciam, por exemplo, nas mitologias de diferentes povos, nas histórias bíblicas, na *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Porém, segundo Cánepa, ainda que esses elementos tenham começado a desenvolver um certo estilo a partir do final da Idade Média, o que se chama de gênero horror

[...] tem sua origem mais recente, ligada à popularização do romance na Europa a partir do final do século XVIII. Foi a partir daí que uma série de narrativas, consumidas e produzidas continuamente sob um conjunto de códigos facilmente reconhecíveis (muitos deles trazidos das experiências medievais, renascentistas e barrocas), passaram a constituir o horror como

gênero narrativo ainda hoje muito popular em suas várias expressões. (CÁNEPA, 2008, p. 26).

O advento da literatura gótica na segunda metade do século XVIII – sobretudo a partir do lançamento, em 1764, de *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole – tornou-se responsável por engendrar muitos dos elementos explorados pelo gênero, como a recorrência às vítimas inocentes, aos velhos aristocratas, aos castelos assombrados e às antigas maldições. Também o teatro (sobretudo o melodrama), como observa Cánepa (2008), se apropriaria desses elementos em peças de sucesso, explorando representações de cemitérios, esqueletos e fantasmas, legando assim alguns clichês para o imaginário iconográfico e sonoro das histórias de mistério e horror até os dias de hoje. A literatura de horror do século XIX foi marcada pelo lançamento de obras extremamente importantes e influentes para o gênero: *O vampiro*, de John Polidori, em 1819; *Frankenstein*, de Mary Shelley, em 1820; *Histórias extraordinárias*, de Edgar Allan Poe, em 1859; *Drácula*, de Bram Stoker, em 1897. Ainda segundo Cánepa (2008), o teatro foi um dos responsáveis pela popularização de várias dessas histórias de horror. A primeira e mais famosa adaptação de *Frankenstein* aconteceu já em 1823. Segundo Phill Hardy (*apud* CÁNEPA, p. 36), “esses espetáculos inspirariam uma tradição cujas escolhas cenográficas e sonoras seriam a base, no século XX, para o cinema de horror, muito mais do que suas próprias fontes literárias”.

Cánepa (2008) observa ainda que na última década do século XIX surgiram dois tipos de espetáculos fundamentais para o horror: o cinema, em 1895; e o teatro do Grand Guignol, em 1897. Em *O horror do Grand Guignol*, Paulo Biscaia Filho, reconstitui parte da história do teatro parisiense que se especializou em apresentar ao público espetáculos que tinham como protagonistas torturas, desmembramentos, banhos de sangue, assassinatos, estupros, mutilações – e que, de 1897 a 1962, atraiu para seus 293 lugares plateias fieis e apavoradas. Durante sessenta e cinco anos, sob a administração de diferentes diretores, o Grand Guignol construiu uma carreira de grande sucesso, apoiado sob a criação de suas próprias dramaturgias⁹, seu estilo de atuação¹⁰ e infundáveis truques e mecanismos de encenação. Segundo Dave

⁹ Em 1995, foi organizado um volume com mais de 1400 páginas a partir das dramaturgias originais do Grand Guignol (FILHO, 2012). André de Lorde tornou-se o principal dramaturgo.

¹⁰ Os atores nunca desenvolveram um método de interpretação, mas gradualmente começaram a entender as particularidades, os ritmos e os estilos daquela estética. Precisaram encontrar, sobretudo, um perfeito equilíbrio entre a execução dos truques de cena e a dramaticidade de suas atuações. Paula

Beech e John Roberts (*apud* LOISELLE, 2016, p. 167), “O filme de horror de Hollywood, é sem dúvida um descendente do Grand Guignol”.



Figuras 6 a 8: O Grand Guignol, de a até c.

Fonte: <http://mundotentacular.blogspot.com/2013/06/teatro-de-sangue-os-assustadores.html>

É incontestável que o cinema tem se tornado a principal plataforma para as explorações do horror na contemporaneidade. Sobretudo devido aos avanços dos recursos técnicos promovidos pela indústria, que, sem dúvida, contribuíram para a grande variedade de estéticas e no aprofundamento de muitas questões pertinentes ao gênero. Embora Georges Méliès (1861-1938), ao transpor para os seus curtas-metragens uma série de truques de mágica, seja considerado um precursor de muitos efeitos explorados pelo gênero, foi só a partir do *Expressionismo Alemão* que o horror teve suas primeiras manifestações horríficas exploradas pela tela grande. Filmes como *O estudante de Praga*, de 1913; *O Gabinete do Doutor Caligari*, de 1920; e *Nosferatu, uma sinfonia do horror*, de 1922, foram de suma importância para a consolidação do gênero – não só por terem projetado o ideal do filme de horror, como também por terem forçado a indústria norte-americana a definir seus rumos em relação ao gênero no cinema (HUMPHREYS, 2017). Assim, sob influência do *Expressionismo Alemão*, foi produzida nos anos seguintes em Hollywood uma série de filmes, conhecidos hoje como os monstros da produtora *Universal Pictures*: *Drácula*, em 1931; *Frankenstein*, em 1931; *A múmia*, em 1932; *O Homem Invisível*, em 1933; *A Noiva de Frankenstein*, em 1935; *O Lobisomem*, em 1941.

Maxa foi uma das atrizes mais famosas e adoradas do Grand Guignol. Era dotada de uma voz alta e aguda capaz de emanar gritos aterrorizantes. Foi assassinada mais de 10 mil vezes, de 60 formas diferentes (FILHO, 2012).



Figura 9: *Drácula* (1931) e *Frankenstein* (1931).

Fonte: <https://nerdist.com/celebrating-200-years-of-frankenstein-and-dracula/>

O alcance comercial desses filmes sem dúvida foi responsável pelo investimento cada vez maior dos estúdios, tornando assim o cinema do século XX a mais prolífica plataforma de produção de obras pertencentes ao gênero. Ainda no século XX, surgiram na literatura nomes como os de H. P. Lovecraft, responsável pela vertente conhecida como horror cósmico, e de Stephen King, que teve grande parte da sua obra – mais de 50 livros – adaptada para o cinema. Com o avanço do século, proliferaram-se os filmes, as séries de rádio e de televisão. Houve grandes ciclos como os dos monstros atômicos e seres vindos do espaço nos anos 50, e grandes revoluções como nos anos 60 com o surgimento dos filmes a cores da produtora inglesa *Hammer*. Houve espaço tanto para filmes comerciais de grandes estúdios, como para outros com baixíssimo orçamento, independentes e/ou autorais. Alguns se tornaram clássicos instantâneos, como *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock; *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), de George A. Romero; *O bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski; *O exorcista* (1971), de William Friedkin; *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick – apenas para citar alguns. Outros grandes cineastas deixaram também seus nomes marcados na história do gênero, tais como David Cronenberg, José Mojica Marins, Dario Argento, Wes Craven, Francis Ford Coppola, John Carpenter, David Lynch, Guillermo del Toro, Tim Burton, Sam Raimi. Houve ainda, no final do século XX e início do século XXI, o aparecimento e o desenvolvimento de subgêneros como os filmes de zumbis, possessões demoníacas, casas mal-

assombradas, os *slashers*¹¹, o *found footage*¹², o *torture porn*¹³, dentre outros. Fora do circuito norte-americano, o horror tem encontrado ainda na cinematografia de outros países espaço para algumas das experimentações mais interessantes do gênero: destaco o *giallo*¹⁴ italiano, o *boom* do cinema japonês no final dos anos 90, o *new french extremity*¹⁵ – e ainda as produções recentes do Brasil, do México, da Argentina, da Espanha e da Coréia do Sul. Isso para ficarmos num apanhado muito geral – tarefa que se tornaria imensa diante da grande variedade e importância de tantas produções na história da evolução do gênero.

Inegável também que as duas primeiras décadas do século XXI têm se mostrado bastante promissoras na popularização do gênero e no investimento cada vez maior das produções: provavelmente o horror nunca foi tão lucrativo para a indústria cinematográfica como hoje. A cada ano vemos surgir filmes que têm se dedicado a subverter as regras criadas, numa constante renovação estética e discursiva do gênero. Também no âmbito acadêmico, o horror tem recebido dedicada atenção, tornando-se tema de livros, artigos, dissertações e teses – num processo iniciado a partir dos anos 70, como destaca Cánepa (2008), quando o gênero passou a motivar uma infinidade de estudos teóricos que evidenciavam a relevância dessas produções. Mark Jankovitch (*apud* CÁNÉPA, 2008), acredita que esse interesse pelo cinema de horror no final dos anos 70 deveu-se a uma percepção de que o horror é, ao mesmo tempo, um gênero comercial e subversivo; e como tal, se mantém avesso a definições muito rígidas.

1.2 A morte como potência básica

Geralmente, na tentativa de categorizar certas obras ou produtos artísticos em determinados gêneros, críticos e teóricos recorrem a estratégias de análise onde as diferenças e particularidades de cada obra ou produto são eliminadas em benefício

¹¹ Subgênero que explora a figura de um assassino em série que geralmente persegue suas vítimas tendo sua identidade ocultada por uma máscara ou fantasia.

¹² Subgênero que explora a ideia de gravações de vídeo encontradas, cujas câmeras geralmente são operadas pelos próprios personagens.

¹³ Subgênero que ficou muito popular no início dos anos 2000 por explorar cenas de torturas explícitas. Numa tradução literal: pornô de tortura.

¹⁴ Estilo muito popular na Itália entre os anos 60 e 80 que geralmente explorava a figura de um assassino em série.

¹⁵ Estilo de filmes transgressivos e de violência gráfica extrema surgidos na França a partir do início dos anos 2000.

de uma universalidade que os constitua como pertencentes ao gênero em questão (LOBO, 2016). “Muitas vezes, quando um crítico olha muito assiduamente para uma seleção de características invariantes na história de um gênero, diferenças significativas entre agrupamentos de filmes são apagadas” (CRANE *apud* LOBO, 2016, p. 27). Essa é uma prática bastante recorrente quando se pensa em incluir ou excluir determinadas obras artísticas como representantes do gênero do horror: tanto público como crítica se mostram muitas vezes intransigentes na aplicação de alguns códigos e convenções do gênero. Não pretendo, portanto, encontrar uma “regra primordial” que identifique o gênero, mas, sobretudo, reconhecer no âmbito dessa pesquisa a perspectiva sobre a qual reflito sobre o horror – e, especificamente, a abordagem que usei na apropriação poético-cênica do gênero.

Segundo afirmação de Lovecraft (1973, p. 1) que serve de base para muitos desdobramentos reflexivos sobre o gênero: “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte de todos os medos é o medo do desconhecido”. A grande variedade das produções comprova como o horror se mostra um gênero capaz de retratar os nossos mais variados medos – e, ainda, fazer uso de alegorias para discutir e problematizar os mais complexos temas e assuntos. No intuito de abarcar as inúmeras manifestações do gênero, proponho então abordar o horror a partir de uma perspectiva que compreenda o medo do dano físico e o medo universal da morte como potência básica do gênero.

De acordo com Zygmunt Bauman (2006, p. 45) “a morte é a encarnação do desconhecido”, e pode ser pensada como origem de todos os nossos medos. Tememos porque morreremos.

O medo primal da morte talvez seja o protótipo ou arquétipo de todos os medos – o medo definitivo de que todos os outros extraem seu significado. Os perigos são concebidos como ameaças e derivam seu poder de amedrontar do metaperigo da morte. (BAUMAN, 2006. p. 73).

Sob esse ponto de vista, mesmo o monstro – figura tão cara a algumas histórias de horror – pode ser reinterpretado como uma figura que mitifica a morte, já que segundo Stephen King (2012, p. 280): “a morte torna-se mito nos filmes de terror. Mas vamos deixar claro que o filme de terror mitifica a morte no seu nível mais simples: a morte, no filme de terror, é quando o monstro te pega”. A fértil imaginação humana transformou o medo da morte em fabulação, em criação artística: o gênero do horror pode ser pensado como fruto disso. As narrativas de horror são um jeito demasiado

humano de lidar com essa ansiedade. Nosso imaginário produziu as mais infundáveis formas monstruosas – demônios, fantasmas, vampiros, bruxas, lobisomens, zumbis, extraterrestres, para citarmos apenas alguns dentre os mais populares – e atribuiu a cada uma delas as mais variadas maneiras de atormentar e matar suas vítimas na tentativa de transformar em representação alegórica o nosso medo ancestral da morte e os horrores que nos assolam na vida real.

Segundo Carroll (1999), as histórias de horror nos convocam a uma identificação com os personagens “positivos” – essa identificação se relaciona com o medo de que os corpos dos personagens sejam atingidos por uma ameaça mortal. O público se identifica e se preocupa com a integridade física desses personagens, que personificam nossos próprios medos corporais. Sob esse prisma, qualquer tipo de medo explorado pelo horror – independente da origem da ameaça, seja ela natural ou sobrenatural, interna ou externa ao corpo, monstruosa ou humana – diz respeito a um medo corporal, e todos eles “têm sua origem no medo de ser agarrado e tendem sempre ao medo primordial da morte” (NAZÁRIO, 1986, p. 70).

Se a morte será nossa última fronteira, nossa última aversão, parece evidente então que em consequência disso temamos também que nossos corpos sejam feridos ou deformados – e que, portanto, a danificação da integridade do corpo constitua a mais dolorosa experiência visual (MATOS, 2012). O corpo morre, adocece, se fere, se deforma, independente do nosso desejo – e isso nos causa dor, sofrimento, horror. O horror está intimamente ligado à nossa impotência diante da fragilidade do corpo: “só temos essa pele fina guardando nossas entranhas e sangue, e é tão fácil nos eviscerar”¹⁶. Não temos controle sobre ameaças internas ou externas ao nosso próprio corpo. A nossa vontade não comanda a doença, nem a falência dos órgãos, nem a degradação física, nem a deformidade, nem a mutilação. O corpo não é controlável, o corpo é imprevisível. Somos traídos pela vulnerabilidade da nossa própria carne.

[...] o caráter precível de nossos corpos se torna uma fonte inevitável de horror. Pois o corpo que [...] adocece, se deforma e enfim apodrece não é um apêndice acidental de nosso espírito ou de nossa razão. Essa matéria que se deteriora somos nós mesmos. (CALIGARIS, 1999).

Para Shaviro (2015), o corpo permanece o grande desconhecido; a carne é perpetuamente monstruosa, instável e fora de controle. Essa ausência de controle,

¹⁶ Frase dita pelo cineasta Wes Craven no documentário *Mestres do horror*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Is0ObrmY4vk&t=512s>. Acesso em: 10 fev. 2018.

essa impotência nos faz temermos que nossos corpos sejam feridos, deformados ou mortos. Para Jack Morgan (*apud* CÂNEPA, 2011), a ficção de horror está ligada a um aspecto da vida em que nossa constituição fisiológica é mais notadamente sentida, o que faria do gênero do horror, na verdade, um bio-horror.

[...] o horror nasceria de nossa tomada de consciência do corpo como um organismo vivo cuja existência, até certo ponto, independe dos desígnios da mente. Essa existência “independente” do corpo, ligada a experiências extremas e inescapáveis como a gravidez e o parto, o sonho e o pesadelo, a morte e a doença, a fome e a defecação etc., estaria, segundo ele, na fonte primária em que bebe a ficção de horror. [...] o sangue exposto, a dor e o desmembramento, por exemplo, são fatos do cotidiano de nossa vida física, ao mesmo tempo em que podem constituir-se como verdadeiros fantasmas em nossa imaginação. Em suas palavras: “por mais brutal que a ficção de horror nos possa parecer, creio que há, nela, muitos indicativos de que o mito do horror emerge da escuridão que reflete aspectos particulares da nossa situação bio-existencial”. Para o autor, então, esse tipo de ficção emana diretamente das agonias e exigências de nossa vida física: no horror, “nossos medos psicológicos”, diz ele, “realizam-se em termos bastante concretos”. (CÂNEPA, 2011, p. 44-45).

O bio-horror proposto por Morgan liga indissociavelmente o gênero ao corpo e às suas experiências dolorosas, e, sobretudo, à morte, a nossa última experiência corporal, a mais extrema das nossas experiências corporais. Sobre esse medo então a ficção de horror calca os seus alicerces. Esse medo universal, essa “presença constante da morte é o que dá sentido à própria existência da ficção de horror” (PRIMATI, 2016, p. 9).

Não pretendo afirmar, contudo, que todas as manifestações artísticas que se identificam como pertencentes ao gênero procurem necessariamente provocar medo; mas, antes, que esse medo está no cerne do apelo que a cena de horror faz aos espectadores. O medo da morte pensado como uma potência comum, um disparador básico, um ponto de partida. Assim, apesar das singularidades de cada obra, podemos identificar nas narrativas de horror a intenção deliberada de explorar o medo da morte com o intuito de suscitar as mais diversas perturbações físicas e emocionais: incômodos, angústia, aflição, nojo, etc. A cena de horror sabe que tem alcance afetivo sobre nossos corpos, e sabe que pode causar tais reações porque tememos a morte, porque somos impotentes diante do caráter perecível de nossa existência física.

Reconheço então o horror como gênero através de práticas artísticas (e não de regras aplicáveis) que; ao recorrerem ao medo universal de que nossos corpos sejam feridos, deformados ou mortos; pretendam provocar no público uma perturbação dos

sentidos – seja pela ansiedade e expectativa geradas por uma ameaça aos personagens; seja pelo choque provocado pela visualização desses corpos feridos, deformados ou mortos.

1.3 O horror nas produções teatrais contemporâneas

Ainda que possamos identificar na cena contemporânea o trabalho de alguns grupos e encenadores cujas propostas artísticas flertam – em maior ou menor grau – com elementos do horror, as produções teatrais não são mais referência quando se pensa em plataformas de manifestação do gênero, como já o foram antes da invenção e da popularização do cinema, e cujo apogeu aconteceu sem dúvida no período áureo do Grand Guignol.

Lehmann (2007, p. 358-359) reconhece que as encenações analisadas em seu livro *Teatro Pós-Dramático* visam “a demonstração pública do corpo e de sua decadência num ato que não permite distinguir com segurança arte e realidade”. Segundo ele, tais espetáculos não ocultariam que o corpo está destinado a morrer; ao contrário, enfatizariam esse fato. E contrapondo-se ao corpo do teatro de origem dramática, “o corpo pós-dramático” estabeleceria “a imagem de sua agonia” (Ibidem, p. 336), sendo exposto não mais “em função de sua idealidade plástica, mas de uma dolorosa confrontação com a imperfeição” (Ibidem, p. 345). O autor identifica assim, em trabalhos como os do grupo catalão *La Fura dels Baus*, aquele que denomina de corpo infernal – sobretudo a partir dos anos 80 – quando aquelas encenações lançavam o público em cenários claustrofóbicos, demoníacos, e que pareciam evocar imagens inspiradas no *Inferno* de Dante: corpos nus “pendurados, jogados, maltratados; fogo saindo de toda parte; prisioneiros torturados, jogados e chicoteados, torturadores que berram ordens em meio a um barulho infernal de tambores, lamentos e gritos” (LEHMANN, 2007, p. 358).

Já Verônica Veloso (2016), em seu artigo *Visão de corpos mutilados: entre o real e o performativo*, identifica uma recorrência cada vez mais frequente na cena contemporânea – sobretudo a partir da segunda década dos anos 2000 – de imagens chocantes onde o corpo se revela moribundo, mutilado ou morto. A autora traz então para o centro da discussão os espetáculos *Le Metope del Partenone*, de Romeo Castellucci; e *L'impossible Neutralité*, de Jacques Delcuvellerie, e reflete sobre o impacto que causa no público a exibição desses corpos agonizantes (seja por efeitos

especiais e pela performance dos atores em Castelucci, seja pela exibição de fotos e vídeos reais em Delcuellerie).

De qualquer maneira, apesar dos aspectos mencionados acima estarem intimamente relacionados a elementos do horror, é bastante improvável que tais grupos ou encenadores vinculem seus espetáculos ao gênero. Raras são as produções teatrais contemporâneas que se reconhecem como experimentadoras do horror. No Brasil, podemos citar o trabalho realizado desde 1997 pela companhia curitibana *Vigor Mortis*, idealizada e dirigida por Paulo Biscaia Filho, e cujas propostas estéticas se inspiram nos espetáculos do Grand Guignol. Talvez Biscaia tenha se mostrado nos últimos anos o artista de teatro mais entusiasta do horror no Brasil, tendo realizado um mestrado sobre o Grand Guignol na Royal Holloway University of London, escrito inúmeros roteiros de teatro, dirigido espetáculos e realizado ainda adaptações dos seus trabalhos para o cinema. Em seu livro *Palcos de sangue* (2012) – que traz publicadas três de suas principais peças: *Morgue Story*, *Graphic* e *Nervo craniano zero* – Biscaia cita ainda o trabalho de duas companhias teatrais norte-americanas que se dedicam a recriar a estética do Grand Guignol: a *Molotov* (em Washington, DC) e a *Thrillpeddlers* (de São Francisco/Califórnia). Segundo Biscaia, a Universidade de Glamorgan, sob direção de Richard Hand, realizou montagens a partir de textos clássicos de André De Lorde, o mais importante dramaturgo do Grand Guignol. Não posso deixar de citar ainda a estreia em 2017, em Porto Alegre, do espetáculo de terror imersivo *Casa do medo*. Sob direção de Diego Mac, o espetáculo acontece em uma casa supostamente mal-assombrada, onde o público é convidado a atravessar cômodos e ambientes escuros enquanto realiza ações interativas.

Apesar de algumas produções reconhecerem suas práticas como representantes do gênero, tais espetáculos manifestam-se ainda experimentações isoladas que não constituem uma consolidação do gênero no teatro. De certo modo, o público que frequenta teatro já está habituado a assistir dramas, comédias, tragédias, peças infantis, teatro contemporâneo. Não faz parte da cultura teatral contemporânea ir ao teatro para assistir espetáculos de horror. Parece evidente então que a prática dessas produções permanece restrita e quase desconhecida – e, por consequência, não alcancem nem de perto a notoriedade das manifestações do horror na literatura e no cinema. Penso então que essa se constitui ainda uma área bastante inexplorada, e que investir em uma apropriação poético-cênica do gênero pode abrir

um campo de pesquisas significativo e instigante no cenário das práticas e das reflexões teatrais contemporâneas.

2. A CENA DE HORROR COMO ESPETÁCULO DA MORTE

Muitos críticos e teóricos têm se questionado e tentando lançar pistas para pensar a contradição implícita sobre a qual o gênero do horror se articula: se a morte nos causa nosso pavor mais antigo, por que a cena de horror atrai seus espectadores? Sem a pretensão de esgotar ou responder a essa questão, já tão amplamente investigada, esboço nesse capítulo algumas reflexões sobre esse paradoxo, tendo como foco de interesse o medo instintivo e o fascínio diante da espetacularização da morte – sobretudo para pensar no modo como pretendemos apropriar essa contradição na criação cênica.

2.1 Instinto, consciência e recusa

A cena ficcional de horror apela a um instinto de sobrevivência impresso no nosso inconsciente primitivo: ao visualizarmos o corpo do outro numa situação ficcional de risco, o medo ancestral da morte é acionado. Esse medo original, um medo inato, endêmico, “nós seres humanos, aparentemente compartilhamos com os animais, graças ao instinto de sobrevivência programado no curso da evolução em todas as espécies” (BAUMAN, 2006, p. 45). Trata-se, portanto, de um medo instintivo: é a nossa natureza animal, pulsante de vida, que reconhece na cena de horror os corpos dos personagens e, junto com eles, reluta para não morrer.

Diferentemente dos animais, contudo, a espécie humana desenvolveu ao longo da sua evolução uma consciência da morte.

[...] somente nós, seres humanos, temos consciência da inevitabilidade da morte e assim também enfrentamos a apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento – a tarefa de viver com o pavor da inevitabilidade da morte e apesar dele. (BAUMAN, 2006. p. 45).

A consciência da morte representa assim para a espécie humana o nosso mais antigo trauma – um trauma que nos obrigou a desenvolver as mais eficientes e variadas estratégias de sobrevivência, que evitou a aniquilação da própria espécie. Tal consciência introduziu entre o ser humano e o animal “uma ruptura mais espantosa ainda que a ferramenta, o cérebro, a linguagem” (MORIN, 1997, p. 13). Edgar Morin identifica a consciência da nossa condição de seres finitos como emergente no *homo sapiens* – ancestral da raça humana surgido há cerca de 350.000 e 200.000 anos

atrás – que se tornara capaz de reconhecer a mortalidade e de transcendê-la através dos rituais de enterramento.

Os ritos da morte exprimem, reabsorvem e exorcizam um traumatismo provocado pela ideia da redução ao nada. Os funerais, e isto em todas as sociedades sapientais que se conhecem, traduzem ao mesmo tempo uma crise e o ultrapassamento dessa crise, por um lado, a dilaceração e a angústia e, por outro lado, a esperança e a consolação. Portanto, tudo nos indica que o *homo sapiens* é atingido pela morte como por uma catástrofe irremediável, que vai trazer consigo uma ansiedade específica, a angústia ou horror da morte, que trabalha a sua vida. Tudo nos indica igualmente que esse homem não só recusa essa morte, mas que a rejeita, transpõe e resolve, no mito e na magia. (MORIN, 1999, p. 95).

No que diz respeito então à espécie humana, a partir do *homo sapiens*, a nossa relação com a finitude já não se dá apenas através do medo instintivo da morte, mas também através da consciência que adquirimos sobre ela – uma consciência que inaugura a “aurora do pensamento humano, que se traduz por uma espécie de revolta contra a morte” (MORIN, 1997, p. 23). A mesma consciência que reconhece a morte como fato, a nega como aniquilamento: o ser humano passa a recusar a morte, cria mitos de sobrevivência, como a ressurreição, a reencarnação e a imortalidade. Essa relação primitiva e universal com a morte – essa imbricação entre medo instintivo, consciência e recusa – pode ser pensada então como disparadora fulcral no desenvolvimento de todas as culturas humanas. Podemos pensar também que a partir desse processo de recusa da mortalidade definitiva são elaboradas as mitologias e os seus rituais; e em consequência também as religiões, a filosofia e as artes. “Todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte” (BAUMAN, 2006, p. 46).

Edgar Morin vai ainda mais fundo nessa questão, ao sugerir que as sociedades humanas só existem em função do fato de que somos mortais.

[...] a sociedade funciona não apenas apesar da morte e contra a morte [...], ela só existe, como organização, por, com e na morte. A existência da cultura, isto é, de um patrimônio coletivo de sabedores, habilidades, normas, regras de organização etc., só tem sentido porque as antigas gerações morrem, e é preciso transmiti-la incessantemente às novas gerações. Ela só tem sentido como reprodução, e este termo de reprodução adquire seu sentido pleno em função da morte. (MORIN, 1997, p. 10-11).

Percebemos então que o horror da morte nos constitui como espécie humana, já que da consciência da mortalidade e da recusa ao aniquilamento, segundo Morin,

resultou toda e qualquer forma de organização cultural. A morte nos constitui, nos forma e nos impulsiona como espécie – mas também como indivíduos. Afinal, o medo da morte é, em síntese, a emoção, o sentimento e a consciência da perda da individualidade (MORIN, 1997). E é a esse medo instintivo e universal – interconectado ao longo da evolução humana com a consciência e com a recusa da morte – que a cena de horror recorre ao processar os seus afetos, as suas regras e a sua gramática.

2.2 A morte tornada espetáculo

Embora o medo da morte constitua-se nosso medo primordial – e a danificação da integridade física a nossa experiência visual mais dolorosa –, é inegável também que, paradoxalmente, assistir à morte alheia manifestou-se ao longo da história da humanidade uma experiência que sempre exerceu sobre o ser humano um estranho poder de atração. Essa atração pela visualização da desgraça alheia, embora histórica – ou talvez por isso mesmo – manifesta-se também no cotidiano de pessoas comuns, em qualquer cena de rua, por exemplo. Sontag assim exemplifica:

Todos sabem que não é a mera curiosidade que faz o trânsito de uma estrada ficar mais lento na passagem pelo local onde houve um acidente horrível. Para muitos, é também o desejo de ver algo horripilante. Chamar tal desejo de “mórbido” sugere uma aberração rara, mas a atração por essas imagens não é rara [...] (SONTAG, 2003, p. 80).

Talvez pudéssemos presumir que, na visualização dos infortúnios do outro, aquele que assiste encontra um certo tipo de prazer moral: não na própria situação da desgraça, mas por saber-se o tipo de gente que se preocupa e se horroriza diante do sofrimento alheio (FEAGIN *apud* CARROLL, 1999). E talvez ainda o subtexto que perpassa esse espectador seja: “Poderia ter sido comigo!” – e uma satisfação advenha quem sabe do fato de perceber-se são e salvo. De qualquer forma, recorrendo ou não para essas possíveis explicações diante desse fascínio, não podemos deixar de reconhecê-lo, e mesmo de nos perturbarmos diante desse reconhecimento.

Em um sentido mais coletivo, podemos pensar também nas multidões que costumavam acompanhar os rituais públicos de condenações de criminosos, prática bastante comum ao longo da História. Essa performance da violência alcançou

estatuto de espetáculo sobretudo a partir da aplicação das sentenças da Inquisição, na Idade Média, quando as “execuções passaram a ser direcionadas ao observador, às grandes massas que acompanhavam as técnicas de tortura pública como espectadores” (CARLSON *apud* OLIVEIRA, 2017, p. 59-60). Esse público tornado espectador provavelmente experimentava uma catarse coletiva através desses rituais demonstrativos de punição – a dor infligida aos culpados como representação da justiça alcançada. A aplicação das leis, tanto do estado como da Igreja, na carne e no corpo dos criminosos como uma dramatização para a comunidade, reforçando o controle e as hierarquias de poder. Poderíamos falar então de uma performance de morte porque a ação de morrer – ou a ação de matar – acontecia diante dos olhos atentos de uma plateia. Tratando-se assim de uma espetacularização da morte na medida em que essa performance acontecia tendo como foco satisfazer o olhar sedento dessas plateias.

Esses rituais públicos de execuções capitais tornaram-se uma prática penal disseminada por toda Europa até meados do século XIX – em *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, Michel Foucault (2014) identifica o desaparecimento dos grandes espetáculos de punição física há cerca de apenas 200 anos, quando novos sistemas de penalidade passaram a ser implantados. Até o princípio do século XIX então, o corpo era o alvo principal da repressão penal – e a ostentação dos suplícios constituía-se parte fundamental das penas. Não bastava levar os condenados à morte: era preciso mostrar no corpo supliciado a aplicação das leis através do espetáculo punitivo. E a pena capital compreendia todos os tipos de punição: açoite, mutilação, morte na fogueira, morte na roda, na forca, por esquarteramento, por estrangulamento, etc. – sendo a decapitação na guilhotina considerada a pena dos nobres por reduzir o sofrimento a um único e instantâneo gesto. Tais espetáculos de agonia não acabavam após a morte, previam ainda que os cadáveres fossem exibidos ao público, os corpos arrastados, divididos em postas, expostos à beira das estradas (FOUCAULT, 2014). Foucault não deixa de analisar ainda a participação dos espectadores nesses rituais de mortes públicas.

Nas cerimônias do suplício, o personagem principal é o povo, cuja presença real e imediata é requerida para sua realização. Um suplício que tivesse sido conhecido, mas cujo desenrolar houvesse sido secreto, não teria sentido. Procurava-se dar o exemplo não só suscitando a consciência de que a menor infração corria sério risco de punição; mas provocando um efeito de terror pelo espetáculo do poder tripudiando sobre o culpado. [...] Nessa cena de terror o papel do povo é ambíguo. Ele é chamado como espectador: é

convocado para assistir às exposições, às confissões públicas; os pelourinhos, as forcas e os cadafalsos são erguidos nas praças públicas ou à beira dos caminhos; os cadáveres dos supliciados muitas vezes são colocados bem em evidência perto do local de seus crimes. As pessoas não só tem que saber, mas também ver com seus próprios olhos. (FOUCAULT, 2014, p. 58).

Talvez encontrássemos na raiz dessa espetacularização da morte uma predisposição humana para a visualização da tragédia: o olho humano curioso por descobrir as diferentes estratégias usadas pela morte para destruir o corpo do outro, do estrangeiro, daquele que é diferente e que não merece piedade. Podemos conjecturar também que, por nunca conseguirmos dominá-la por completo, nem compreender seus mecanismos, a morte do outro se torna um modo de visualizarmos àquela que nunca poderemos visualizar: a nossa própria morte – pois quando ela finalmente chegar, já não poderemos dar testemunho dessa nossa última experiência.

Os motivos que levam a essa atração diante do sofrimento alheio, sugeridos nesse texto, não são o foco da pesquisa, e certamente estudos antropológicos, psicológicos, sociológicos, etc. podem apontar outras múltiplas explicações¹⁷. Contudo, se por um lado os motivos que levam à atração pela visão do sofrimento não são o foco do interesse aqui, por outro mostra-se uma constatação extremamente relevante para pensarmos que tal atração nos levou a transformar a morte em espetáculo – seja na vida real, seja na ficção.

2.3 Medo e fascínio na cena de horror

Ainda que se trate de um gênero artístico e narrativo – e, portanto, ficcional –, o medo e o fascínio inerentes ao ser humano diante da morte estão no cerne do apelo que a cena de horror faz aos espectadores. O gênero constrói suas bases a partir dessa contradição: ao mesmo tempo em que apela para o nosso medo ancestral da morte, explora também a nossa atração pela sua visualização. A atração pelas histórias de horror remete sempre à atração pela morte e seus mistérios – pelo desconhecido, pelo macabro, pelo sombrio.

¹⁷ Atento ainda para o fato de que esse fascínio é distinto, por exemplo, da banalização promovida pelos meios de comunicação que tendem a transformar a violência em produto comercializável. Ou ainda da indiferença e da insensibilização diante da dor do outro. Debruço-me sobre a questão da insensibilização social diante da morte dos menos favorecidos no subcapítulo 3.2 O horror como revolta política.

A ficção, embora explore esse mesmo fascínio – e embora existam exceções dentro da vasta produção do gênero – não necessariamente o faz de maneira sádica. Para explicar o interesse pelo horror e o prazer que ele proporciona, Carroll propõe a hipótese de que “o lócus de nossa gratificação não é o monstro como tal, mas, sim, a estrutura narrativa inteira em que a apresentação do monstro é encenada” (CARROLL, 1999, p. 258). Ou seja, poderíamos supor então que não é a morte em si mesma que proporciona prazer, mas a estrutura narrativa em que ela está incluída. O espectador experimenta o prazer da narrativa ainda que enfrente o desprazer do horror.

A partir dessa hipótese, poderíamos supor então que esse prazer advém da fruição estética das obras de horror – sobretudo porque nessas obras há uma representação poética de uma situação horrível, e não a situação horrível em si mesma.

O belo é difícil de definir. O sentido do belo não é ser bonito. Os eventos medonhos e aterradores do teatro kabuki, da tragédia grega, do teatro elizabetano e de algumas formas de arte performática não são bonitos. [...] Mas a habilidosa encenação de horrores pode ser bela e proporcionar prazer estético. [...] A filósofa Suzane K. Langer (1895-1985) argumentou que na vida as pessoas podem passar por terríveis experiências, mas que na arte essas experiências são transformadas em forma expressiva. Uma das diferenças entre a vida e a arte é que na arte nós não experimentamos os eventos em si mesmos, mas as suas representações. (SCHECHNER, 2003, p. 48).

Portanto, o público das obras de horror não necessariamente experimenta prazer pela visualização da morte alheia, mas pela fruição estética proporcionada por essas obras. Em geral, diferentemente das execuções públicas de morte, na ficção, o espectador é convidado não a desejar que o outro morra – mas, ao contrário, a torcer pela sua sobrevivência. O horror, como gênero narrativo, coloca a morte no centro do espetáculo, mas já não mais visando à anulação da vida como na espetacularização de mortes reais. A morte no gênero do horror – por tratar-se de arte, por tratar-se de narrativa ficcional – problematiza e ressignifica o valor da própria vida. O poder da narrativa desperta no público, através da nossa capacidade empática, o desejo de que o personagem consiga escapar o maior tempo possível da morte, e reforça assim a importância da própria vida.

Ainda que recorramos ao argumento da fruição estética, não podemos ignorar o fato de que o horror trabalha com a nossa curiosidade acerca da espetacularização da morte. Segundo Stephen King (2013, p. 13-14), as grandes narrativas de horror,

“muitas vezes contém a mesma síndrome do vamos diminuir e dar uma olhada no acidente”. Segundo o mestre do horror, essas histórias sugerem “que demos uma boa olhada de perto no artefato físico da morte” (KING, 2012, p. 286). Contudo, ratifico que essa nossa curiosidade humana acerca da visualização da morte pode ser explorada pelo horror como uma celebração da própria vida – argumento esse que vai ao encontro do pensamento do próprio Stephen King:

Eis a verdade definitiva sobre os filmes de terror: eles não amam a morte, como alguns têm sugerido; eles amam a vida. Eles não celebram a deformidade, mas, lidando com a deformidade eles cantam a saúde e a energia. Mostrando-nos as misérias dos condenados, eles nos ajudam a redescobrir os menores (embora nunca insignificantes) prazeres de nossas próprias vidas. (...) o último subtexto que perpassa o bom filme de terror é, *Mas, ainda não. Por enquanto, não.* Porque em seu último sentido, o filme de terror é a celebração daqueles que se sentem capazes de examinar a morte, porque ela ainda não habita em seus próprios corações. (KING, 2012, p. 286).

Em entrevista¹⁸, o brasileiro Carlos Primati, um dos mais importantes estudiosos acerca do gênero no país, corrobora:

Acredito que a grande função do gênero, se é que tem alguma, é de nos fazer refletir sobre a morte. O cinema de horror oferece maneiras divertidas, trágicas e perturbadoras para enfrentar nosso medo de morrer. É difícil ver o terror banalizando o tema, porque seu papel é dimensionar e espetacularizar a morte. (PRIMATI, 2017).

Chamo a atenção para a última afirmação de Primati: o papel do horror é dimensionar e espetacularizar a morte. Ainda que o cinema tenha se mostrado a plataforma mais eficaz no que diz respeito ao alcance de público, precisamos reconhecer que esse caráter espetacular intrínseco à cena de horror trata-se de uma herança direta dos “dispositivos exibicionistas de origem teatral” (CÁNEPA; PIEDADE, 2014, p. 96). Quando reafirmo o caráter espetacular da cena de horror não me refiro diretamente à influência de peças ou espetáculos teatrais sobre filmes ou diretores de cinema; nem tampouco tenho em vista o conceito formulado por Guy Debord em seu livro *A sociedade do espetáculo*, publicado em 1967, para definir a banalização da sociedade (sobretudo dos meios de comunicação) diante da morte alheia. Opto, inclusive, por manter a expressão espetacularização da morte mesmo ao me referir à cena ficcional de horror, pois me parece mais apropriada que encenação ou teatralização, justamente por ressaltar a relação entre o olhar do espectador e aquilo

¹⁸ Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/espanto/entrevista-carlos-primati/>. Acesso em: 22 mar. 2018.

que é realizado para ser visto pelo espectador. Há, portanto, uma inegável relação entre o olhar e a cena que coloca a morte no centro do espetáculo. Se o horror coloca a morte no foco, não podemos esquecer que o teatro é exatamente esse lugar de onde se olha.

Para Guido (*apud* CÂNEPA; PIEDADE, 2014), diversos motivos e procedimentos do cinema de horror têm origem numa vasta cultura teatral, e a história desse gênero estaria emoldurada por uma referência reflexiva à mostraçãõ cênica. Já, segundo Bruhm (*apud* QUINTEIRO, 2004), a história da dor é, de certo modo, uma história do olhar: uma narrativa do olhar para o objeto em sofrimento, enquanto o observador ocupa um espaço paradoxal tanto interior como exterior a esse objeto. Nesse sentido, portanto, a íntima relação entre o gênero do horror e a espetacularização da morte diz respeito diretamente a essa mostraçãõ cênica do sofrimento alheio direcionado ao olhar de um observador/espectador.

Não podemos deixar de considerar também que na contemporaneidade vivenciamos um processo cultural de sensibilização diante da dor física e visível¹⁹ do outro – ainda que esse processo avance e recue dependendo dos contextos econômicos, sociais, políticos e culturais. Execuções públicas já não fazem parte do cotidiano de nossa vida cultural no ocidente – e certamente assistir ao espetáculo de uma morte real hoje seria uma experiência muito distinta daquela que vivenciavam as multidões que acompanhavam as execuções capitais em épocas como a Roma Antiga, a Idade Média ou a Europa antes do início do século XIX. Nobeit Elias acredita que isso ocorra porque o espaço de identificação com o outro é mais amplo que em outras épocas.

Não mais consideramos um entretenimento de domingo assistir a enforcamentos, esquartejamentos e suplícios na roda. [...] Se comparados aos da Antiguidade, nossa identificação com outras pessoas e nosso compartilhamento de seus sofrimentos e morte aumentaram. Assistir a tigres e leões famintos devorando pessoas vivas pedaço a pedaço, ou a gladiadores, por astúcia e engano, mutuamente se ferindo e matando, dificilmente constituiria uma diversão para a qual nos prepararíamos com o mesmo prazer que os senadores ou o povo romano. (ELIAS, 2001, p. 8-9).

Assim quanto mais esse processo de sensibilização diante da dor visível avança, mais perturbador se torna a visualização de um corpo ferido, ou de um corpo

¹⁹ Essa dor visível é distinta daquela que não é vista – a dor invisibilizada provavelmente depende muito mais dos contextos econômicos, sociais, políticos e culturais para sensibilizar o outro.

sendo ferido, ou de um corpo sendo deformado, ou de um corpo morto. Então visualizar esse corpo – ainda que ficcional como numa cena de horror – pode tornar-se uma experiência incômoda e dolorosa. Esse olhar espetacular, essa mostraçãocênica, inerente à cena de horror, pode se manifestar como um desafio à sensibilidade do espectador, um convite físico ao desconforto. Como se uma voz atormentasse o observador: você suporta olhar para isso? (SONTAG, 2003). Você suporta viver essa experiência? Você suporta compartilhar esse tempo e espaço com corpos que estão morrendo diante de você?

Oliveira (2017), ao escrever sobre o olhar no horror cinematográfico, ressalta que um elemento fundamental do gênero é a não existência de fuga em relação aos momentos mais crus de injúria física. O espectador, se não fecha os olhos ou para de assistir, não tem escolha senão ver e incomodar-se profundamente com o que vê. “A crueza destas produções é justamente o ato de presentificar os fenômenos mais perturbadores ao imaginário sem proporcionar qualquer dispositivo de fuga ao olho” (OLIVEIRA, 2017, p. 210). Essa é uma característica que se torna também perturbadora no teatro – esse lugar de onde se olha –, de onde o corpo ferido, deformado ou degradado (ainda que ficcionalmente) se dá ao olhar do espectador sem possibilidade de fuga. Evidentemente que o espectador pode escolher não ver, se fechar os olhos, por exemplo. Mas naquilo que depende das escolhas da encenação, não haverá subterfúgios. A cena teatral de horror não suprime a morte do olhar do espectador, como ocorria, por exemplo, nas tragédias gregas, em que mortes, mutilações e outras injúrias corporais aconteciam fora de cena e eram depois narradas pelos personagens.

Por apelar diretamente ao medo e ao fascínio da morte, inerentes ao ser humano, a cena teatral de horror cria com o espectador um elo de conexão muito particular – sobretudo por proporcionar uma experiência física de perturbação, sobretudo por conectar-se intimamente com o corpo do próprio espectador. Não podemos deixar de refletir a respeito do caráter paradoxal da cena de horror: ao mesmo tempo em que perturba (pelo medo que temos de que nosso corpo seja ferido, deformado ou morto), a cena de horror explora nosso fascínio pela espetacularização da morte, estabelecendo um vínculo muito estreito com a plateia. O olhar que não tem escapatória diante das cenas de injúria física é o mesmo que se mantém conectado ao corpo em risco de morte diante dos seus olhos. Evidentemente, no âmbito dessa pesquisa, esse risco e essa espetacularização da morte estão inseridos num contexto

ficcional, dizem respeito a uma proposta cênica de horror – e como tal, o corpo que mantém a plateia atenta e concentrada é o corpo do ator atuando como um personagem em processo de morte.

A criação do espetáculo *Morredeiro* pretendeu então potencializar esse olhar espetacular sobre a morte – inerente ao horror, pelo apelo que faz ao nosso medo e ao nosso fascínio – tendo como foco de pesquisa a corporalidade do ator e sua íntima relação com a plateia. A pesquisa foi, portanto, atravessada por essa investigação: Que corporalidade é essa? Quais procedimentos cênicos poderíamos utilizar para tornar a experiência do espectador perturbadora diante da corporalidade do ator? Contudo, antes de entrarmos propriamente nessas questões, preciso me debruçar sobre os aspectos políticos relacionados ao gênero, sobretudo porque eles dizem respeito diretamente aos procedimentos cênicos que escolhemos para pensar e elaborar a corporalidade dos atores.

3. A CENA DE HORROR COMO EXERCÍCIO POLÍTICO

Sempre estive interessado em aproximar a apropriação poético-cênica do horror a questões pertinentes ao nosso contexto sociopolítico. Nesse capítulo me dedico a pensar o horror como instrumento político tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo. Como seres humanos, tememos a morte e nos fascinamos diante da sua espetacularização – características essas tão exploradas pela cena de horror. Contudo, como sociedade, vivenciamos um processo de insensibilização diante da morte dos menos privilegiados. Cotidianamente mortes políticas são invisibilizadas. Sempre me questioneei se na criação cênica seria possível explorar esse medo e esse fascínio a favor da visibilidade de mortes políticas. Como usar a empatia gerada pelos personagens ficcionais para levar à cena uma problematização a respeito da invisibilidade de mortes políticas? Como explorar a capacidade do gênero de criar alegorias para falar desses corpos silenciados politicamente?

3.1 O exercício da alteridade e da empatia corporal

Poderíamos afirmar que nos identificamos com os personagens das histórias de horror (na literatura, no cinema ou no teatro) porque essa identificação se relaciona com o medo de que os corpos dos personagens sejam feridos, deformados ou mortos – ou com o choque causado pela visualização desses corpos feridos, deformados ou mortos. Entendo essa identificação como um duplo e concomitante exercício: de alteridade, em que reconhecemos o outro como um diferente; e de empatia corporal, em que nos atingimos em nossos próprios corpos pela dor do outro. Esse duplo exercício não solicita apenas que o espectador se coloque no lugar do outro a partir de uma situação ficcional, mas antes o convoca a reconhecer o outro como um corpo – e reconhecer-se, através do outro, como um corpo. Para que a experiência do horror seja efetivamente perturbadora – independente da plataforma em que ele se manifeste – talvez se faça imprescindível que o espectador crie uma relação de alteridade e de empatia corporal com os personagens ameaçados. O horror apela para os sentidos do corpo do público (seja ele leitor ou espectador de teatro ou cinema), já que segundo King (2012, p. 46): “o horror também invoca uma reação física ao nos mostrar algo que está fisicamente errado”. Há a possibilidade de uma experiência do horror porque o público é convocado a sentir-se fisicamente atingido.

Oliveira e Souza nos falam sobre as reações físicas que o cinema de horror extremo provoca no espectador diante da destruição da figura humana, uma experiência definida pelos autores como alteridade radical. Em suas palavras:

O efeito é observável como reação física, a transferência resultante do comportamento de defesa que apresentamos faz com que nos encolhamos ou levemos as mãos a alguma parte do corpo análoga a que vimos mutilada, quase como se tentando conter nossa própria forma. (OLIVEIRA; SOUZA, 2016, p. 211).

Esse é um efeito provocado pelo cinema de horror que sempre me interessou experimentar na cena teatral: ao visualizar um corpo sendo sufocado em cena, por exemplo, o espectador sentiria seu próprio corpo sendo sufocado; ao visualizar um corpo sendo ferido em cena – ainda que ficcionalmente – o espectador sentiria seu próprio corpo sendo ferido. Assim, na cena de horror, o corpo do outro pode se tornar uma personificação do nosso próprio corpo. No teatro, essa alteridade e essa empatia corporal podem ser ainda mais aguçadas, sobretudo, porque a corporalidade é a condição básica do acontecimento teatral – o teatro só acontece através dessa presença compartilhada entre os corpos dos atores e os corpos dos espectadores. Segundo Erika Fischer-Lichte (2011), a singular maneira com que os atores empregam seus corpos faz os espectadores tomarem consciência de seus próprios corpos reais. Um conceito vindo da dança pode servir também como norteador para compreender esse exercício em sua materialidade corporal: a empatia cinestésica. Godard afirma:

O movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica (sensações internas dos movimentos de seu próprio corpo) imediata. As modificações e as intensidades do espaço corporal do dançarino vão encontrar ressonância no corpo do espectador. O visível e o cinestésico, absolutamente indissociáveis, farão com que a produção de sentido no momento de um acontecimento visual não deixe intacto o estado do corpo do observador: o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo. (GODARD, 2000, p. 24).

A repulsa e o medo do dano físico podem ser experimentados porque sentimos empatia cinestésica em relação ao corpo do outro – no teatro, com o corpo do personagem/ator. Pela nossa capacidade empática podemos ser atingidos fisicamente – nos atingimos fisicamente na mesma medida em que sentimos empatia cinestésica. Não queremos visualizar um corpo ferido porque o ferimento dói na nossa

própria carne. Numa certa medida, esse exercício independe do contexto ficcional em que o personagem esteja inserido – a corporalidade sobrepuja a própria ficção. Esse exercício não se dá também apenas por uma via intelectual, filosófica, mas, sobretudo, na experiência do corpo, na relação entre os corpos dos atores e dos espectadores: trata-se de uma empatia física, concreta, relacional – o espectador visualiza o corpo ferido e se reconhece no outro. Por mais diferente que seja, o outro é também um corpo vivo. E se diante do espectador está um corpo ameaçado, seu estado de degradação física diz respeito e atinge o corpo do próprio espectador. E se diz respeito a um corpo, diz respeito a todos os corpos. “O reconhecimento de que podemos nos transformar no outro degradado é mais do que suficiente para nos colocar horrorizados” (ARAÚJO, 2009, p. 152).

Sob essa abordagem do horror, o corpo do espectador pode ser convocado a participar fisicamente daquilo a que assiste, pois a imagem invade o seu espaço pessoal, e quanto mais profundamente ele a observa mais ela viola a sua dignidade como ser e corpo íntegro. E, como tal, é impossível falar de voyeurismo quando se fala da imagem de um corpo ferido, pois a passividade do olhar não existe: o espectador entra na imagem por via da lembrança da sua própria carne, e a imagem entra nele. A imagem do corpo rasgado invade e domina o espectador pela capacidade de perturbação do corpo virado ao avesso (MATOS, 2012). Em última instância, o horror, ao violar a integridade dos corpos, faz um elogio ao sensível, à humanização dos corpos das personagens, que são também os nossos próprios corpos representados – e, portanto, convida à sensibilização do corpo do próprio espectador. Se nossa própria experiência como espectadores é visceral e sensória, o horror, ao apresentar explicitamente a visceralidade, a destruição do corpo, efetua, por meio de sua profanação, um elogio ao sensível (GARCIA, 2010).

Essa profanação da integridade física pode ser entendida então como uma proposta poética de humanização dos corpos – colocar em cena um corpo tornado coisa, mera carne, um corpo em dor e agonia, como uma forma poética de humanizá-lo. Simone Weil (*apud* SONTAG, 2003) afirma que a violência transforma em coisa toda pessoa sujeita a ela. A cena de horror a que essa pesquisa se interessa coisifica os corpos para então exacerbar a sua humanidade. O exercício da alteridade e da empatia corporal, provocado pelo horror, convida à humanização do corpo do outro – e, ainda, concomitantemente, a uma sensibilização sobre os corpos dos próprios espectadores. Por esse duplo exercício, os espectadores são convocados a

reconhecer a mortalidade, essa condição que nos torna todos iguais – apesar de todas as nossas diferenças.

É porque nos horrorizamos diante da dor dos outros que o horror pode tornar-se político. O exercício da alteridade e da empatia corporal, na cena de horror, pode nos conclamar, portanto, a um exercício político. Visualizar um corpo degradado, e dar-se conta de que vamos todos morrer, nos convida a pensar sobre a responsabilidade que exercemos uns sobre os corpos dos outros. É por isso que, como Angélica Liddell, acredito que “o horror precisa do nosso amor”²⁰. É porque a dor do outro ressoa em nosso próprio corpo que somos capazes de sentir horror. Atingir-se pela dor do outro como exercício político. Atingir-se pela morte do outro porque a morte é o fim irremediável de cada um de nós.

Sobre a finitude da vida, Bataille diz:

[...] o que chamamos de morte é, em primeiro lugar, a consciência que temos dela. Percebemos a passagem do estado do ser vivo para o cadáver, quer dizer, para o objeto angustiante que é para o homem o cadáver de um outro homem. Para cada um dos que ele fascina, o cadáver é a imagem de seu destino. Ele testemunha a violência que não somente destrói um homem, mas que destruirá todos os homens. (BATAILLE, 2004, p. 69).

Nesse sentido, a figura do cadáver pode servir também como representação da finitude da vida humana: o cadáver é a coisa morta que nos tornamos quando uma ameaça é concretizada em nossa carne perecível. Ele é o modelo daquilo que mais tememos, o arquétipo concreto da condição que mais nos apavora, e da qual nenhum de nós poderá escapar. O horror pode se manifestar então como um dispositivo poético que exacerba a consciência da inevitabilidade da nossa finitude e da finitude do outro: Vamos todos morrer! E as narrativas de horror não nos deixam esquecer essa nossa condição de seres finitos.

Todos os nossos medos reunidos constituem um grande medo, todos os nossos medos são partes desse grande medo [...]. Temos medo do corpo debaixo do lençol. É o nosso corpo. E o grande atrativo da ficção de terror ao longo das épocas é que ela serve de ensaio para nossa própria morte. (KING, 2013, p. 15).

²⁰ Frase do espetáculo *O que farei com essa espada*, direção e dramaturgia de Angélica Liddell, apresentado no Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas de Santos/SP em setembro de 2016. Disponível em: <https://mirada.sescsp.org.br/2016/critica/cancao-de-amor-para-os-assassinos/index.html>. Acesso em: 08 abr. 2019.

A cena de horror propõe assim, pelo exercício da alteridade e da empatia corporal, um ensaio lúdico e poético para a nossa própria morte: somos nós mesmos que nos ferimos, somos nós mesmos que nos deformamos, somos nós mesmos que nos degradamos – são nossos próprios corpos que morrem no corpo do outro.

3.2 O horror como revolta política

Se o horror pode apresentar-se em sua forma – através da ameaça e da degradação física dos corpos – como ferramenta de discussão política; segundo Carroll, está também interconectado a temas políticos enquanto produtor de discurso em seus enredos, tornando assim as obras indissociáveis do tempo e da época em que são produzidas.

Observa-se com frequência que os ciclos de horror surgem em épocas de tensão social e que o gênero é um meio pelo qual as angústias de uma era podem se expressar. Não é de surpreender que o gênero de horror seja útil nesse aspecto, pois sua especialidade é o medo e a angústia. O que provavelmente acontece em certas circunstâncias históricas é que o gênero é capaz de incorporar ou assimilar angústias sociais genéricas em sua iconografia de medo e aflição. (CARROLL, 1999, p. 290).

O horror pode apresentar-se, portanto, como um gênero capaz de criar alegorias a partir de questões sociopolíticas pertinentes à nossa sociedade, como uma plataforma que pode “expressar angústias reconhecíveis” (Ibidem, p. 291) do nosso contexto social e político. “[...] os ciclos de horror provavelmente ocorrem em períodos de tensão social pronunciada, em que as ficções de horror servem para dramatizar ou expressar o mal-estar predominante” (Ibidem, p. 291). Essa característica torna o horror um lugar de discurso onde podemos problematizar questões muito pertinentes às mudanças políticas e sociais que temos enfrentado em nosso contexto político nos últimos tempos, seja a nível local ou nacional, sobretudo no que diz respeito à perda de tantos avanços sociais em detrimento da qualidade de vida dos nossos corpos.

Uma das questões que mais me interessa relacionar a essa pesquisa diz respeito às práticas biopolíticas, discutidas por Michel Foucault, sobre o poder do estado em regular, manipular e subjugar os corpos dos indivíduos que a ele estão sujeitos. Dentro dessa premissa de que o estado tem poder sobre nossos corpos, Foucault debruçou-se sobre o modo como o estado é capaz de promover o extermínio da vida. Sobre essa prática, a que denominou de tanatopolítica, Foucault diz:

[...] o Estado deve antes de tudo cuidar dos homens como população. Ele exerce seu poder sobre os seres vivos como seres vivos, e sua política é, em consequência, necessariamente uma biopolítica. Sendo a população apenas aquilo de que o Estado cuida, visando, é claro, ao seu próprio benefício, o Estado pode, ao seu bel-prazer, massacrá-la. A tanatopolítica é, portanto, o avesso da biopolítica. (FOUCAULT, 2006, p. 316).

Essa abordagem do horror coloca em foco a responsabilidade do estado sobre a promoção da vida ou da morte dos corpos. O estado decide sobre o ponto em que a vida cessa de ser política ou socialmente relevante. Em uma política promotora de morte, vidas que não são política ou socialmente relevantes podem ser exterminadas – se não ativamente, no mínimo negligentemente. E “não há pior horror que o fim de si próprio quando ocorre bem antes da morte e se deve arrastar enquanto vivo” (FORRESTER *apud* ARAÚJO, 2009, p. 133). O estado entendido também como detentor do poder de aniquilação dos indivíduos.

Prinati (2017, p. 1) afirma que “a nobreza do horror é não banalizar, mas levar o espectador a pensar o quão horrível é o ato de morrer”. E no contexto dessa pesquisa, o horror tenciona também levar o espectador a refletir sobre o quão horrível é o fato de que a política – o aparato do estado e a prática política dos governantes – e o político – as inter-relações entre os sujeitos políticos – podem e muitas vezes promovem a morte dos nossos corpos. Já que, segundo Gruner, “quando se retiram os cadáveres, começa a política” (*apud* DIEGUEZ, 2012, p. 221) e “a política é muitas vezes o ato de limpar e fazer desaparecer os cadáveres” (*Ibidem*, p. 221). Nesse sentido então, o horror pode manifestar-se como potente instrumento de revolta política.

“A instância ética que nasce da indignação diante do horror” pode e deve comandar “sua elaboração estética” (GAGNEBIN *apud* SANTOS e SANTOS, p. 16). Essa abordagem do horror é, portanto, política e ética porque nasce da indignação diante do horror, nasce da revolta diante do fato de que nossos corpos de cidadãos brasileiros estão sendo massacrados, vilipendiados – diante do fato de que as práticas políticas e o aparato do estado escondem os cadáveres que eles mesmos chacinam. Sob essa perspectiva pretendi desenvolver a abordagem poética do espetáculo ao levar à cena corpos ficcionalmente massacrados por um contexto político. Corpo sujeito a uma morte violenta, discriminatória, inaceitável – corpo que se arrasta em

vida, ferido de morte. Corpo de revolta. “A morte pode ser comemorada quando a vida é digna. Quando a vida é atacada, digna é a raiva.”²¹

Ainda que não se aproprie do conceito de Foucault para falar das práticas políticas promotoras de morte, o sociólogo brasileiro Jessé de Souza elenca algumas pistas para pensarmos como tais práticas se dão no contexto econômico, político e social do Brasil. Contrapondo-se à ideia difundida de que a corrupção política é o grande problema nacional, o autor coloca no foco a dominação exercida pelas elites – detentora de maiores salários, prestígio e privilégios – sobre as classes menos favorecidas – que permanecem privadas da ascensão social por um ciclo de desigualdade que perpassa as gerações. Essa característica das elites que lutam por perpetuarem-se no poder, mesmo que às custas da miséria e da infelicidade alheia, segundo Souza, é ainda uma herança direta que trazemos do período da escravidão negra. Poderíamos afirmar então que, no Brasil, a tanatopolítica além de operar através das práticas dos governantes e do aparato do estado que promovem a perda da qualidade de vida dos sujeitos, se tornando assim promotoras da morte – opera também no político, na estrutura social, nas relações políticas entre os sujeitos, através da desigualdade social e do fato de que as classes dominantes permanecem indiferentes diante do sofrimento das classes menos favorecidas. Ainda segundo o autor, é por nunca ter ocorrido no Brasil esse processo de aprendizado coletivo de sensibilização que nos deparamos com essa abissal desigualdade entre as classes e essa indiferença ao sofrimento alheio. Nas palavras de Souza:

Pode-se chacinar e massacrar pessoas dessa classe sem que parcelas da opinião pública sequer se comovam. Ao contrário, celebra-se o ocorrido como higiene da sociedade. São pessoas que levam uma subvida em todas as esferas da vida, fato que é aceito como natural pela população. A subvida só é aceita porque essas pessoas são percebidas como subgente e subgente merece ter subvida. Simples assim, ainda que a naturalização dessa desigualdade monstruosa no dia a dia nos cegue quanto a isso. (SOUZA, 2017, p. 153).

Essa abordagem diz respeito, portanto, não apenas a uma revolta diante do fato de os governantes matarem e desaparecerem com os cadáveres através de suas decisões políticas e do aparato do estado, mas também de direcionar o olhar do espectador para a nossa responsabilidade social pela dor e sofrimento do outro. Trata-

²¹ Texto de Julie Farina, falado pela atriz Marina Mendo, na abertura do show *El Increible Baile Calavera* com o *Conjunto Musical La Digna Rabia*, apresentado no dia 01/11/2017 no salão de Atos da UFRGS, sob direção de arte de Léo Garbin. Concedido pela própria atriz, por e-mail.

se de uma responsabilidade coletiva: o sangue que mancha as mãos de uns, mancha as mãos de todos. Há sangue político nas mãos de cada um de nós – esse é um possível enfrentamento ético diante do horror de um corpo dilacerado. “Para nós, contemporâneos, para o pós-modernismo, a visão da dor performativa só compreende um desígnio: de que algo está mal, e que por isso precisa de ser emendado” (MATOS, 2012, p. 106). Nesse sentido, o horror do corpo ferido convoca um contra-ataque à violência, é uma chamada para a urgência da mudança. Uma mudança que apela ao sentido de comunidade dos espectadores reunidos, ainda mais aguçado pelo tempo e espaço compartilhado pela presença física entre atores e plateia. Um corpo em dor e sofrimento que reforça o poder da comunidade porque confronta cada um dos espectadores com uma ameaça à sua própria integridade física, porque o horror de uma política de morte nos coloca diante de uma ameaça direta aos nossos direitos individuais: sobretudo o direito universalmente adquirido de vivermos sem dor. Essa apreensão, esse medo físico, tenciona então provocar no espectador uma reação comunitária: uma reação revoltada (MATOS, 2012).

4. MORREDEIRO: PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA

*Só disponho de meu corpo para operar o milagre
esse milagre que a vida traz
e zás
dissipa às gargalhadas.
Ferreira Gullar*

Aproximação. Talvez seja a palavra que melhor defina os primeiros encontros coletivos da pesquisa. Tentativa de aproximação. Aproximar o material reflexivo de uma possível prática, aproximar os meus companheiros dos meus desejos de pesquisa, nos aproximar uns dos outros na tentativa de nos lançar juntos no desconhecido da cena. Quando iniciamos os ensaios de criação do espetáculo, em abril de 2018, já havia se passado mais de um ano desde que eu tinha começado a idealizar o projeto de pesquisa para a seleção do mestrado: um ano, portanto, que meus desejos haviam começado a tomar a forma escrita. Os primeiros encontros em sala de ensaio foram extremamente desconcertantes para mim. Já não se tratava apenas de uma idealização hipotética. A sala de ensaio e a presença dos meus companheiros eram bastante concretas e desafiadoras. Uma responsabilidade sobre tudo parecia recair sobre mim.

Desde o meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, em agosto de 2017, já estava acordado que a direção do espetáculo ficaria a cargo do meu colega e amigo Maurício Casiraghi. Em meu projeto de pesquisa propus inicialmente que o espetáculo fosse um solo. Uma semana antes do início do processo de criação, porém, Maurício e eu nos demos conta que uma atuação solo poderia limitar as ações cênicas do espetáculo e que o jogo entre dois atores certamente expandiria as possibilidades de criarmos efeitos de horror físico. Assim, nosso amigo e parceiro, Rossendo Rodrigues, veio agregar-se à nossa equipe de trabalho.

Os primeiros encontros então se deram a partir da necessidade de aproximar a ambos do material reflexivo sobre o qual eu já estava trabalhando: o que eu gostaria que o espetáculo problematizasse – mas também os caminhos que eu não gostaria de percorrer. Parecia bastante evidente para mim desde então o desejo de que o espetáculo levasse à cena a degradação corporal dos personagens – que o público

experimentasse o choque pela visualização do corpo exposto à ruína e à morte. Ou seja, que o espetáculo pudesse promover um olhar espetacular sobre a morte dos personagens, e que isso se desse por uma performance também de morte.

4.1 Convenção teatral da degradação física

Quando me refiro à uma performance de morte não tenho como parâmetro uma performance de dilaceramento e automutilação reais do corpo do artista como realizados por performers do movimento da *Body Art*, como Gina Pane²², Ron Athey²³, Chris Burden²⁴, Rudolf Schvarzkogler²⁵, para citar apenas alguns. Trata-se antes de uma morte de convenção teatral porque estamos pensando e criando teatro. Desse modo, nos serviram de parâmetro os trabalhos de Günter Brus²⁶ e de Oliver de Sagazan²⁷, performers também interessados na transformação perturbadora do corpo que não recorrem à automutilação, mas antes a uma simulação de automutilação. Por tratar-se de teatro, meu interesse sempre disse respeito então à presença real e ao vivo dos atores atuando como personagens em situação de risco de morte – porém, nunca tive a intenção de realizar em cena nenhuma espécie de mutilação real.

Nesses primeiros encontros propus também que assistíssemos a dois filmes que me pareceram representantes de uma abordagem do horror a partir da corporalidade dos atores e da situação de risco de morte dos personagens: *Possessão* (1981) e *Subconscious Cruelty* (2000). Foi muito interessante perceber as reações dos meus colegas diante das cenas dos dois filmes. O primeiro despertou um interesse bem maior, talvez pela proposta estética do diretor, a fotografia, o roteiro e

²² Gina Pane (1939-1999) foi uma pintora, escultora e performer francesa famosa pelas suas fotografias documentais de performances de autoflagelação. Em *Azione Sentimentale* (1973), seu trabalho mais emblemático, a artista se automutila com espinhos de rosa e lâminas de barbear.

²³ Ron Athey (1961) é um performer estadunidense, criador das séries *St. Sebastian* e *Torture Trilogy*, em que o artista, dentre outras ações, insere flechas de agulhas médicas no couro cabeludo, rasga a própria pele com ganchos e grampeadores cirúrgicos e marca o próprio corpo com ferro quente.

²⁴ Chris Burden (1946- 2015) foi um dos performers mais influentes dos EUA na segunda metade do século XX. Em *Shoot* (1971), o artista foi baleado no braço esquerdo por um assistente num manifesto à Guerra do Vietnã e à indústria de armas.

²⁵ Rudolf Schvarzkogler (1940-1969) foi um performer austríaco. Em *Aktion Sommer* (1965), munido de lâminas, o artista mutilou seu próprio pênis. Em 1969, em uma de suas performances, suicidou-se ao pular de uma janela.

²⁶ Günter Brus (1938) é um artista austríaco, pintor, cineasta, escritor e performer. Foi um dos fundadores do Acionismo Vienense, controverso grupo de performers que procurou levar a performance arte aos seus extremos, tendo seus membros sido presos em diversas ocasiões.

²⁷ Oliver de Sagazan (1959) é um artista francês, pintor, escultor e performer. Em suas performances geralmente o artista sobrepõe camadas de tinta e argila sobre seu próprio rosto e corpo.

as atuações. Já o segundo provocou efeitos muito distintos. Algumas cenas que para mim eram bastante desconcertantes (como, por exemplo, uma cena em que um personagem mata um bebê durante um parto, ou outra em que várias mulheres canibalizam o corpo de Cristo) simplesmente não causaram em meus colegas a mesma reação. Alguns desses momentos chegaram a provocar riso – o que, confesso, me deixou frustrado.



Figura 10: *Subconscious Cruelty* (2000).

Fonte: http://www.stockholmfilmfestival.se/sv/festival/2000/film/subconcius_cruelty

Depois de alguns encontros, entendi que essa experiência fracassada tinha sido excelente na medida em que provocava uma reflexão sobre o pacto de convenção que cada plataforma artística estabelece com seus públicos. As convenções cinematográficas de injúria corporal geralmente operam sobre o realismo, lançando mão de uma combinação de recursos (efeitos práticos, maquiagem, computação gráfica) para produzir um efeito de realidade que torne crível o corpo ferido. Faz-se necessário que o público não veja “as unidades disjuntivas de silicone e sangue falso”, mas sim “a totalidade que sugere a laceração real” (OLIVEIRA, 2017, p. 70). Assim,

Para assustar pela imagem é preciso convencer. [...] É necessária, ao menos, a ilusão de que aquilo que se vê na imagem digital realmente esteve na sua frente. Grande parte da vivacidade do cinema de terror depende dessa ilusão, adquirida sobretudo devido aos avanços tecnológicos que possibilitaram o uso de efeitos especiais. (Ibidem, p. 68-69).

Essa característica das produções cinematográficas muitas vezes torna os filmes reféns dos seus próprios orçamentos e das técnicas disponíveis na época de suas produções. Não é de estranhar, portanto, que causem risos em plateias contemporâneas aqueles filmes cuja limitação de seus recursos seja mais evidente. Porém, mesmo que os efeitos de um filme fiquem datados e não atinjam mais o afeto do horror nos dias atuais, como ainda assim reconhecer a relevância dessas

produções que se propõem a realizar uma investigação estética do dilaceramento do corpo? Penso que essa é uma pergunta bastante relevante quando se assiste a um filme de horror realizado em décadas passadas.

Diferente do cinema, o teatro faz um pacto de outra ordem com o imaginário dos espectadores, operando através de outras convenções – quando, por exemplo, convencionam que determinada imagem representa um corpo ferido, doente, danificado. Poderíamos pensar na convenção cinematográfica a partir de uma ilusão de realidade, enquanto o teatro pode servir-se de uma alusão ao real. O teatro apela para o imaginário do espectador, que precisa “completar” aquilo a que assiste. A encenação solicita que o público entre em jogo, que compartilhe um imaginário possível. Enquanto o cinema precisa convencer pelo realismo das suas imagens, o teatro pode usar da força poética da metáfora. “O cinema realiza o imaginário em imagens. Imagens fundamentalmente diferentes, por seu estatuto, das que o teatro produzia: porque, no teatro, o que se mostra é a concretude cênica – [...] colocados como imagens analogicamente, por metáfora” (GUÉNOUN, 2012, p. 102).

De certo modo então, os avanços técnicos do cinema libertam o teatro da necessidade de convencer pelo realismo da imagem, podendo o teatro voltar a debruçar-se sobre suas características tão particulares, a da metáfora e da convenção. Para que isso ocorra, evidentemente faz-se necessário que os corpos dos atores estejam intimamente conectados, em sintonia, com os materiais e dispositivos cênicos que metaforizam e convencionam a degradação física dos personagens – e evidentemente se estabeleça com a plateia o jogo dessa imaginação compartilhada.

Nesse sentido, embora não estivessem inseridos em contextos de espetáculos teatrais, as performances de Günter Brus e de Oliver de Sagazan servem como modelos exemplares. Brus, por exemplo, em uma performance chamada *Selbstverstümmelung* (Auto-Mutilação)²⁸, apresentada originalmente em 1965, realiza automutilações simuladas: utiliza muito próximos do próprio corpo instrumentos como facas, lâminas, tesouras; cobre-se com ligaduras cirúrgicas e camadas de tinta – para depois arrancá-las como se fossem sua própria pele. Já Sagazan, em trabalhos como *Transfiguration*²⁹, apresentado pela primeira vez em 2008, realiza uma sequência de

²⁸ Trechos de *Selbstverstümmelung* podem ser assistidos nesse link: <https://www.youtube.com/watch?v=7OXwwTvGMkc> Acesso em 26 jul. 2018.

²⁹ Trechos de *Transfiguration* podem ser assistidos nesse link: <https://www.youtube.com/watch?v=6gYBXRwsDjY> Acesso em: 26 jul. 2018.

ações em que desfigura a própria imagem: sobre o próprio corpo e rosto sobrepõe sucessivas camadas de argila, tinta e amontoados de cabelos – gerando distorções grotescas que muitas vezes remetem ao corpo aberto e exposto. Nas performances de ambos os artistas, – ainda que nenhum deles chegue a se ferir verdadeiramente nem recorrer aos efeitos realistas utilizados pelo cinema – a imagem de seus corpos convencionalmente feridos e lacerados mostra-se extremamente potente e perturbadora.

Como nortear então a criação cênica a partir dessa convenção teatral de degradação física?



Figuras 11 a 13: *Selbstverstümmelung*, a até c.
 Fonte: <https://www.mumok.at/de/selbstverstuemmung-2>



Figuras 14 a 16: *Transfiguration*, a até c.
 Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/74942781271547558/>

4.2 Primeiros experimentos

Nesses primeiros encontros, no final de abril de 2018, partimos de uma aproximação do horror através de dois exercícios simples propostos pelo Maurício: 1) recriação livre de uma cena de filme de horror que tenha nos causado medo, 2)

contação de alguma história assustadora. No primeiro exercício, cada um dos atores trouxe uma proposta de experimentação. Na recriação realizada pelo Rossendo, ele experimentou uma cena de “tortura”: sem que eu soubesse o que ele faria, me prendeu numa cadeira e foi tirando de uma maleta objetos como martelos, facas, uma furadeira, uma serra, etc., e aproximando-os do meu corpo imobilizado.



Figuras 17: Improvisação com objetos, a.
Fonte: Maurício Casiraghi



Figura 18: Improvisação com objetos, b.
Fonte: Maurício Casiraghi

Na minha proposta, experimentei recriar a parte final da cena de Adjani em *Possessão*, mastigando e simulando vômitos com três alimentos diferentes: beterraba, abacate e chocolate. A repulsa de ambos os colegas, ao assistirem minha cena, foi imediata e visível.



Figura 19: Improvisação com alimentos, a.
Fonte: Maurício Casiraghi



Figura 20: Improvisação com alimentos, b.
Fonte: Maurício Casiraghi

Na segunda proposta de exercício, Rossendo e eu, um por vez, contamos casos do nosso repertório pessoal. Rossendo se inspirou numa história de alienígenas de sua infância, e eu em uma fotografia de uma assombração da minha família. Como exercício prático, experimentamos nos gravar contando ou dramatizando essas histórias a partir de um exercício de movimentos e planos de câmera proposto pelo Maurício – algo que acabou se aproximando da ideia de *found footage*, tão explorada pelo cinema.

Percebi, contudo, que nesse segundo exercício recorreremos a medos individuais e um tanto ingênuos, e meu desejo sempre foi o de trabalhar o horror como uma plataforma que pudesse “expressar angústias reconhecíveis” (CARROLL, 1999, p. 291). Relembrei então duas situações que algum tempo atrás eu havia presenciado: um homem que se apresentou no transporte coletivo como morador de rua pedindo dinheiro para comprar uma sonda, ao mesmo tempo em que mostrava a sonda cheia dos seus fluidos corporais; e uma família morando debaixo de um viaduto, a “casa” exposta para as pessoas que esperavam ônibus do outro lado da rua. Mencionei o meu interesse em relacionar a pesquisa com um horror de caráter político. Em meu diário de ensaio, anotei as seguintes questões:

Por que politicamente a vida do meu corpo importa mais do que a vida de um morador de rua? Por que politicamente a vida do meu corpo importa menos do que a vida de um empresário? Onde estão os corpos daqueles que desapareceram sem deixar rastro como se nunca tivessem existido? Que pode o meu corpo contra a injustiça social, contra o extermínio dos corpos injustiçados? Onde foram parar os corpos dos que foram assassinados? Dos que foram silenciados? Dos que foram massacrados por decisões burocráticas e legislativas? Onde encontrar consolo quando a legislação sobre o nosso corpo encerra no nosso corpo o pulsar do nosso sangue e na nossa boca o grito da nossa voz? Como usar os efeitos do horror para problematizar questões como essas? (30/04/18).

A partir dessa ideia, em um outro ensaio, propus recontar a história da assombração partindo de uma perspectiva que unisse o sobrenatural e o político. Para isso, me inspirei tanto na cena de tortura improvisada pelo Rossendo como no relato do escritor Flávio Tavares, em seu livro *Memórias do esquecimento*, onde são narradas suas experiências de tortura durante a ditadura militar. Escrevi o texto que segue e preparei uma pequena cena em que mostrava as duas fotos mencionadas.

Eu chamo essa história de *As assombrações da minha família*. Quando eu era pequeno, meu avô costumava reunir os netos em volta dele para nos contar histórias de fantasmas, lobisomens, casas mal-assombradas. A mais assustadora delas envolvia uma fotografia. Segundo a história que contaram ao meu avô, havia um homem que há muito tempo vivia infeliz com o próprio casamento. Esse homem tinha uma amante, e com a ajuda da amante ele planejou o assassinato da esposa. Para acobertar o crime, os dois dissolveram o cadáver num tonel com soda cáustica, de forma que nunca encontraram o corpo da vítima. O que os dois assassinos não sabiam era que a esposa estava grávida. Ainda segundo a história ouvida pelo meu avô, no dia do casamento entre o homem e a amante – agora tornada

esposa – o fotógrafo notou um vulto que insistia em se sobrepor aos rostos dos noivos. Quando a fotografia foi revelada pôde-se ver nitidamente o fantasma da esposa e do bebê assassinados. O meu avô tinha essa fotografia. Essa fotografia despertava em mim e nos meus primos um fascínio indescritível. (Mostrar a fotografia.) Eu lembro que pedi emprestada essa fotografia e a levei para o colégio a fim de mostrar para os meus amigos. Eu queria mostrar para todo mundo a foto real de um fantasma real. Mas à noite, no meu quarto, só eu sabia dos pesadelos que ela me causava, dos gritos de madrugada, das noites dormindo na sala. Nessa mesma época, uma outra assombração atormentava a minha família. Só muitos anos depois eu fiquei sabendo que enquanto eu era assombrado pelas histórias de fantasmas do meu avô, o meu tio Flávio despertava atormentado por outro tipo de fantasma. Era sempre o mesmo sonho: o sexo sendo arrancado do próprio corpo e caindo como um parafuso solto, um parafuso de carne vermelha. Às vezes ele levantava com a nítida certeza de ver ainda no meio das sombras do quarto a figura o homem que o torturou em agosto de 69. Essa assombração iria perseguir o meu tio para sempre: ele jovem, ainda estudante de jornalismo, preso pela ditadura, os fios do choque elétrico enrolados nos dedos, nas orelhas, e naquela noite que nunca sairia da memória: o sargento enrolando a manivela do choque elétrico em volta do sexo do meu tio. O sargento girou, girou, girou. O meu tio me contou muitos anos depois que a sensação era a de que estavam queimando ou despedaçando o pau dele, sem bisturi, sem anestesia. O meu tio teve que lidar ainda com uma espécie de remorso por ter sobrevivido à tortura. Do grupo que foi preso com ele, ele foi o único que sobreviveu. Os outros nunca foram encontrados. Esse é o meu tio Flávio. (Mostrar a fotografia.) O fantasma do meu tio não se vê na fotografia.



Figura 21: Foto de uma assombração.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 22: O escritor Flavio Tavares

Fonte: <https://www.dicasfree.com/como-e-porque-o-jornalista-flavio-tavares-foi-libertado-dos-militares-uruguayos/>.

No mesmo ensaio em que apresentei essa cena para meus colegas, improvisei outra cena em que manipulava o Rossendo: inicialmente mordendo a pele do braço, as orelhas, e depois tentando “engolir” sua mão inteira. Enquanto realizava essas ações, fui improvisando também algumas falas: “isso é um corpo? O que faz disso um corpo? Se eu abrisse esse corpo, ele ainda seria um corpo? Como seria o som desse corpo sendo rasgado? O som das costelas sendo abertas?” Ao mesmo tempo também fui manipulando partes do corpo dele enquanto me referia ao som que o corpo faria caso fosse aberto, rasgado – sempre tentando apelar à imaginação do interlocutor a quem me dirigia, no caso, o Maurício que estava assistindo e registrando a cena em vídeo.

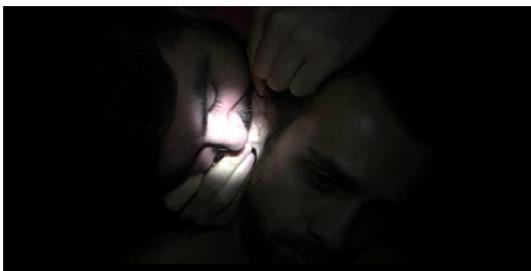


Figura 23: Improvisação: partes do corpo, a.
Fonte: Maurício Casiraghi



Figura 24: Improvisação: partes do corpo, b.
Fonte: Maurício Casiraghi

Inspirado por essa improvisação, o Maurício trouxe para o ensaio seguinte alguns produtos de feira como cenouras, ameixas, melões, um repolho – e propôs que a partir da manipulação desses elementos experimentássemos as sonoridades que o corpo faria caso tivesse seus ossos quebrados, sua carne rasgada. Improvisamos

algumas vezes a partir desses estímulos, nos revezando nas figuras ativas e passivas, e criando ainda algumas imagens visuais que remetiam ao corpo moribundo ou vítima de agressão física. Após algumas improvisações criamos uma sequência de ações em que experimentamos, por exemplo, reagir fisicamente ao som das cenouras sendo quebradas, abriremos os melões como se fossem cabeças, a imagem de mãos monstruosas utilizando as cenouras como dedos, desfolhar o repolho e cobrir o rosto com as folhas, etc.



Figura 25: Improvisação com vegetais, a. **Figura 26:** Improvisação com vegetais, b.
Fonte: Maurício Casiraghi

Ao final desse ensaio, partilhei com meus colegas uma angústia minha em relação ao processo: estava sentindo uma resistência quanto ao caráter político que eu gostaria de experimentar na cena de horror – e percebia ainda que o uso desses elementos orgânicos poderia representar um desperdício de alimentos quando eu gostaria de falar sobre o horror que assola pessoas que passam fome, por exemplo. Li ainda para ambos um texto que eu havia escrito e que de alguma maneira gostaria que repercutisse no trabalho.

Eu queria que a morte fosse bonita, uma breve passagem entre ser e já não ser mais, um retirar-se calmo e suave de cena. Mas há uma morte que não me deixa descansar de noite. Uma morte que só tem mostrado a cara feia da miséria e da dor dilacerante de arrastar-se em plena vida. Essa morte impiedosa que carrega atrás de si a horda de corpos dos que morreram no enfrentamento com a injustiça: da travesti executada na esquina à noite, da mãe negra assassinada por defender o filho dos policiais, da criança desmaiada de fome na calçada, do velho deixado para morrer na maca do hospital, do índio incendiado enquanto dormia, do menino negro exterminado com um tiro por correr na praia, da menina estuprada por trinta homens, das famílias e dos bebês retirados do prédio público desocupado em plena noite do inverno gaúcho, do projeto de ração humana para quem tem fome, do jato de água fria na cara dos moradores de rua na madrugada, do prédio demolido com gente dentro, da ocupação militar nas favelas, da legislação sobre a morte do corpo do outro sem que o outro esteja presente. Corpos que

morreram por inteiro. Corpos que morrem por inteiro. Todos os dias. Invocar os mortos. Invocar a fúria dos mortos. Invocar a fúria dos que foram brutalmente assassinados. Não deixar que se cale a voz dos que foram brutalmente assassinados. Fazer vibrar no meu corpo a voz silenciada dos que foram brutalmente assassinados (10/05/2018).

Ainda que sentisse resistência, sobretudo do diretor, e não soubesse como aproximar esses temas do processo, ao mesmo tempo eu estava experimentando também uma crise ética em relação a essa abordagem: até onde falar disso não representaria uma espécie de oportunismo para se autopromover a partir da desgraça alheia? E mais: Rossendo e eu somos ambos brancos, jovens, magros, cisgênero – como falar desse lugar no mundo, mas ocupando em cena um lugar que pretende falar de corpos que são excluídos social e politicamente? Como assumir essas posições e ainda assim não invadir o lugar de fala de outros sujeitos? Fui incentivado por ambos a relaxar quanto a essas preocupações: as descobertas do próprio processo mostrariam os caminhos éticos que deveríamos trilhar. Não estou seguro de que realmente tenhamos encontrado “soluções” para essas questões – porém, formulá-las permitiu que esses questionamentos permeassem desde o início as cenas que foram sendo criadas.

Um procedimento que se tornou recorrente em todo o processo foi a troca de referências artísticas trazidas por cada um de nós para o processo. Desde cenas de filmes como *Raw*, *Tanatomorphose*, *Jogo perigoso*, *Mártires*, séries como *Penny Dreadful* e *Hannibal* – passando por vídeos no *YouTube* de artistas e espetáculos como os do Romeo Castellucci, *La fura dels baus*, Rodrigo Garcia, Guillermo Gomes-Peña, *Crônica de José Agarrotado* da Cia. Los Corderos, Ilka Schoenbein, dentre outros. Trabalhos artísticos que foram constituindo um arcabouço de referências ao qual podíamos recorrer durante todo o processo.

4.3 A chegada ao Morredeiro

Apesar da relevância desses primeiros experimentos, ocorridos entre o final de abril e o início de maio de 2018, sentíamos que não havíamos encontrado ainda um elemento que norteasse a criação cênica. Segundo a intuição do Maurício, precisávamos investir na descoberta de um texto que servisse de guia dramaturgicamente

para nossas propostas. No encontro que se seguiu, realizamos a leitura de alguns textos que nos interessavam.

Os mais instigantes deles foram as leituras de trechos de *A dor*, de Marguerite Duras, em que a autora narra a luta de seu marido contra a morte e a decrepitude após o seu retorno dos campos de concentração nazistas; e *Tripas*, um conto do livro *Assombro*, de Chuck Palahniuk. Este último eu já havia tentado ler para ambos, mas em nenhuma ocasião consegui chegar ao final – tão agressiva é a narrativa, e tamanho é o desconforto físico que causa em meus colegas. Segundo relatos na internet, ao ser lido publicamente pelo próprio autor, na turnê de seu lançamento, o conto teria feito com que mais de cinquenta pessoas desmaiassem³⁰. Narrado em primeira pessoa, Palahniuk conta a história de um adolescente que, ao se masturbar numa piscina, fica preso pelo duto do filtro e precisa arrebentar as próprias vísceras para sobreviver. Trata-se de uma descrição minuciosa e extremamente angustiante.

Ainda que não nos interessasse adaptar esse texto para a cena – sobretudo porque na narrativa a situação de risco de morte diz respeito à casualidade de um acidente – foi extremamente provocativo perceber que a escuta de uma história pode ser também uma experiência bastante perturbadora. Ficou evidente então que a situação de risco físico e de morte de um personagem pode perturbar também através da palavra. A partir dessa constatação, nos colocamos o objetivo de experimentarmos perturbar não apenas pelo uso da imagem do corpo ferido, mas também através dos recursos da palavra vocalizada em cena.

Devo considerar ainda que a procura por um texto que pudesse servir de eixo para a criação do espetáculo sempre foi para mim motivo de inquietação, sobretudo porque eu não estava interessado em montar nenhum texto dramático já escrito, e tinha consciência de que a dramaturgia deveria ser construída a partir das descobertas feitas em sala de ensaio. Sou um leitor de literatura bastante assíduo, e desde que o horror se tornou meu interesse de pesquisa, tenho investido muito tempo em leituras e releituras de romances, contos e novelas. Esse trabalho se mostrava mais difícil também porque eu não estava interessado em adaptar nenhum texto mais facilmente reconhecido como literatura de horror.

Após o ensaio das leituras, decidi reler um livro que já conhecia há alguns anos e que até então não havia me dado conta que poderia servir aos nossos propósitos

³⁰ Fonte: <https://homoliteratus.com/tripas-de-chuck-palahniuk-alem-da-masturbacao/>.

cênicos: a novela *Salão de beleza*, do escritor mexicano Mario Bellatin. Narrado em primeira pessoa por um cabeleireiro homossexual e de temperamento inconstante, a história nos apresenta a um salão de beleza convertido em uma espécie de morredeiro – um lugar que abriga os últimos dias de homens vitimados por uma epidemia desconhecida e sem cura. Enquanto administra o lugar, o protagonista vai aos poucos nos dando notícias da degradação física dos seus hóspedes e nos revelando também a sua condição inescapável de contaminado. Após a releitura do livro, experimentei como exercício dramático transcrever os trechos que mais me interessavam, dando prioridade àqueles que tinham maior potencial de ser transposto para a cena, e ainda inserindo alguns textos curtos que fui escrevendo tendo em vista experimentos já realizados em sala de ensaio, como por exemplo, os vômitos e o canibalismo. Por minha própria conta e risco, levei para o ensaio essa primeira versão, e foi realmente uma surpresa perceber durante a leitura coletiva o interesse que o texto – já totalmente modificado pela minha recriação – despertava em meus colegas.

Pareceu-nos que havíamos encontrado no morredeiro uma justificativa dramática para criarmos situações de degradação física e de risco de morte, um mote poético para investirmos na espetacularização da morte. O texto abria margem para a investigação de diversos dos nossos interesses: a relação entre beleza e horror, morte e desejo; a personalidade contraditória do protagonista; e principalmente, a possibilidade de trabalharmos o morredeiro como uma alegoria para mortes políticas – um lugar onde pessoas morrem esquecidas pelos poderes públicos –, e dentro desse contexto ainda, abria a oportunidade de causarmos horror pela empatia corporal com a degradação física dos personagens.

Decidimos que não iríamos fazer uma adaptação literal do texto, nem mesmo dessa primeira versão reescrita por mim. Durante todo o processo foi necessário que selecionássemos trechos para trabalharmos, reestruturando constantemente o roteiro de textos e ações cênicas. Definimos desde o primeiro momento que tanto Rossendo quanto eu assumiríamos a figura do narrador-protagonista. Discutimos também a participação do público como os hóspedes do morredeiro. O Maurício chegou a mencionar a possibilidade de convidarmos outros atores ou mesmo usarmos manequins que pudessem representar os corpos dos doentes e dos cadáveres que vão se acumulando no salão. Contudo, sempre defendi a ideia de que somente Rossendo e eu deveríamos assumir essas figuras: sobretudo por possibilitarem

justamente a exploração de uma corporalidade perturbadora pela visualização de corpos que agonizam e se deterioram diante do público.

Em meados de maio de 2018, nos lançamos então a experimentar em nossos corpos os primeiros contatos com esse lugar de morte: iniciamos esse caminho explorando a imagem do salão de beleza. Realizamos improvisações guiadas pelo diretor a partir de ações com um secador de cabelo, ações como lavar e secar o cabelo um do outro, manipular a cabeça do outro pela ação de enxugar, usar a toalha para criar imagens de duplos, e por fim, lavar a cabeça e o corpo do outro como se lhe dedicasse os últimos cuidados antes da morte. Nessas primeiras improvisações com os textos narrados pelo personagem do cabeleireiro, experimentamos o uso do vídeo e projeção ao vivo das imagens – uma prática constante durante o processo. Em algum momento chegamos a ponderar a possibilidade de todas as narrações serem realizadas sob esse recurso, como um signo que definisse o personagem. Mais adiante, ainda nessa tentativa, improvisamos a primeira cena do espetáculo. Eu, particularmente, não estava satisfeito: preferia investir na presença corporal e na sua relação imediata com a plateia.

4.4 Ouvir a voz dos agonizantes

Era interesse nosso também levar à cena a voz dos doentes do morredeiro. No livro de Bellatin, a narração do protagonista é o único ponto de vista explorado. Assim escrevi um texto, depois dividido entre mim e Rossendo, tentando evidenciar nas palavras ditas por essas figuras o contexto de abandono em que estão inseridos. Pela voz desses doentes, tentei encontrar um espaço para falar sobre temas que eu gostaria que o espetáculo tocasse.

Paulo:

Quem se beneficia com a minha doença? Quem lucra com a minha dor? A quem serve a minha morte? Meu corpo já não interessa a ninguém, eu sou caro demais pra que me mantenham vivo. Eu já consigo ouvir o barulho dos vermes comendo a minha carne, me percorrendo por dentro como um túnel: um sou um túnel de vermes. A minha morte não vai ser limpa. Ela tem que ser escandalosa. Ela precisa ser escandalosa e cheia de luzes pra que eles saibam que me matam. Essa doença nos nossos corpos. Nos comendo em silêncio por dentro. Então eu grito. Nem que eu seja só uma voz que grita quando todos se calam. Que grita quando todos morrem em silêncio obediente. Alguém precisa ficar aqui gritando nos ouvidos deles, empesteando o ar dos pulmões deles, apodrecendo à vista deles, sujando de merda, vômito e sangue o chão em que eles pisam pra que eles saibam que continuamos aqui morrendo todos os dias nesse morredeiro. Então eu os

afronto. A minha podridão é uma afronta. Apodreço. Apodreço. Apodreço. Ninguém pode tirar de mim a afronta do meu apodrecimento. Agora, mesmo que eu pudesse escolher não apodrecer, eu apodreceria. Apodreceria pela afronta de apodrecer. Eu tenho um corpo que apodrece mas que afronta com a sua podridão.

Rosendo:

Que ninguém se engane: o meu corpo já é um cadáver. A minha morte não interessa a ninguém. A minha família me deixou aqui pra que eu não empestasse a casa inteira, pra que eu não terminasse de apodrecer jogado numa calçada sujando o caminho dos que ainda tem saúde. Uma vez eu ouvi um deles cochichando baixinho pra que eu não ouvisse: eu só quero que a morte dele seja a mais rápida possível. Mas não porque não aguentam me ver morrendo todo dia um pouco. Não! Eles não querem é perder o sono sabendo que o meu corpo continua aqui, apodrecendo lentamente enquanto eles comem, e bebem, e cagam, e fodem. O meu corpo já morto, mas ainda vivo, deve morrer depressa pra eles seguirem comendo e bebendo e cagando e fodendo em paz. Eu não quero a piedade hipócrita deles. A minha morte não diz respeito a nenhum deles, nenhum! A minha morte é inteiramente minha. Ela é intransferível. Minha morte completa. Nada vai sobreviver ao meu corpo. Eu vou morrer por inteiro. Não é que eles queiram que a minha morte seja sem dor, o que eles querem é que ela seja longe da vista deles. A podridão do meu corpo faz mal pros olhos deles. O meu corpo decomposto ofende aqueles olhos. A minha morte ofende a sensibilidade deles. Que eu apodreça sim, mas longe – aqui nesse morredeiro.

Escrevi esses textos no intuito de que se tornassem uma provocação: que possibilitassem a escuta como reconhecimento e legitimação do outro³¹, já que segundo Barthes (1990, p. 224): “A escuta da voz inaugura a relação com o outro”. O teatro é esse lugar de onde se olha, mas de onde também se escuta o outro. Sob esse prisma, penso a cena de horror como um lugar de onde se escutam os gritos, os gemidos e as palavras pronunciadas pela boca daqueles que vão morrer. Falar enquanto se morre – mas sobretudo falar para dar testemunho de que estão matando politicamente nossos corpos. Falar como forma de resistir à morte que nos impõem – mas sobretudo para comprovar que ainda estamos vivos. Fazer da voz um ato de resistência.

Pensando na criação das cenas que colocariam no foco a voz desses personagens, sugeri que Rosendo e eu trouxéssemos uma proposta de ação cênica que compusesse a imagem de um corpo se decompondo. Dedicamos um ensaio para que cada um explorasse sua ideia. Na proposta trazida por mim, experimentei falar o texto do doente cobrindo meu rosto, cabelos e corpo com argila, e em seguida derramando sobre ela sangue artificial. Improvisei várias vezes a partir disso, guiando-

³¹ A expressão “escuta como reconhecimento e legitimação do outro” é usada recorrentemente pela Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer em suas aulas no PPGAC da UFRGS.

me também pelas intervenções do diretor. Ao final, solicitei que me enrolassem em um plástico transparente, numa referência à imagem de um cadáver amortalhado. Por fim, aproveitando que estava coberto de argila e sangue artificial, experimentei me limpar com água e uma toalha enquanto falava o texto em que o narrador dá notícias das feridas que se espalharam por todo seu corpo.



Figura 27: Improvisação com argila, a.
Fonte: Maurício Casiraghi.



Figura 28: Improvisação com argila, b.
Fonte: Maurício Casiraghi.

Já o Rossendo iniciou sua cena por uma ação de contrair e descontrair o abdômen – que ao mesmo tempo aludia a uma magreza extrema e a uma dor abdominal intensa. Enquanto realizava essa ação, caminhou pelo espaço emitindo sons agonizantes, e em seguida, experimentou simular um vômito com uma mistura efervescente de corante comestível e sal de frutas. Por fim, falou o texto do agonizante enquanto compunha um gestual com os braços. Essas duas propostas improvisadas por mim e pelo Rossendo serviriam de base para a investigação estética do espetáculo.

4.5 Primeira etapa de criação

Passamos a trabalhar então as cenas iniciais a partir da ideia do Rossendo como um hóspede agonizando enquanto o público entrasse. Pareceu-me uma escolha bastante instigante por imediatamente inserir os espectadores nesse contexto de espetacularização da morte. Experimentamos muitas vezes, de maneiras variadas: Rossendo agonizando sobre uma cadeira, sobre um colchão, andando pelo espaço vomitando corante, etc., mas nenhuma dessas soluções nos satisfazia. Depois de um tempo, Rossendo passou a se sentir desconfortável, “canastrão”. Parecia-me que o equívoco estava na concepção da cena: Rossendo estava trabalhando sob um

registro de atuação que procurava fazer uma mimese de uma agonia realista, quase como se estivesse “fingindo” morrer. Mais adiante no processo, Maurício propôs que a imagem da agonia partisse de uma ação física concreta: contrair e relaxar o corpo inteiro como se estivesse sendo eletrocutado. A cena ganhou outra potência ao assumirmos essa convenção teatral. Escolhemos não tornar óbvia e ilustrativa a agonia como uma forma de instigar o próprio público a criar junto, a estabelecer conosco as convenções sobre as quais o espetáculo se fundamenta. Inserimos ainda a ação do Rossendo de expelir pela boca um corante escuro.



Figura 29: Apresentação do espetáculo, a. **Fonte:** Maurício Casiraghi.

Já nessa primeira cena, investimos também na imagem do narrador – nesse primeiro momento assumido por mim – como uma figura que assiste à agonia no escuro enquanto aguarda que o outro morra. A partir dessas premissas iniciais, fizemos um exercício em que cada um de nós escreveu um roteiro de ações para improvisarmos: só depois de experimentarmos as três versões passamos a fazer escolhas. Acho esse um procedimento raro, e reforço aqui a importância para o processo de nos darmos esse tipo de abertura criativa. Trabalhamos a partir da minha fala inicial como narrador enquanto limpava o corpo “morto” do Rossendo. No decorrer dos ensaios, passei a focar também na ação de lavar e arrumar os cabelos do morto sentado numa cadeira do salão de beleza.

Nessa altura do processo, no final de junho de 2018, fizemos uma seleção do material levantado e apresentamos para minha orientadora. Foi nossa primeira experiência com um “olhar externo”. As cenas já não eram mais experimentos isolados, mas ao contrário, foram concatenadas pelo simples fato de serem

apresentadas em sequência, tornando visível uma dramaturgia de ações – e evidenciando também os problemas e os novos desafios a serem enfrentados. Os passadões³² representaram sempre pontos de virada criativa no processo. Foram momentos em que tudo parecia ficar muito aguçado e evidente. Após essa primeira mostra de cenas, por exemplo, percebemos que não estávamos investindo na relação corporal entre nós atores; e isso ficou ainda mais evidente ao percebermos que a convenção da degradação física de cada um era distinta: Rossendo sujo de corante e eu de argila. A partir dessa constatação percebemos que devíamos experimentar uma única forma de convencionar a doença.

Propus que improvisássemos a partir da ideia de Rossendo e eu nos contaminarmos reciprocamente, nos sujando de argila e “uniformizando” nossos corpos para formarem a imagem dupla do narrador. Assim improvisamos, porém, trocando a argila por uma mistura cozida de aveia e corante – o Maurício preferiu abdicar do uso da argila por remeter imediatamente às performances do Sagazan. Essa escolha permitiu que usássemos a estratégia de acumulação de materiais sobre o corpo. Sobre nossos corpos sujos, improvisamos depois uma sequência em que cada um vomitava corantes variados.



Figura 30: Referência imagética.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/BkL18kug08e/?hl=pt-br&taken-by=madenny>

Experimentamos ainda recriar em cena uma foto de um artista desconhecido que eu havia trazido como referência: nela, dedos entrelaçados de várias mãos formam as vísceras de um abdômen contraído. Improvisamos minhas mãos sujas de

³² Expressão comum entre a classe teatral para designar aqueles ensaios em que são feitas passagens gerais de todo o material cênico organizado.

sangue artificial sobre o abdômen do Rossendo. Surgiu ainda nesse ensaio, a contaminação pelo contato carinhoso entre os corpos, os tremores de frio como forma de agonia, eu dizendo o texto das feridas do narrador enrolado no plástico, e a ação de enxugar o chão sujo com uma toalha branca depois disposta sobre o rosto.



Figura 31: Apresentação do espetáculo, b. **Fonte:** lassanã Martins.

Nos ensaios que se seguiram, nos dedicamos a criar a cena em que o narrador dá uma surra em um dos hóspedes do morredeiro – numa tentativa de presentificar a ação, ao invés de narrá-la como na maior parte dos textos transpostos para a cena. Também foi criada uma cena (depois excluída do espetáculo) em que, através de um jogo de câmera, a imagem do meu corpo é projetada sobre o corpo do Rossendo – numa alusão aos espelhos do salão e à duplicidade do personagem compartilhado por ambos.

As últimas semanas que antecederam à apresentação da qualificação foram dedicadas à organização do material criado, numa constante reestruturação do roteiro de ações e textos, quase como se montássemos um quebra-cabeça. Durante os últimos passadões, experimentamos ainda alguns desdobramentos a partir das propostas. Assim, tendo como referência uma cena do filme *Raw*, a ação de nos contaminarmos passou a incluir uma transformação imagética: cada um iniciaria a cena com o corpo sujo de uma determinada cor, que se transformaria a partir do contato com o corpo do outro.



Figura 32: *Raw* (2016). **Fonte:** <https://big-nothing.com/2017/05/10/review-raw/>

A cada vez que realizávamos os passadões, experimentávamos diferentes formas de preparar o material com o qual nos sujávamos – e só depois de muitas variações definimos que as misturas de cada um seriam diferentes: glucose de milho para o Rossendo, e para mim uma mistura de farinha de amido de milho cozida. Também as cores variaram bastante, até que finalmente nos decidíssemos pelo azul e pelo vermelho – sobretudo pela combinação que resultava da mistura de ambos: uma coloração que remetia à chorume, podridão e carne dilacerada.



Figura 33: Apresentação do espetáculo, c. **Fonte:** lassanã Matins.

Nesse momento do processo, fomos também descobrindo nossa corporalidade a partir do contato físico com esse material. Ao entrarmos em contato com ele nossos corpos se alteravam concretamente: quase como se apenas precisássemos permitir

que ele alterasse nosso estado em cena. Era preciso encontrar, por exemplo, uma reorganização corporal para caminhar sem escorregar; havia uma dificuldade real em realizar ações como segurar o corpo do outro: a cena da surra foi completamente alterada a partir do momento em que a realizamos com os corpos sujos. Penso que a partir dessa percepção fomos investindo nessa relação, deixando que o contato com o material fosse moldando a corporalidade do espetáculo e nos permitindo nos contaminar cada vez mais por ele. Passamos a entender então que a convenção teatral da degradação física sobre a qual pensávamos desde o início do processo estava se concretizando sobretudo a partir do momento em que passamos a investir na nossa relação física com esse material.

Do diário de criação

05 de setembro de 2018

*Nesse exato momento está fazendo 48 horas que apresentamos pela primeira vez o processo de criação do espetáculo *Morredeira*. Ainda está tudo meio nebuloso pra mim, difícil dar conta da avalanche de sensações, ainda mais transformá-las em palavras que façam sentido. Estava também bastante apreensivo, uma responsabilidade sobre as coisas darem certo. A primeira cena fiz no susto, o coração acelerado, realizei as sequências de ações quase mecanicamente: tão diferente da última vez, no ensaio geral com a Mirna, quando fiz essa cena do jeito que mais se aproximou do que eu queria. Na minha cena seguinte, derramei a mistura sobre meu corpo, e penso que foi a melhor de todas as vezes, estava escorregando muito, deixei essa ação afetar meu estado em cena como nunca antes: fiquei sem ar, cansado, mas precisei lidar com isso pra que continuasse falando meu texto. Talvez tenha até exagerado um pouco – mas foi muito bom poder experimentar esse excesso com o público assistindo. Nos dois últimos ensaios*

abertos, me emocionei muito durante essa cena: dizer esse texto escrito por mim, dando voz a um personagem morrendo, e ver a emoção nos olhos das convidadas me deixou, das duas vezes, ainda mais emocionado. Na apresentação isso se diluiu um pouco, fiquei tão cansado e exigiu tanto de mim fisicamente, que a emoção ficou em segundo plano (depois me disseram que a cena parecia de um nascimento, achei tão lindo). Me atrapalhou também o fato de o público ficar um pouco distante da gente, às vezes procurava o olhar das pessoas e era difícil não encontrar sempre os mesmos olhos. Foi tão bom fazer a cena da mistura das cores nos nossos corpos. Ali percebi a nossa energia muito alterada. Nunca havíamos experimentado tamanho engajamento corporal nessa cena, tive medo de que fôssemos nos esborrachar no chão. Na cena dos vômitos eu de fato caí de costas no chão, mas a ação se incorporou às convulsões que se seguiram. Fiquei exausto na cena da convulsão – ainda estou com o corpo dolorido, dois dias depois. É a cena que mais me exige corporalmente. Rossendo experimentou durante quase toda a apresentação, fazendo pequenas novas ações, ou intenções nas falas, a sensação que tive foi a de que ele se aproveitou do nervosismo pra incorporar na atuação esse estado alterado – o que me tirava de um lugar de conforto, e me colocava diante do imprevisível. Gostei tanto de fazer a cena enrolado no plástico. Gosto do que tenho experimentado, da modulação das intenções, do jogo de olhares com o público, quase me esqueço do meu medo de errar – inclusive errei um pequeno trecho de fala, mas incorporei o erro de modo imperceptível e relaxado, o que me faz muito bem, aprendo a não temer o erro, a lidar com ele de maneira mais saudável, sem me torturar internamente. Mudei a cena da cadeira, comecei enrolado e fui abrindo o plástico aos poucos enquanto falava. Essa ação me ajuda a encontrar e aprofundar o personagem. Os olhares do público às vezes me pareciam emocionados – não sei se estavam de fato – mas na hora, só de pensar que estavam emocionados já sentia alterado meu estado em cena. Esse olhar de interesse das pessoas me desperta um prazer indescritível. Não sei explicar. Me emociona só a

possibilidade de afetar o outro. Quase consigo pegar na mão a emoção que me move. Meu corpo inteiro estremece. É uma vibração completa, interna e externa, sinto meu olho diferente, a expressão da minha boca. Eu não sei se é visível essa emoção. Eu espero que seja. Espero que eu consiga devolver pras pessoas aquilo que a presença delas me causa. Sinto que é algo como uma retroalimentação emocional. Meu corpo engajado diante do olhar das pessoas se emociona, percebo a emoção delas ao se engajarem com o meu corpo, e me emociono ainda mais, na espera de que volte à emocioná-las. Senti um prazer indescritível ao abrir o plástico e mostrar o meu corpo sujo de “sangue”, oferecendo meu corpo pro personagem e ao mesmo tempo pros olhos das pessoas na plateia. Estou emocionado agora, enquanto escrevo, só de pensar que vou voltar a fazer essa cena muitas vezes, que vou abrir aquele plástico oferecendo meu corpo pro olhar da plateia, esse corpo em agonia. Talvez tenha sido a cena que me deu mais prazer nessa apresentação, e sinto que preciso apresentar o espetáculo muitas vezes porque preciso voltar a sentir essas emoções, talvez eu seja um pouco viciado em me sentir emocionado em cena, pela cena. Talvez seja por isso que faço teatro, que quero estar tantas vezes em cena. Porque quero voltar a sentir essas emoções todas. E hoje, como sempre me acontece nos dias que se seguem às minhas apresentações, me sinto em leve estado de graça, fica tudo aguçado em mim, estou todo inteiro sensível e posso chorar a qualquer momento. Quero mais dias como esses. Preciso voltar a apresentar muitas vezes esse espetáculo. Esse desejo me consome. A repetição das apresentações só me alimenta, eu amo o processo de maturação do espetáculo na contaminação com o público, todas as vezes. É o meu tesão. A minha fome. Sinto também que amo a repetição, que amo o teatro porque exige a repetição. Não sei abrir mão da repetição. Sempre me aprofundo na repetição. Sempre me emociono com a possibilidade de voltar a repetir. Como resgatar nesse texto o prazer que me consome quando estou em cena? Como nomear as reverberações que meu corpo experimenta? Como escrever sobre o prazer que me atinge quando alcanço o outro com meu próprio corpo?



Figura 34: Apresentação do espetáculo, d. **Fonte:** Maurício Casiraghi.

4.6 O retorno ao Morredeiro

Voltamos a nos debruçar sobre o processo de criação do espetáculo em junho de 2019, após um hiato de quase nove meses desde a apresentação da qualificação³³. Nesses primeiros encontros procurei reaproximar o Rossendo e o Maurício das reflexões e textos que fui tecendo ao longo desse período em que estivemos afastados da prática. Fomos também nos reaproximando juntos do material cênico que havíamos criado e sobre o qual nos propusemos não apenas a retomar, mas sobretudo a recriar e a aprofundar.

Nesse período de reelaboração, nos preocupávamos em tornar o espetáculo o mais compreensível possível para o público. Chegamos a considerar a possibilidade de apenas eu assumir o narrador enquanto o Rossendo assumiria os hóspedes – porém fui categoricamente contra essa proposta, sobretudo porque embora o narrador sofra os efeitos da degradação física, são apenas os hóspedes que morrem em cena. Além do mais, sendo apenas dois atores em cena, caso Rossendo não assumisse o narrador, isso poderia criar a confusão de que o narrador estaria sozinho no morredeiro com um único hóspede. Voltamos então a investir na ideia de ambos

³³ Nesse meio tempo – entre janeiro e junho de 2019 – Rossendo, Maurício, Mirna e eu estivemos envolvidos na criação e temporada de estreia do espetáculo *Expresso Paraíso*, da ATO Cia Cênica, grupo do qual fazemos parte e que foi selecionado para a 3ª edição do Projeto Transit do Instituto Goethe de Porto Alegre.

assumirem tanto o narrador quanto os hóspedes. Passamos a pensar estratégias que não confundissem o público – afinal, como evidenciar os momentos em que somos o narrador e os momentos em que somos os doentes? E mais: como criar imageticamente esse lugar cheio de corpos degradados e mortos?

Retrabalhamos então a abertura do espetáculo, em que tanto Rossendo quanto eu estaríamos em cena como agonizantes durante a entrada do público. Partindo da ideia de multiplicar nossos corpos, investimos em gravações de gritos e gemidos de agonia em off como ambientação sonora. E como anteriormente Rossendo havia experimentado nessa cena inicial, ambos agora passamos a investir numa atuação amparada em reações físicas como convulsões, espasmos de dor, contrações estomacais, contrações nos pés e nas mãos. A partir de improvisações percebemos que visualizar esse tipo de reação poderia ir ao encontro do nosso interesse de provocar empatia cinestésica – e nesse sentido, estávamos respaldados pela experiência do próprio diretor que sentia seu corpo contraído ao visualizar nossos corpos em convulsão. Também ao retomarmos as cenas em que nossos corpos estão sujos do material que convencionava a degradação física, a experiência de mal-estar físico do diretor nos guiava como parâmetro daquilo que desejávamos gerar nos espectadores.

Recriamos também as duas primeiras cenas do espetáculo. Abrimos mão da imagem em que eu lavava o cabelo do Rossendo e passamos a intercalar os textos de cada ator, no intuito de evidenciar o compartilhamento do protagonista. Inicialmente pensamos em explorar espelhos reais em cena, tanto por tratar-se de um elemento do salão de beleza como para usá-los como recurso imagético de duplicação das nossas figuras – contudo, depois de realizarmos orçamento percebemos que não teríamos condições de investirmos nessa ideia. Experimentamos então um dos momentos de crise do processo, um bloqueio em que tivemos que lidar com a impossibilidade de realizar uma proposta criativa por limitação financeira. Passado esse momento, decidimos voltar nosso foco à atuação e ao jogo da imaginação compartilhada entre atores e público. Transformamos então a imagem do espelho, recriando a cena inicial comigo falando diante de um espelho imaginário no proscênio (enquanto me miro nos olhos de uma pessoa da plateia) e Rossendo gravando ao vivo e projetando a imagem do próprio rosto ao fundo do palco – ambos também explorando a ação duplicada de ser relacionar com a própria boca suja de corante.



Figura 35: Apresentação do espetáculo, e. **Fonte:** Iassanã Martins.

Na cena seguinte, exploramos o modo como nos sujamos no material que convencionamos a degradação física – anteriormente apenas derramávamos a mistura sobre nossos corpos; nessa nova configuração, porém, retrabalhamos a cena criando ações espelhadas entre mim e Rossendo enquanto nos miramos nas bacias cheias dessa mistura numa espécie de espelho de Narciso – para em seguida, cada um de um jeito diferente, cobrimos completamente nossos corpos desse material. Em um dos ensaios, Mirna percebeu que a forma como eu me sujava era distinta do Rossendo: enquanto passava o material no meu corpo, eu o reconhecia e assumia que estava me contaminando e adoecendo – a partir dessa constatação, Mirna sugeriu então que ambos explorássemos essa ideia, de modo que o material que convencionamos a degradação física fosse incorporado e as atuações reconhecessem essa convenção. Visualizar o material, portanto, como nosso próprio corpo degradado, e a partir disso reagir.

Ainda nessa cena, passei a experimentar contorções grotescas enquanto me sujava ainda mais na mistura derramada no chão. Em um dos primeiros encontros dessa retomada, Maurício, Rossendo e eu assistimos ao filme *Suspiria, a dança do medo*, de Lucca Guadagnino, e nos propusemos a apropriar em algum momento do espetáculo uma espécie de dança sinistra – tendo em vista problematizar a premissa de que o horror apela também ao medo de que nossos corpos sejam deformados. Encontrei nessa cena então a possibilidade de explorar isso – de fazer dessas

contorções uma dança de contaminação e de dor. Mais adiante, decidimos ampliar esse momento, investindo na imagem de ambos os atores realizando os movimentos dançados enquanto se contaminam.



Figura 36: *Suspiria, a dança do medo* (2018).

Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt1034415/mediaviewer/rm2380556800>

Passamos a trabalhar essa cena – assim como a cena inicial das agonias e a das vísceras no abdômen do Rossendo – a partir de uma temporalidade mais expandida. Dilatamos a duração dessas cenas partindo-se do pressuposto de que quanto maior o tempo de sofrimento testemunhado, maior a perturbação experimentada por quem assiste. Nessa retomada, passamos a entender mais consciente e cenicamente que nossos corpos deveriam reverberar a dor desses corpos degradados. Segundo recomendação da Mirna, para que o público se sentisse incomodado, nossos corpos não poderiam nunca estar acomodados – deveriam sempre, a cada cena, ressoar a dor dessas figuras, fosse pelas sonoridades corporais, fosse pelo modo como nosso corpo caminha, age ou fala. Ainda segundo ela, nossos corpos não poderiam nunca caber em si mesmos – e isso precisava tornar-se visível.

Mais do que antes, nessa segunda parte do processo, procuramos verticalizar então a pesquisa acerca da corporalidade perturbadora dos atores. Ao longo da primeira parte do processo de criação – de abril a setembro de 2018 – fui aos poucos me dando conta, sobretudo através da nossa prática, que a corporalidade do ator poderia se tornar perturbadora na medida em que a cena conseguisse acessar no espectador – pela espetacularização da morte, pelo exercício da empatia corporal – o medo de que nossos corpos sejam feridos, deformados ou mortos. Nessa retomada então, passamos a nos dedicar conscientemente a investigar em sala de ensaio essa

corporalidade, sobretudo, a partir da composição cênica dos seguintes elementos: *a convenção teatral da degradação física dos personagens; *a presença dos atores no aqui e agora; *o risco físico dos próprios atores; *a palavra vocalizada e as sonoridades corporais; e por fim, *a atuação dos atores como personagens em processo de morte.

Como os corpos dos atores se relacionam com o material que convencionou a degradação física? Como os corpos dos atores se fazem presentes no aqui e agora? Como os corpos dos atores vocalizam palavras perturbadoras? Como os corpos dos atores se disponibilizam a correr riscos físicos? Como os corpos dos atores atuam como personagens em processo de morte? Como se elabora a composição desses aspectos nos corpos dos atores e os deixa preparados para se relacionarem com os corpos dos espectadores?

4.7 Presença real e ao vivo

Diferente de outras manifestações artísticas, para que o acontecimento teatral de fato ocorra é imprescindível que os corpos dos artistas estejam presentes no aqui e no agora, compartilhando com os espectadores um tempo e um espaço em comum. Segundo Lehmann (2007), essa se constitui a principal diferença entre o teatro e as mídias, esse espaço-tempo em que atores e espectadores compartilham uma experiência de mortalidade. Nesse sentido então, “o teatro, marcado por um caráter efêmero que se esgota em sua própria realização, é sempre um diálogo com a morte” (FAGUNDES, 2010, p. 136-137). Portanto, é a presença real e ao vivo dos atores e dos espectadores que torna possível essa experiência de mortalidade inerente ao acontecimento teatral.

Essa característica do acontecimento teatral corrobora também o caráter erótico dos corpos. Para Barthes (*apud* SANTOS, 2000, p. 283), “a função erótica do teatro não é acessória, porque só o teatro, dentre todas as artes figurativas (cinema, pintura), dá os corpos e não sua representação”. Corpos esses que estão ao alcance dos olhos e até mesmo do tato dos espectadores, afinal “bastaria ficarmos loucos por um momento (o que está dentro de nossas possibilidades), pular para o palco e tocar aquilo que desejamos” (*Ibidem*).



Figura 37: Apresentação do espetáculo, f. **Fonte:** Maurício Casiraghi.

A partir da mostra da qualificação, percebemos também que esse caráter erótico estava bastante presente na encenação, sobretudo devido ao fato de nossos corpos se darem a ver praticamente despidos, e assim quase despidos também interagirem um com o outro. Passamos a entender que o erotismo não ia contra nossa abordagem do horror, mas que, antes, poderia problematizar ainda mais a contradição entre fascínio e perturbação, abjeção e desejo. Segundo Shaviro (2015, p. 115), “a sedutibilidade extrema está provavelmente no limite do horror”. Nesse sentido, o horror e o erotismo acabam se assemelhando na medida em que estão intrinsecamente ligados a experiências corporais. Enquanto o erotismo está ligado ao prazer do corpo, o horror se vincula à experiência da dor corporal. No processo de criação do espetáculo, reconhecemos o erotismo estimulado tanto pela dramaturgia quanto pelas nossas atuações – contudo, nos instiga pensá-lo cenicamente sobretudo a partir de uma imbricação contraditória entre beleza erótica e degradação dos corpos, tornando-o assim uma espécie de contraste para que a experiência da perturbação seja ainda mais desconcertante.

Embora o acontecimento teatral dialogue com o erotismo dos nossos corpos – e isso está presente no *Morredeiro* –, nos interessava sobretudo que o teatro possa se tornar uma experiência de mortalidade compartilhada que dialogue diretamente com o caráter precívil e precário dos nossos corpos. E se o teatro dialoga com a precariedade dos corpos – fonte primária em que bebe também o gênero do horror –, na cena teatral de horror esse caráter pode se tornar ainda mais agudo pelo contexto de risco de morte e de degradação física em que estão inseridos os personagens. No

teatro, “o objeto possível criado pela ficção coexiste com o objeto concreto oferecido pela apresentação dos corpos. [...] A personagem só existe através do corpo do ator” (SANTOS, 2000, p. 284-285). Assim, embora o horror se manifeste principalmente no cinema e na literatura, apenas no teatro – por essa condição muito particular, da coexistência entre personagem e ator num mesmo corpo – os corpos dos personagens em risco de morte estão presentes no mesmo espaço e tempo dos espectadores, no aqui-e-agora, numa relação de contato entre corpos.

Como potencializar então – tanto para os espectadores quanto para os atores – essa experiência de estar no mesmo tempo e espaço de personagens que morrem? Ariane Mnouchkine (*apud* FÉRAL, 2010, p. 70) diz que para que o teatro aconteça é essencial que não esqueçamos como estar no presente: “Acho que o teatro é a arte do presente para o ator. Não há passado, nem futuro. Há o presente, o ato presente”. Como aguçar ainda mais nossas presenças e estar no presente? Passamos a entender que a presença física entre os corpos – a corporalidade – poderia tornar-se ainda mais perturbadora se investíssemos e incorporássemos o risco físico dos próprios atores. Nos colocando em risco em cena, verticalizaríamos a experiência dos espectadores de partilhar tempo e espaço com nossos corpos reais atuando como personagens em processo de morte – ao mesmo tempo em que daria, para nós atores, a urgência de nos colocarmos no presente.

4.8 O risco físico dos atores

Procuramos investigar o risco físico sobretudo a partir da relação corporal dos atores com o material que convencionou a degradação física dos personagens. Ao mesmo tempo em que esse material foi definindo a estética do espetáculo foi também nos oferecendo uma investigação corporal, principalmente a partir da transformação dos nossos corpos em relação um com o outro.

O ator submetido ao exercício do risco estará obrigado a elaborar caminhos diferenciados dos tradicionais na construção da ficção e das personagens. [...] A alteração do estado físico cotidiano de uma forma radical, obrigatoriamente, fará com que o funcionamento do corpo seja reconstruído no sentido de que os apoios, a voz, a gestualidade terão que encontrar novas modulações. O equilíbrio entre a performance dramática e a experimentação do risco conformará o lugar essencial do trabalho do ator. O contato com técnicas de risco coloca o ator em uma situação de enfrentamento direto com o universo dos seus medos a partir de experiências físicas. (CARREIRA, 1999, p. 191).

Nesse sentido então, retrabalhamos as cenas em que os hóspedes ganham voz. Na cena realizada por mim, tento me manter de pé enquanto escorrego e me desequilibro no material que convencionou a degradação física – há um impedimento físico que altera concretamente a intenção e a modulação da minha voz. Recriamos também a cena em que Rossendo fala o texto como hóspede, passamos a explorar a imagem dele sendo arrastado por mim pelos pés, todo sujo: a situação corporal de ser arrastado, com o peito e o abdômen em contato com o chão, exigiu que ele encontrasse outras tonalidades no modo de vocalizar as palavras.

Praticamente todas as cenas após nos sujarmos são efetivamente alteradas a partir da nossa relação corporal com o material e da relação entre nossos corpos. Há dificuldades bastante concretas de lidarmos com nossos corpos sujos e em relação. Tivemos, por exemplo, que aprender a lidar com o chão sujo e escorregadio, a cair tecnicamente para não nos arrebitarmos. Tivemos que descobrir como não deixar a mistura entrar em excesso nos nossos olhos, narizes e orelhas. A encontrar a medida de realizar ações violentas como puxar o colega pelo cabelo, pelos pés, a estrangular tecnicamente o outro, a sufocar o outro com um plástico. A não se engasgar de verdade com o vômito cênico.

Contudo, apesar de nos prepararmos para enfrentar tais situações, a imprevisibilidade da cena sempre solicita que estejamos alertas e disponíveis ao perigo – o que, afinal de contas, talvez seja mesmo o propósito de nos colocarmos nessas situações, pois o risco físico acaba exigindo uma exacerbação do nosso estado de atuação, nos obriga a estarmos no presente. Penso que esse risco físico sobre o qual trabalhamos acaba se tornando análogo ao risco enfrentado pelos personagens. Guardadas as devidas proporções, tanto atores quanto personagens têm suas integridades físicas ameaçadas – o que evidencia ainda mais essa coexistência entre corpos reais (atores) e corpos ficcionais (personagens). Segundo André Carreira, ao performar numa situação de risco físico, o ator está propondo ao público um estado físico especial no momento de experimentar o encontro teatral.

Da mesma forma que o ator experimenta sensações físicas particulares, durante a sua performance de risco, o espectador não poderá evitar que o seu organismo, estimulado pela percepção da situação de risco tenha reações concretas. Este tipo de acontecimento cria com o observador um fio de contato que se fortalece pela própria conexão e pela convenção silenciosa de que não ocorrerá o efetivo desastre, como todos supõem. É importante

dizer que, talvez em algum lugar escondido, tenha-se um tímido desejo de que este desastre se materialize. Não será este segredo a fonte mesma das sensações que promovem a conexão com a cena? (Ibidem, p. 190).

Tentamos nos apropriar do risco físico como uma proposta muito concreta da relação entre o olhar e a cena de horror. Se a cena de horror convoca a plateia a olhar para corpos em estado de risco de morte (ficção), o risco físico dos próprios atores (realidade) pode estabelecer uma potencialização desse olhar espetacular, verticalizando o estreito vínculo entre fascínio e perturbação. O ponto de conexão radical com a plateia pode ocorrer então pela presença desconcertante dos corpos dos atores atuando em risco real como personagens em situação de processo de morte. Na cena teatral de horror sobre a qual nos dedicamos tentamos propor uma “radicalização da realidade” que gerasse “uma qualidade ficcional particular” (Ibidem, p. 192).

Essa abordagem a partir do risco pode também aguçar ainda mais o sentido de coletivo dos atores em cena. “Também será necessário aprofundar a experiência coletiva que será própria da manipulação dos exercícios de risco” (Ibidem, p. 191). Correr riscos juntos. Redobrar a atenção e os cuidados porque não estamos sozinhos, porque precisamos ser responsáveis pela integridade do corpo do colega com quem partilhamos a experiência da cena. Mas também saber que seremos cuidados, que podemos confiar no outro. “Em uma sala de ensaios, pelo menos, podemos fazer mais coisas em grupo que solitariamente, como lançar-se no ar e não esborrachar-se no chão ao ser amparado pelos companheiros” (FAGUNDES, 2009, p. 39).



Figura 38: Apresentação do espetáculo, g. **Fonte:** Maurício Casiraghi.

Para mim, dividir a cena com outra pessoa é sempre um dos maiores prazeres que o teatro me permite vivenciar. Fico sempre espantado diante do fato de que o meu corpo e o corpo de outra pessoa são capazes juntos de provocar as condições para que um evento teatral aconteça: nossos corpos juntos criam teatro. Acho realmente assombroso! Embora dramaturgicamente o espetáculo pudesse perfeitamente ser um solo, nosso ponto de partida nunca foi dramático, e a descoberta da própria dramaturgia serviu sempre ao propósito de provocar uma experiência corporal perturbadora. No âmbito da encenação nos pareceu então que o jogo entre dois atores forneceria muito mais condições de provocarmos empatia corporal. E nesse sentido as cenas em que investimos no risco físico tornaram-se um modo bastante concreto de provocar a experiência da empatia cinestésica, e da perturbação a partir dessa empatia. De modo que ao visualizar nossos corpos cobertos de sangue, sufocados, estrangulados, vomitando, se contorcendo em agonia, sendo puxados violentamente, etc., os espectadores pudessem experimentar sensações físicas que os convocassem a reconhecerem seus próprios corpos em tais situações. Provocar essa empatia cinestésica e essa perturbação a partir também da relação corporal entre os atores, de modo que ao visualizarem nossos corpos interagindo um com o outro os espectadores pudessem ser atingidos sensorialmente.

Para isso, procuramos retrabalhar e aprofundar as cenas de contracenação. Embora não haja diálogos entre personagens, Rossendo e eu estamos sempre contracenando. Entendo a contracenação a partir da relação corporal entre os atores em cena, e não necessariamente pela ação de dialogar. A relação entre nossos corpos permite que a contracenação se estabeleça, a relação entre nossos corpos permite que sejamos efetivamente afetados e contaminados um pelo corpo do outro e cria condições para que corramos riscos juntos.

Quando dois atores estão contracenando, acontece alguma coisa entre eles que é percebida pelo público. Essa 'alguma coisa' não é de ordem emocional ou psicológica, e sim de uma outra natureza mais fundamental. (...) Poderíamos talvez chamar isso de 'sensação física' ou de 'energia humana fundamental'. Não importa o nome; é com esse processo de troca que os atores devem se comprometer a fim de criar uma emoção teatral. Sem essa permuta fundamental não existe teatro, ainda que as palavras do texto expliquem de maneira brilhante as situações. (OIDA, 1999, p. 25-26).

Nossa procura como atores talvez seja a de que a cena reverbere essa energia despreendida da interação entre nossos corpos. E quando essa interação é concreta, quando a cumplicidade se estabelece e os atores estão de fato disponíveis a correr

riscos juntos, penso que o trabalho ganha uma qualidade bastante visível. Acredito que essa cumplicidade e essa disponibilidade têm que começar na sala de ensaio – assim precisamos nos preparar fisicamente para entrarmos em relação. No nosso caso, Rossendo e eu já tínhamos a convivência da cena – tantos trabalhos realizamos juntos, tantas histórias contamos juntos com nossos corpos em ação – e isso talvez nos tenha favorecido em alguma medida. Contudo, apesar de trazermos em nossos corpos essa experiência prévia de intimidade, o processo de criação do *Morredeiro* nos exigiu a cada novo ensaio um novo mergulho, uma necessidade de explorar o corpo um do outro como se fôssemos sempre desconhecidos. Essa constante renovação que o teatro nos exige torna a experiência de partilha com o outro tantas vezes desconfortável e mesmo perturbadora – mas na maior parte do tempo absolutamente fascinante. E arriscaria mesmo dizer que fascinante justamente porque perturbadora.

4.9 A palavra vocalizada e as sonoridades corporais

Uma das questões que mais nos preocupava desde a retomada do processo era tornar acessível para os espectadores a história que estávamos contando – história que estava também calcada na palavra. Embora eu estivesse transpondo para a cena um texto originalmente literário, o caráter narrativo permanecia presente em quase todas as nossas falas – sobretudo porque o personagem principal tornou-se também um narrador, e como já dito, não criamos diálogos entre personagens. Com a experiência da apresentação da qualificação ficou bastante evidente que essas escolhas poderiam afastar parte do público. Para isso então adotamos algumas medidas como reestruturar a dramaturgia, reescrever alguns textos, tornar o vocabulário mais coloquial, além também de incorporar novas passagens da novela de Bellatin. Tentamos, sobretudo, retirar o tom solene de algumas falas, nos aproximar dos textos, torná-los mais próximos de nossas atuações, digeri-los e transformá-los com nossos corpos. Nosso interesse sempre foi o de alcançar a maior quantidade possível de espectadores – partimos do pressuposto de que o público precisa compreender minimamente o enredo a que nos propusemos contar. Afinal, se o texto provocasse distanciamento, os espectadores provavelmente não poderiam experimentar a dor da carne dilacerada por esses personagens – dor sobre a qual nos

debruçamos imagetivamente ao investirmos na convenção teatral da degradação física, mas dor também fundamentada na palavra vocalizada por nossos corpos.

Nos movia o desejo de que a palavra vocalizada também provocasse no espectador o exercício da alteridade e da empatia corporal. Palavra vocalizada, entendida aqui, como palavra tornada corpo, palavra corporificada nas vozes dos atores. Segundo Spritzer (2005), o ato de vocalizar palavras pode ser compreendido como forma de colocar na voz o texto, a intenção e o repertório do ator; tornar voz tudo o que é tempo, corpo e espaço. Essa empatia corporal provocada pelas palavras não diz respeito apenas a uma simpatia ou identificação com as situações ou com a personalidade dos personagens – não se trata, portanto, apenas de uma empatia a partir das circunstâncias da ficção, mas antes de uma empatia carnal, física, do âmbito da corporalidade e da cena. Assim o trabalho com as palavras não concernia apenas ao nosso desejo de que o público se importasse minimamente com a vida dos personagens no contexto ficcional em que estão inseridos – e, portanto, não dizia respeito apenas ao objetivo de tornar o enredo o mais compreensível possível – mas, antes, nosso desejo tornou-se o de atingir os corpos dos espectadores com as palavras vocalizadas pelos nossos corpos em cena. Na cena de horror a que nos propusemos, a palavra escrita precisou ser atravessada pela corporalidade – dos corpos dos atores para os corpos dos espectadores/ouvintes –, atravessar os corpos e fazer-se corpo nas vozes e na escuta das vozes. Palavra vocalizada pelo corpo, para a escuta de outros corpos – palavra encarnada sobre corpos que se degradam, que perecem, que morrem. Se a corporalidade é um ato de relação entre os corpos, não podíamos nos esquecer de que na cena a palavra vocalizada se endereça sempre ao outro, à escuta do outro, e que, portanto, vocalizar palavras é transbordar o corpo pelas vozes. Corporalidade intrinsecamente atrelada ao ato de vocalizar palavras perturbadoras.

Essa se tornou uma das nossas procuras mais obstinadas: Amalgamar a imagem do corpo ferido à escuta das sonoridades desse corpo. Que o corpo ferido não se deixasse apenas ver, mas também ouvir. Pensar cenicamente o corpo que morre como um corpo sonoro. Que a degradação do corpo fosse vista e ouvida. Que a palavra vocalizada por esses corpos se vinculasse também ao jogo da imaginação compartilhada. Que a palavra e as sonoridades corporais materializassem na imaginação dos atores e do público o corpo dilacerado e morto. “Para que haja acontecimento há que imaginar. A imaginação cria o personagem, sons e vozes para

as palavras e preenche o silêncio com a respiração, com o gesto, com olhar e com ouvir” (SPRITZER, 2005, p. 55). Estar em cena como um personagem que morre, que sonoriza a morte, que fala sobre a morte – sem, contudo, prescindir da convenção teatral do corpo ferido; mas ao contrário, dando a mesma equivalência à convenção teatral e à força da palavra vocalizada. De forma que a imagem metafórica do corpo ferido também não prescinda da palavra falada – mas antes, que a composição cênica entre a convenção teatral e a força da palavra vocalizada possa tornar ainda mais aguda a experiência da corporalidade perturbadora. Ouvir a voz e as sonoridades dos agonizantes como uma maneira não apenas imagética de potencializar a experiência perturbadora diante de corpos que morrem.

Ao mesmo tempo em que convencionamos a degradação física dos personagens, a mistura cênica que usamos possibilita que nós atores estejamos constantemente em risco físico – e, ao nos desestabilizar, esse material afeta concretamente as sonoridades e as palavras produzidas por nossos corpos. Passamos a entender que nosso trabalho como atores era o de permitir que nossas vozes fossem contaminadas pela nossa relação corporal com esse material: esse se tornou um dos nossos maiores desafios. Foi de suma importância então termos a presença da Mirna, minha orientadora, acompanhando os ensaios: sua vasta experiência como professora e atriz, e seu dedicado trabalho com a palavra levada à cena, nos deixava ao mesmo tempo apreensivos e nos dava a certeza de termos na sua orientação o nosso melhor guia para alcançarmos os nossos objetivos com a palavra e as sonoridades. Mirna sempre nos chamou a atenção para não sermos “corretos” no nosso falar, que deveríamos quebrar a expectativa da fala – usar essa quebra da expectativa como uma maneira de perturbar. Sempre nos disse também que deveríamos fazer da voz e das sonoridades do corpo manifestações da dor desses personagens. Que a experiência da dor deveria pulsar nos nossos corpos e nas nossas vozes. Que a voz e as sonoridades se contaminassem pela sujeira, pela doença – que as ações do corpo ressoassem na voz, que a voz fosse também contaminada. Pensando nessa voz contaminada, criamos uma cena em que falo todo o texto tendo contrações estomacais e ânsias de vômito. Sentado na poltrona, falo sobre os primeiros sintomas da doença do personagem-narrador enquanto contraio todo meu corpo. Aproveito então as sonoridades produzidas por essa ação de quase vomitar para contaminar o jeito de vocalizar as palavras do texto. E nesse sentido então, sobretudo a partir das reações da Mirna e do Maurício nos ensaios, percebo que tanto o modo de falar

quanto os sons guturais que produzo causam também ânsias, desconforto e desvios de olhares. Os efeitos produzidos por essa cena serviram em certa medida de parâmetro para as outras cenas, ali estava colocado em prática o nosso desejo de vocalizar palavras contaminadas pelo corpo degradado. O nosso desejo de que a palavra pudesse atingir não apenas os ouvidos do espectador, mas o estômago, o pulmão, os rins – sempre procuramos jeitos de falar que obrigassem o espectador a segurar o próprio corpo ferido pela palavra, aquela palavra que obrigasse o espectador a segurar as entranhas escorrendo do próprio corpo aberto pelo jogo da imaginação compartilhada. O poder da imaginação compartilhada, evocada pela palavra. Que a palavra falada se enchesse “das forças do corpo (do fígado, das entranhas, do estômago) e das forças da coisa nomeada” (GIL *apud* PALUDO, 2015, p. 13). Que o texto falado pela boca dos atores tivesse essa força da coisa nomeada, que a força das entranhas do corpo fosse tornada palavra proferida. Palavra feita carne ferida. Carne ferida feita palavra perturbadora. Que o espectador sentisse o intestino latejando numa palavra. Aquela palavra encharcada de bile e sangue. A palavra que perfurasse o corpo que fala. A palavra que perfurasse o corpo que ouve.

Ao nos aproximarmos das últimas semanas de ensaio, no início de agosto de 2019, nos preocupávamos também com o final do espetáculo – não estávamos satisfeitos com a cena que apresentamos na mostra da qualificação. Para o Maurício, a ação do Rossendo de limpar o chão parecia absurda, sobretudo porque era evidente que ele jamais conseguiria realizar uma limpeza total. Rossendo e eu gostávamos da ação por revelar a necessidade do personagem de estar sempre limpando o lugar sujo de fluidos e restos corporais. Durante semanas estivemos à procura de uma solução, chegando a termos quatro ou cinco versões diferentes, mas que nunca satisfiziam os três. Maurício não gostava também do texto final, compartilhado entre Rossendo e eu, em que o personagem devaneava sobre o futuro do morredeiro após sua morte – segundo o Maurício, deveríamos de alguma forma privilegiar o discurso do espetáculo e não o contexto ficcional em que o personagem se encontra. Além disso, à Mirna também não agradava o texto que eu falava na cena anterior, embrulhado no plástico – sobretudo pela menção à sauna nesse contexto da epidemia, e pelo tom moralista do personagem diante da sexualidade dos doentes; a cena segundo ela, com razão, não problematizava essas questões e ia contra os nossos interesses críticos. Concordando então com ambos, reescrevi esse texto retirando esses aspectos e dando ênfase à solidão do personagem diante da própria morte.



Figura 39: Apresentação do espetáculo, h. **Fonte:** Maurício Casiraghi.

Levei também para o ensaio duas propostas de novos textos. O primeiro deles era uma transcrição de um monólogo do filme *Sozinho contra todos*, de Gaspar Noé.

A morte não abre nenhuma porta. Afinal a morte não é grande coisa. Inventamos tantas histórias, mas quando a vemos de perto não é grande coisa. É somente um corpo sem vida, nada mais. As pessoas são como os animais. Nós amamos, depois enterramos, e acabou. A solidão não significa nada. Vivemos, nascemos e morreremos sozinhos. Sozinhos, sempre sozinhos. Sozinhos com a nossa carne, com a nossa vida. Eu estou sozinho. Vivo, mas sozinho.

O segundo era um texto escrito por mim inspirado num trecho de *Vigiar e punir*, de Foucault. Segundo Foucault (2014, p. 61), as multidões acompanhavam as execuções públicas não apenas para assistir ao sofrimento dos condenados, mas também “para ouvir aquele que não tem mais nada a perder maldizer os juízes, as leis, o poder, a religião”. Assim, segundo ele, o povo era atraído por esses espetáculos de morte também porque queria ouvir o condenado blasfemar e ofender – afinal, ao abrigo da morte, o condenado podia dizer tudo o que quisesse. Tendo essa premissa em vista, escrevi então um texto pensando no que diria o personagem principal (ou mesmo qualquer um dos hóspedes do morredeiro) se pudesse falar depois de morto, se pudesse acusar o público e responsabilizá-lo pelo contexto político de morte.

Nada satisfaz os olhos de vocês. A minha carne retalhada em fatias não é suficiente. Vocês não acreditam na morte. Vocês recolhem os cadáveres, uma montanha deles. Vocês veem os nossos corpos estraçalhados, mas vocês não acreditam na morte. E quem se responsabiliza? Eu posso falar o

que eu quiser porque eu já estou morto. Eu não vou pedir a permissão de vocês. Calem a boca porque agora um morto está falando. A minha morte legítima essa dor aqui. A minha morte legítima que eu lance na cara de vocês o meu nojo e as minhas vísceras brilhando de sangue e ódio. Vocês falharam. Vocês todos. Um por um. A política de vocês falhou, a justiça falhou, as leis falharam, as religiões, as organizações humanas todas, todas as ideias de humanidade, fraternidade, igualdade e esperança: falharam todas. Vocês também são responsáveis pela peste.

A partir da leitura desses novos textos, decidimos que ambos seriam ditos, respectivamente, pelo Rossendo e por mim na última cena do espetáculo. Nos pareceu provocativo que ambos os textos sugerissem pontos de vista diferentes e mesmo conflitantes sobre a morte – que o texto do Rossendo fosse dito por um personagem ainda vivo enquanto o meu fosse dito por um morto. E, sobretudo, que pudéssemos no último texto do espetáculo consolidar a relação metafórica entre a peste e o nosso contexto político e social. Assim, levando esses textos à cena, experimentamos encerrar o espetáculo com os dois atores de pé no proscênio, expondo seus corpos sujos e exaustos enquanto falam e olham nos olhos dos espectadores. Como última imagem, decidimos que ambos assistiriam à projeção ao fundo do palco de um vídeo de um peixe num aquário como metáfora da solidão do personagem compartilhado por nós dois.

4.10 Atuação como personagens em processo de morte

Como atuar como um personagem que está morrendo? Como representar a dor? Essas foram sempre questões fundamentais que permearam todo o processo de pesquisa – penso que fomos tateando no escuro, encontrando aos poucos nosso próprio percurso. Evidentemente se torna uma tarefa quase impossível dissociar nossa atuação do contexto ficcional do espetáculo, assim como da forma como vocalizamos as palavras em cena, ou como interagimos com a mistura cênica e com o risco físico – sobretudo porque nossas atuações estão amparadas pelo modo como nos relacionamos corporalmente com cada um desses aspectos.

Apesar de termos consciência disso, ainda assim sempre nos perguntamos: como sensibilizar nossos corpos para estar em cena como um personagem que morre? Como sensibilizar nossos corpos para vocalizar palavras perturbadoras? Como sensibilizar nossos corpos para nos relacionarmos com a mistura que convencionou a degradação física? Como sensibilizar nossos corpos para correr riscos

em cena? Acredito que esses são questionamentos que permeiam o trabalho do ator em todo e qualquer processo: nunca estamos seguros de estarmos plenamente entregues e sensíveis à criação. Penso que os caminhos que vamos encontrando para aguçar nossa sensibilidade são sempre muito particulares e genuínos. E nesse sentido, portanto, falo aqui talvez tentando entender como eu particularmente fui descobrindo nesse processo maneiras de me colocar sensivelmente em trabalho.



Figura 40: Apresentação do espetáculo, i. **Fonte:** Maurício Casiraghi.

Em entrevista³⁴, a atriz Fernanda Torres diz que é inerente ao trabalho do ator a dificuldade de se convencer e de convencer os outros de que se está falando em primeira pessoa; que esse é o estado do ator na maior parte do trabalho, uma tentativa de virar alguém. No nosso caso havia então uma dificuldade a mais: precisávamos nos convencer e convencer outras pessoas de que éramos esses personagens que agonizam e morrem em cena. Em muitas improvisações – e mesmo depois que as cenas já estavam criadas – sentíamos um desconforto e um desajuste muito concretos de iniciarmos os ensaios e nos colocarmos em cena como essas figuras. Um sentimento muito forte de não sermos suficientemente competentes nos dominava e por vezes nos bloqueava criativamente – era mesmo bastante difícil nos concentrar sem nos acharmos ridículos. Não sei exatamente em que ponto do processo passei a entender essa sensação de incompetência como parte constituinte do meu trabalho,

³⁴ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hzPQfTIHZY0&list=LL4oOapJdo-qARQaYPFd3xVA&index=21&t=0s>. Acesso em: 17 jul. 2019.

e decidi não mais ignorá-la, mas antes fazer do desconforto um impulso. O filósofo Jean-Claude Carrière (2007, p. 10) afirma:

Um personagem só consegue nos tocar, e tocar os outros, quando encontramos nele essa essência de vidro de que fala Shakespeare e que nós chamamos de vulnerabilidade. Então nossa fragilidade, longe de ser uma simples e irremediável fraqueza, se torna, porque ela nos é comum, o motor de toda expressão, de toda emoção e, frequentemente, de toda beleza.

A partir da percepção de que a fragilidade deveria ser incorporada, passei a buscá-la, a perseguir esse estado em cena – quase como se permitisse que a fragilidade do personagem tomasse meu corpo em atuação. De certo modo, queremos sempre mostrar nossa capacidade de atuar, queremos sempre ser intensos e fortes em cena – culturalmente somos ensinados a nunca fracassar, a termos desempenhos impecáveis. É uma tarefa complexa e dolorida para nós, atores, conseguir expor o fracasso, a impotência, os erros. Queremos esconder nossa vulnerabilidade. Nesse processo pude me desafiar a usar o meu próprio medo da morte a favor do meu estado em cena, a usar a consciência da minha mortalidade como força poética. Estar em cena pulsando essa consciência de que somos frágeis, de que morreremos. O caráter perecível dos corpos, potência básica do horror, como mola propulsora também da atuação. Recriar no meu corpo concreto o assombro de me imaginar um corpo rasgado, virado ao avesso e exposto. O horror de viver no meu corpo tantos corpos politicamente descartáveis. Esse espanto me atravessando todo. Estar sensível diante do fato de que a morte é o fim último e irremediável de cada um de nós. Contudo, ainda não! Ainda estamos aqui juntos, partilhando essa experiência teatral, essa experiência de partilha das nossas mortalidades. Me alimentar dessa consciência para sensibilizar meu corpo em cena, me alimentar do prazer dessa partilha, me alimentar do prazer de estar ainda vivo em cena. Estar em cena reverberando no meu corpo o fato de que acabo de sobreviver à morte, a cada segundo.

Acabo de não morrer!
A todo instante poderia dizer isso...
Todo o dia, até o fim.
Acabo de não morrer significa agora...
Poder pronunciar agora é não estar morto
(PALUDO, 2007, p. 29).

Gosto de pensar poesia vibrando nos nossos corpos. A poesia amacia meu corpo endurecido. E ao escrever isso lembro essa frase de um poema de Viviane

Mosé (2007, p. 37): “a dança é uma forma de amolecer os poemas endurecidos do corpo”. Nesse processo de descoberta de como morrer em cena, quero aprender a expor minha fragilidade como se oferecesse meu corpo fraturado, os órgãos todos expostos através da carne translúcida de tanta sensibilidade aguçada. Meu corpo dilacerado pelo fino fio da imaginação poética. Deixar que vejam a morte se aproximando e arregaçando a boca sobre meu corpo, sobre meu corpo personagem, sobre meu corpo já corpo do outro. E quero ensaiar, e brincar, e jogar essa morte nossa porque ainda não nos pertence na carne. Quero me aguçar todo nessa dor de faz-de-conta. Nossos corpos assim frágeis vibrando juntos, vibrando mais forte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que percurso tão lindo e tão difícil até chegar aqui! Mal consigo traduzir em palavras a experiência desse processo, meu corpo atravessado pela experiência de me colocar em cena, com minhas dores e meus fracassos, minha fragilidade e meu corpo que vai um dia morrer, meu corpo inteiro exposto na cena e na escrita desse memorial. Tantas horas de entrega, leituras, estudo, escrita, reescrita, ensaio, reensaio, filmes e espetáculos assistidos, conversas intermináveis, encontros de orientação, aulas – tantos desejos acumulados, tantos que meu corpo não suporta mais os limites da carne e precisa transbordar em cena os desejos.

Não sei se com nosso trabalho de atores conseguimos dar conta de provocar nos espectadores empatia com nossos corpos. Não sei se é possível fazer com que – através dos nossos corpos, entres os nossos corpos – o público se importe com os corpos que se degradam na vida real, que se importe com os corpos que não têm merecido nossa atenção política e social. Não sei mais se é possível visualizar a morte alheia, representada pelos nossos corpos, e se sensibilizar com ela. Não sei se fomos capazes de explorar a experiência da perturbação sem fazer da morte do outro uma espécie de entretenimento, sem fazer da cena uma plataforma para nos autoproclamar artistas politicamente engajados. Reconheço as contradições da pesquisa, sei que não terei nunca resposta para algumas dessas dúvidas. Tento entrar em jogo criativo com elas – e tento não deixar que o peso dessas responsabilidades me paralise como artista e pesquisador, nem que atravanquem o processo de criação do espetáculo. Mas quão difícil e doloroso é também esse percurso.

Fazer teatro também é isso: chegar ao final sem chegar ao final, esfarelar as certezas no meio do caminho. Permitir o desnorteamento pra entender melhor o prumo.

Anne Bogart diz que o teatro que não incorpora o terror não tem energia. “Nós criamos a partir do medo, não de um lugar seguro e tranquilo” (BOGART, 2011, p. 87). Como não se deixar abater pelas incertezas e inseguranças do processo e ainda incorporá-las como aliadas da criação? Tantas vezes me fiz essa pergunta. Não tenho a resposta, mas sei que ela permeou nosso trabalho todo o tempo.

Sou extremamente grato ao Maurício e ao Rossendo por abraçarem os meus anseios, e por me ajudarem a torná-los palpáveis em cena. Sempre estive preocupado em não castrar o impulso criativo de ambos, o que exigiu de mim uma flexibilidade

constante, num contínuo processo de negociação. O espetáculo talvez seja resultado de trabalhosa conciliação entre meus desejos e as descobertas coletivas da sala de ensaio. Trabalhamos em atrito o tempo todo: argumentar as propostas trazidas por quem quer que fosse se tornou um procedimento corriqueiro. Dificilmente concordávamos com uma ideia desde o início, e dificilmente também chegamos ao resultado de uma cena com um dos três insatisfeitos. Esse método de trabalho exigiu tanta paciência e maturidade de cada um de nós! E nesse sentido, a direção do Maurício se mostrou extremamente generosa, por acolher as propostas criativas e trabalhar a partir delas, muito mais do que apenas propor. Ao final desse período de ensaios, sinto mais do que nunca uma conexão muito forte entre nós três, uma alegria e uma emoção por partilharmos nossos tempos e nossas energias juntos nessa loucura linda que é fazer teatro.

Sou extremamente grato à Mirna por ter aceitado mais uma vez ser minha orientadora, por acolher minhas questões e por ter se tornado durante esse período uma cúmplice perseverante na busca pelo desejo visível. Que alegria ter essa grande mestra comigo!

O espetáculo *Morredeiro* é sem dúvida alguma um trabalho autoral de cada um dos artistas envolvidos. De modo que esse relato do processo é uma versão possível, que certamente seria distinta sob a perspectiva de cada um de nós. Como qualquer outra versão hipotética, a minha certamente é seletiva. Toda criação se dá de maneira confusa e imbricada, avessa a regras muito rígidas – transformar então essa experiência em escrita se mostrou um desafio tantas vezes quase impossível de enfrentar. Por vezes tive a sensação de estar traindo os acontecimentos por não dar conta de alcançá-los pela palavra – o que também acarretava uma responsabilidade assustadora para mim. Precisei lidar com a escrita como uma tradução possível da experiência da cena, o que faz do texto uma recriação poética de outra ordem. Procurei, sobretudo, costurar o relato do processo às questões pertinentes à pesquisa, tendo como foco central a corporalidade perturbadora do ator – e devido a isso foi necessário também deixar de fora outras tantas reflexões possíveis.

Entendo que qualquer apropriação sobre o gênero do horror no âmbito do teatro ou das artes cênicas renderia inúmeras outras possibilidades criativas, frente a tantos aspectos que podem ser problematizados. Essa pesquisa se mostrou uma apropriação singular e específica do gênero – realizada num período determinado de tempo, sob certas condições, a partir das singularidades dos indivíduos envolvidos,

tendo o trabalho da atuação como guia norteador do processo. Tenho a sensação de que nos três primeiros capítulos do memorial, fui mapeando os desejos da pesquisa, me acercando de pensadores que respaldassem o meu olhar sobre o horror, e assim também preenchendo a pesquisa de objetivos que teríamos que dar conta na prática. Reconheço a impotência diante da grandiosidade dos desejos. Os desejos estão todos expostos aqui nesse memorial. Em alguma medida – alguns mais, outros menos – estão também colocados em prática no espetáculo. Sei do meu prazer de estar em cena tentando provocar uma experiência de perturbação, e essa medida do desejo talvez seja minha única âncora.

Nunca tivemos o objetivo de provocar medo nos espectadores, o medo da morte nunca foi o ponto de chegada, mas antes o ponto de partida para que uma experiência de perturbação fosse possível, sobretudo a partir da relação de empatia entre os corpos. Embora eu tenha recortado minha abordagem focando nos elementos cênicos que compõem a corporalidade perturbadora, percebo ainda que esse recorte abriu tantas outras possibilidades criativas. No capítulo sobre o processo de criação, procurei dedicar um subcapítulo para cada um desses elementos, a saber: convenção teatral da degradação física, presença no aqui e agora, risco físico, palavra vocalizada, a atuação como personagens em processo de morte. Embora tenha separado cada um deles em subcapítulos para melhor analisá-los, nos nossos corpos em cena todos eles se relacionam intimamente – e assim também se torna natural, por exemplo, que no subcapítulo sobre presença eu acabasse escrevendo sobre risco físico, ou que em todos eles em alguma medida eu acabasse escrevendo sobre atuação.

Espero que esse memorial possa servir de alguma maneira de inspiração para novos projetos de pesquisa que desejem explorar o horror no teatro ou nas artes cênicas. Não posso deixar de reafirmar que embora o gênero tenha no cinema uma plataforma mais ampla, e que embora a pesquisa tenha em tantos filmes grande fonte de inspiração e influência, esse memorial nasceu a partir de uma criação cênica, teatral, que pretendeu problematizar questões relacionadas ao trabalho dos atores e à capacidade de provocarem perturbação com seus corpos em atuação.

Apesar de todas as elaborações cênicas, de todas as horas dedicadas aos ensaios, compreendo também que nada garante que a experiência do espectador seja efetivamente perturbadora. Afinal de contas, no teatro nunca trabalhamos com

garantias, tudo é incerteza e mistério. Essa impossibilidade de garantia é também um risco que precisamos correr.

A arte, assim como a vida, é entendida através de experiências, não de explicações. Como artistas de teatro, não podemos criar uma experiência para uma plateia; nosso trabalho é estabelecer as circunstâncias para que uma experiência possa ocorrer. [...] Nós fazemos um convite. (BOGART, 2011, p. 74-75).

Nesse processo ainda em construção do espetáculo *Morredeiro*, tentamos estabelecer as circunstâncias para que uma experiência perturbadora possa acontecer. Estamos fazendo um convite. Não há garantias. Mas como artistas de teatro, disponibilizamos nossa energia, nossos desejos, nossa criatividade – nossos corpos juntos – para correr riscos com os espectadores.

EPÍLOGO

Sobre a dança da morte que dança nos corpos

Essa mulher – uma atriz, uma personagem – entra em cena. Sozinha numa estação de metrô: vestido azul, sacola de compras nas mãos. Ela ri, ouve-se a risada dela no eco do corredor vazio. Só ela preenche a tela. Ouço o eco dos gritos dessa mulher. Uma cena de cinema. Dura três minutos e vinte e oito segundos exatos. Isabelle/Anna arrebenta a sacola de compras contra a parede – leite e ovos sujando tudo. Isabelle/Anna se contorce em espasmos descontrolados, o corpo todo engajado numa dança de auto exorcismo. Ela urra. Ela se retorce. Ela se joga no chão. A imagem do corpo dessa mulher me revira, mexe em coisas inomináveis dentro de mim. Não sou um espectador ingênuo, sei da atriz ali entregue às últimas consequências. Ela vai até o limite. Ultrapassa o limite. Não, nunca vi assim, desse jeito, essa entrega. Ela está pronta para morrer em cena, ela vai morrer. Penso na preparação da atriz, no trabalho da cena, na exaustão depois da cena rodada. Queria ver isso no teatro, penso. Queria ver isso ao vivo, desejo. Essa mulher, esse corpo, essa entrega. Ela vomita líquidos estranhos, verde, branco, vermelho, saem dos orifícios do corpo dela. Ela se contrai inteira na força de expulsão desses líquidos do seu corpo: ouço o grito de dor dessa mulher. Está jogada no chão, rasgada por uma dor intensa que a atravessa toda. Eu vejo essa dor no corpo retesado, nos olhos de morte e de loucura. O meu corpo é o corpo de Isabelle/Anna: tanto ela me captura. Estou inteiro contraído diante da tela, sufocado, expelindo do meu corpo os líquidos que saem do corpo de Isabelle/Anna. É o meu corpo que não aguenta mais, é o meu corpo em colapso. Minha garganta arde com os urros de Isabelle/Anna. Isabelle é Anna até o osso, na carne, no vômito – e por isso mesmo eu/corpo sou Isabelle e Anna. Sou inteiro. Caio com o corpo dela quando ela cai. Me joga contra a parede quando ela se joga contra a parede. Me arrebento com Isabelle que é toda Anna e eu. Vou morrer também quando a cena acabar. Essa cena não acaba nunca. Quando vai acabar? Ela não aguenta mais, é preciso que acabe. Os três minutos e vinte e oito segundos estendidos até o insuportável. Até o irrespirável. Por favor, acabe logo pra que eu acabe junto com ela, pra que eu morra junto com ela, pra que eu depois possa voltar a respirar um pouco, lentamente, em suspiros entrecortados, doloridos, meu corpo exausto, destruído, tentando se recompor na próxima cena. Essa cena não acaba mais. Está em mim. Vai ficar comigo. O corpo dessa mulher, essa entrega. Foi ali – em outubro de 2016, assistindo a esse filme de 1981 – que encontrei a minha pesquisa, o meu desejo de pesquisa. Ou antes, foi ali que o desejo se deixou capturar numa forma reconhecível. Sempre pulsou. Em outras cenas a que assisti, no teatro, no cinema. No

meu anseio de alcançar alguma coisa, algum estado, quando eu mesmo estou em cena. Meu desejo de estar em cena é um desejo fome, gula, que me rasga, que arde, que me incendeia. A cena faz isso comigo. Me consome. Me deixa todo vermelho e ardido. Eu tenho um desejo sem nome pela cena. O nome não alcança o desejo. É maior que um nome. Eu vi isso em Isabelle, no corpo de Anna. Nela o desejo era visível, identificável. Eu podia apontar e dizer: ali, o desejo. O corpo fendido de desejo pela cena. Um corpo aberto como uma ferida aberta. Um corpo exposto como uma fratura exposta. Tudo força e fragilidade. Força e fragilidade num corpo de desejo visível. Isso era o corpo de Isabelle. *Possessão*, o nome do filme. Anna, a personagem. Isabelle Adjani, a atriz. Eu, o desejo. O espetáculo *Morredeiro* nasceu dos líquidos expelidos do corpo de Isabelle/Anna. Dos seus espasmos e contrações. Do corpo dessa atriz veio o nome da pesquisa: a corporalidade perturbadora numa criação cênica de horror. Não consigo ficar sozinho, como Isabelle na cena do metrô. Preciso dividir o desejo da cena com o corpo e o olhar do outro: preciso de parcerias. Um diretor e um colega. Sempre ali comigo. Partilhando comigo a busca pelo desejo. Estou/estamos em pleno processo. Tudo é busca, procura, tentativas: pesquisa. Que corpos são esses? Como se relacionam entre si? Como se relacionam com os corpos dos espectadores? Como se relacionam com suas próprias fragilidades? Com suas próprias mortalidades? Com suas próprias finitudes? Como se deixam contaminar (cortar) pela poesia dura e afiada dos textos que saem de suas bocas? Tudo são perguntas, dúvidas, incertezas, contradições. Busca: pesquisa. A dramaturgia segue um personagem duplicado em dois atores: Rossendo e eu somos esse homem sem nome, vítima e algoz, dono de um antigo salão de beleza tornado um lugar que recebe os últimos agonizantes de uma epidemia desconhecida. Um morredeiro onde se vai para morrer. Não há mulheres nesse lugar, lá elas não são aceitas. Já foi um salão onde elas iam para ficar bonitas. Agora é um morredeiro de homens. Não é justo que esse lugar antes responsável pela beleza das mulheres seja agora acolhida de morte para elas. Somos dois homens no corpo desse homem. Dois homens nos corpos de outros homens. Somos os corpos dos que estão morrendo: lentamente morremos em cena, agonizantes. Espasmos de agonia, tremores, corpos sujos de vermelho e azul, vômitos, mãos sujas de vísceras, corpos embrulhados em plástico. Somos os doentes. Somos os mortos. Nos nossos corpos tentamos tornar a morte uma imagem. Morremos por uma hora junto com os espectadores. Morremos todos em uma hora partilhada: uma hora vivida juntos, entre os corpos. Nossos corpos em cena querem ser os corpos dos que assistem à cena. Sejam vocês mesmos – convidamos – esses corpos que morrem. Sintam seus próprios corpos se sujarem de sangue, e de vísceras, e de vômitos.

Sintam seus próprios músculos tremerem, sintam seus próprios ossos entrarem em colapso. Suspendam um pouco a respiração quando nós sufocarmos em cena. Deixem-se atingir pelo golpe brusco que nos acerta em cheio. Arrastem-se conosco nas excreções lançadas ao chão. Sintam o desequilíbrio nos seus próprios corpos ao caminharmos nesse chão sujo de merda e sangue. E se cairmos, caiam conosco. E se morrermos, morram um pouco conosco. Já vamos voltar a ficar de pé na próxima cena. E respirar com dificuldade, em espasmos entrecortados, todos nós juntos. Venham! Olhem para o corpo que morre, olhem para o corpo que performa uma morte possível. Meu corpo. Nossos corpos. Corpos que morrem. Vejam como todos vamos morrer um dia. Vejam como nossos corpos diferentes são todos iguais diante da irreversibilidade da morte. Morreremos todos, por inteiro. Nossos corpos que por ora pulsam, que por ora estremecem, que por ora se atravessam. Não tem diferença nenhuma que afaste os nossos corpos diante do fim dessa pulsação, diante do fim desse estremecimento, diante do fim dessa travessia. Nenhuma! Aqui, nos nossos corpos, a finitude de todos e de cada um que nos olha. Olho eu mesmo pros nossos próprios corpos em cena e tento distinguir vestígios de Isabelle/Anna no metrô. O *Morredeiro* inteiro é transpassado pela sombra daquela cena em mim, mas ela não é assim visível a olho nu, penso. Foi triturada, amalgamada à criação caótica, em meio ao acaso das descobertas do processo. Aqui e ali um breve fragmento, um movimento, um frêmito, vômitos. Mas mais que tudo o desejo de fome de estar em cena. Alcançar em algum instante o que Isabelle alcançou sozinha com seu próprio corpo. Essa gana, a raiva. Às vezes preciso de raiva também pra estar em cena. Uma fúria que pressinto. Sei da fúria em mim desde criança. Fui uma criança raivosa, quase assassina. Tenho lembranças físicas dessa fúria. Às vezes a fúria me alimenta também, me vingou na cena, quero morder, rasgar, destruir, quero apunhalar mais de trinta vezes, quarenta vezes, cinquenta. Não sei de onde vem a fúria assassina, não sei se ela é identificável nos meus movimentos, nos meus olhos, no meu corpo, mas ela vem. Me toma todo. E é também gozo. Gozo em cena. Preciso gozar em cena. Meu corpo reverberando o gozo e a fúria. E por isso suor, tremor, vontade de chorar e de rir, rir, rir, chorar como um doido, como Isabelle/Anna sozinha no seu metrô. Vertigem. Sorvedouro. Precipício. Eu tenho tanto, tanto medo de altura. Eu quero/não quero me jogar. Fico todo enrijecido na beira, à espera. Não sei a hora certa pra saltar. A cena, meu abismo. Em outubro de 2018 tentei recriar em aula a cena de Isabelle Adjani no metrô. Nunca antes havia tentado. Nem sequer havia me ocorrido que eu o fizesse. Mas de repente se tornou importante, fez sentido que eu ao menos tentasse. Não quis ensaiar antes. Só me atirei à cena. Assim cru. Quase reproduzir fragmentos de ações: a chegada ao metrô com as sacolas nas

mãos, a risada endoidecida, giros, me jogar contra a parede, a dança sinistra. Estava nervoso. Meu pescoço queimava e tudo me tremia por dentro. Não sei ir à cena sem estar prestes a arrebentar. Isso não me faz bem, me digo sempre. Por que assim afoito? Aproveita! Depois vai estar ali sentado pensando que podia ter feito tudo mais relaxado. Mas cadê que consigo a calma, a tranquilidade, a quietude? Fui dançando a dança de Isabelle assim caótico: redemoinho. Meu corpo homem, cis, gay, branco, meu corpo-eu me apropriando dos movimentos do corpo de uma mulher: quantas mortes posso dançar no meu corpo? Como dança no meu corpo a dança de Isabelle? É só dela ainda ou já é minha também aqui, nesse giro, nessa risada ilógica, nesse ombro e músculos que se chocam contra a parede? Mas sou eu, SOU EU que não consigo repetir com exatidão esse movimento de braços e cabeça. Não era assim que ela fazia, não era assim que eu queria fazer. Perdi o controle? Ou controlei demais? Saio exausto. Durou exatos alguns minutos imprecisos. Garganta arranhada dos gritos. Depois lidar com o meu corpo, o cansaço, a frustração. Saio tremendo. Por que esconder a tremedeira? Deixar que vejam no meu corpo a tremedeira operando, minha respiração, meu corpo se acomodando de novo no corpo. Não fugir. Reconhecer o perigo do salto e então saltar. Devia ter ficado mais um pouco, deixado reverberar: reverberação, círculos concêntricos reverberando no meu corpo depois de tudo. Respirar. Respirar. Respirar. Deixar que vejam minha fragilidade. Por que é tão difícil a fragilidade exposta? Como é fácil escapar! Mas depois tudo passa. A efemeridade da cena. O instante que se esgota em si mesmo. Deixo que se acomode em mim a lembrança de ter recriado no meu corpo a dança de Isabelle. Recriei no meu corpo a memória da cena. Deixei que a memória atravessasse o meu corpo. E agora a própria cena recriada é também memória. Passou. Esgotou-se no instante mesmo. Memória e recriação. Operar no meu corpo os dispositivos para que a recriação aconteça. Atualização da memória no meu corpo – nesse mesmo instante já memória do que se fez. Recriar. Recriamos em cena, estamos sempre recriando. A cena como um momento de criação contínua, ininterrupta, que só se esgota quando a cena se esgota. Recriação e memória. Volto agora para o processo do *Morredeiro*. Volto depois de ter finalmente dançado no meu corpo a dança de Isabelle no metrô. Como se dará isso? Que transformações? Que vestígios? Que reverberações? Que saltos? Busca: pesquisa.

Esse texto foi escrito originalmente para a disciplina CORPO E CENA: Possibilidade de criação, produção e distribuição na contemporaneidade, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Luciana Paludo, no segundo semestre de 2018. A aula citada, em que tentei recriar a cena de *Possessão*, ocorreu cerca de um mês depois da mostra da qualificação.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Rafael. **A experiência do horror: arte, pensamento e política**. São Paulo: PUC-SP, 2009. Tese – (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. São Paulo, 2009.
- ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BELLATIN, Mario. **Salão de beleza**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOUTANG, Adrienne. Um novo “gênero ruim”? O torture porn. *In.*: GARCIA, Demian. **Cinemas de horror**. São José dos Pinhais/PR: Estronho, 2016.
- CALLIGARIS, Contardo. Mas por que o horror faz tanto sucesso? **Folha de São Paulo**. São Paulo, 04 nov.1999. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0411199928.htm>. Acesso em: 03 fev. 2018.
- CÁNEPA, Laura. **Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros**. Campinas, SP, 2008. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2008. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000446825>. Acesso em: 13 jul. 2018.
- CÁNEPA, Laura. O bio-horror de David Cronenberg. *In.*: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **Cinema em carne viva: David Cronenberg – corpo, imagem e tecnologia**. Rio de Janeiro: WSET Editora, 2011.
- CÁNEPA, Laura. PIEDADE, Lucio de Franciscis dos Reis. O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol. **Galáxia**, on line, São Paulo, vol. 14, p. 95-107, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n28/v14n28a09.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2018.
- CARREIRA, André. Risco físico: a abordagem teatral da silhueta urbana e a preparação do ator. *In.*: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **Fragilidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou Paradoxos do coração**. Campinas/SP: Papyrus, 1999.

- DIEGUEZ, Ileana. Práticas e Poéticas do Político. *In.*: Ramos, Luiz Fernando (Org.). **Arte e Ciência**: abismo de rosas. São Paulo: Abrace, 2012.
- DURAS, Marguerite. **A dor**. São Paulo: Círculo do livro, 1985.
- ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FAGUNDES, Patrícia. **La Ética de la Festividad en la Creación Escénica**. 2010. Tese (doutorado) – Universidad Carlos III de Madrid, UC3M, Espanha, 2010. Disponível em: <https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/7557/tesisvolumen1.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- FAGUNDES, Patrícia. O teatro como estado de encontro. **Cena**, n. 7, Porto Alegre, p.32-41, 2009.
- FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**. São Paulo: Senac, 2010.
- FILHO, Paulo Biscaia. **Palcos de sangue**. Belo Horizonte: Estronho, 2012.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**. Madrid: Abada, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos V**: ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: Nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- GARCIA, Gabriel Cid. **Corpo, violência e transgressão**: os afetos degenerados no cinema de terror contemporâneo. UFSC, 2010. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/simposio/view?ID_SIMPOSIO=96&impressao. Acesso em: 03 fev. 2018.
- GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. *In.*: PEREIRA, R.; SOTER, S. **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade, 2000.
- GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HUMPHREYS, Juliana Porto Chacon. **O surgimento das imagens cinematográficas de horror**: influências e implicações no gênero. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2017. Disponível em: http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/11o-encontro-2017/gt-historia-das-midias-audiovisuais/o-surgimento-das-imagens-cinematograficas-de-horror-influencias-e-implicacoes-no-genero/at_download/file. Acesso em: 17 jul. 2018.

KING, Stephen. **Dança macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KING, Stephen. **Sombras da noite**. São Paulo: Suma de Letras, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOBO, Rafael Santos de Gusmão. **New flesh**: a cosmovisão de horror de David Cronenberg. Brasília, 2016. Dissertação (Mestrado) — Universidade de Brasília, Pós-graduação em Comunicação Social, Brasília, 2016.

LOISELLE, André. Cinéma Du Grand Guignol: teatralidade no cinema de horror. *In.*: GARCIA, Demian (Org.). **Cinemas de horror**. São José dos Pinhais/PR: Estronho, 2016.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1973.

MACIEL, Renata Celina Brasil; MILANEZ, Nilton. O corpo do zumbi no cinema: quem somos nós nesse horror hoje? *In.*: MILANEZ, Nilton; BARROS-CAIRO, Cecília; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **Espaços, corpos e subjetividades insólitas e horríficas na literatura e no cinema**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

MANGUEL, Alberto. **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MATOS, Adriana. **A Laceração do Corpo na Arte da Idade Média Tardia e na Arte do Pós-Modernismo**. Lisboa, 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2012.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MORIN, Edgar. **O Paradigma Perdido: A Natureza Humana**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1999.

MOSÉ, Viviane. **Pensamento chão**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

NAZÁRIO, Luiz. **O medo no cinema**. São Paulo: Colégio Bandeirantes, 1986.

OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Beca, 1999.

OLIVEIRA, Vinícius Alves de. **Alteridade Radical**: erotismo, mutilação e tabu nas produções do Cinema Extremo. Londrina, 2017. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Ciências Sociais, 2017.

OLIVEIRA, Vinícius Alves de; SOUZA, Carla Delgado de. **Alteridade radical: a destruição da figura humana nas representações do cinema extremo de horror**.

SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS, 11. São Paulo: Blucher, 2016. **Anais [...]**

PALAHNIUK, Chuck. **Assombro**. São Paulo: Leya, 2016.

PALUDO, Luciana. **O Lugar da Coreografia nos Cursos de Graduação em Dança Do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, 2015. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/114690/000955116.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 05 jul. 2019.

PALUDO, Luciana. Presença e limite: esboço de uma reflexão. *In.*: NORA, Sigrid (org.). **Húmus 3**. Caxias do Sul/RS: Lorigraf, 2007.

PRIMATI, Carlos. **A nobreza do horror é não banalizar a morte**. 2017. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/espanto/entrevista-carlos-primati/>. Acesso em: 22 mar. 2018.

PRIMATI, Carlos. Tempo de horror: uma introdução ao cinema da morte. *In.*: GARCIA, Demian (Org.). **Cinemas de horror**. São José dos Pinhais/PR: Estronho, 2016.

QUINTEIRO, Sílvia. O Terror como Espectáculo: a Exibição do Corpo Ferido. **Dedalus**, Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n. 9, APLC, Edições Cosmos, Chamusca, p. 307-329, 2004.

ROYO, Victoria Pérez. **Tópico Especial I: Corpo, Corpo coletivo, Corporalidade**. Aula ministrada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

SANTOS, Carolina Barbosa Lima; SANTOS, Rosana Cristina Lima e (Org.). **Cinema (d)e Horror**. Campo Grande: Life, 2011.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. O corpo no teatro. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, vol. 7, p. 279-285, 2000. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1237>. Acesso em: 16 abr. 2019.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. **O Percevejo**. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, Rodolfo Stancki. **Representações sociais do cinema de horror**: um estudo de recepção. Ponta Grossa, PR, 2011.. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2011.

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático**. São Paulo: Ed. Paulus, 2015.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SPRITZER, Mirna. **O corpo tornado voz**: a experiência pedagógica da peça radiofônica. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7234/000497109.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2019.

TAVARES, Flavio. **Memórias do esquecimento**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Ed. Veja, 1999.

VELOSO, Verônica. Visão de corpos mutilados: entre o real e o performativo. **Revista Sala Preta Eletrônica**, v. 16, p. 42-56, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/119562/121294>. Acesso em: 22 mar. 2018.

APÊNDICE A - Roteiro do espetáculo

Prólogo

Enquanto o público entra, Paulo e Rossendo agonizam em cena. Paulo numa poltrona de salão de beleza no proscênio, Rossendo deitado ao fundo do palco. Trilha sonora intercalada com áudios de agonia. Ambos expelem um corante escuro pela boca.

CENA 1

Paulo e Rossendo assumem a figura do protagonista-narrador. Ambos se relacionam com as próprias bocas sujas de corante – Paulo se mirando num espectador, Rossendo se filmando ao vivo e projetando a imagem ao fundo do palco.

PAULO: Agora esse lugar aqui é um morredeiro. Eu sei que é difícil de acreditar, mas ele já foi um salão de beleza um dia. Há alguns anos, esse salão era decorado com aquários dos mais variados tamanhos, aquários cheios de peixes coloridos. Mas desde que se tornou isso aqui – um morredeiro – um lugar onde aqueles que não tem para onde ir vêm terminar seus dias, me causa uma tristeza imensa ver como os peixes vão desaparecendo pouco a pouco. Eu mesmo já não tenho tempo suficiente para dedicar a eles os cuidados que merecem. Os peixes ao menos me divertiam.

ROSSENDO: Desde que o morredeiro se espalhou pelo prédio, não saí mais pra rua. Aqui já não há luz elétrica. Já não me surpreendo quando esbarro em algum corpo semi decomposto, corroído por feridas e pústulas nos cantos do prédio vazio. No início os que chegavam foram ocupando o salão de beleza. E cada dia chegavam mais. A notícia de que o salão acolhia os moribundos foi se espalhando pelos bairros. Agora todo o prédio comercial onde antes o salão se localizava foi sendo invadido pelos agonizantes. O prédio inteiro é o morredeiro.

PAULO: O que não me parece nada divertido é a quantidade cada vez maior de pessoas que vêm morrer no salão de beleza. Já não são apenas os amigos, a maioria são estranhos que não têm onde morrer. Fora o morredeiro, a única alternativa seria perecer no meio da rua. Agora só restam os aquários vazios. Todos menos um, que tento manter a muito custo com um pouco de vida dentro.

ROSSENDO: Um prédio inteiro, desabitado, ocupado dia e noite pelos gemidos dos que em breve vão morrer. À noite ouve-se em uníssono o gemido das gargantas que agonizam.

PAULO: No início dessa epidemia que assolou a cidade, nos hospitais onde os infectados eram internados tratavam eles sempre com desprezo, e muitas vezes não queriam receber eles por medo de que infectassem outros pacientes. Foi então que nasceu em mim a compaixão de receber um ou outro companheiro doente que não tinha a quem recorrer. Assim foi se formando esse triste morredeiro.

ROSSENDO: Também já não tenho mais força para sair à noite à procura de sexo. Agora, além disso, quase não tenho tempo para me dedicar a mim mesmo. Tenho que cuidar do morredeiro.

PAULO: Antes disso tudo acontecer, o meu trabalho no salão ia de segunda a sábado. Às vezes, quando ficava cansado demais, eu deixava o negócio com algum funcionário, e ia à sauna para relaxar um pouco. Mas agora isso tudo ficou no passado, eu tenho certeza que aqueles dias nunca mais vão voltar.

ROSSENDO: E tenho que cuidar de tudo isso sozinho. As ajudas são bastante esporádicas. Isso aqui não é um hospital, nem uma clínica, e as poucas ajudas que recebíamos de instituições no princípio foram minguando até desaparecer.

PAULO: Hoje meu corpo me impede de continuar frequentando aquele lugar. Nem sei se ainda existe aquele lugar, como tantos outros dessa cidade desolada.

ROSSENDO: Aqui já quase não se medica mais os que chegam. Isso é apenas um lugar onde as pessoas vêm pra morrer.

CENA 2

Paulo e Rossendo se miram cada um em uma bacia. Aos poucos cada um vai se sujando nas misturas de amido de milho e glucose. Azul para Rossendo. Vermelho para Paulo. Ambos realizam uma espécie de dança sinistra enquanto se sujam.

CENA 3

Paulo e Rossendo caminham um em direção ao outro, se encontram num abraço em suspensão no meio do palco. Vão misturando as cores nos corpos enquanto se relacionam num jogo de contaminação e afeto.

PAULO: Pode parecer difícil acreditar, mas eu quase já não diferencio os hóspedes.

ROSSENDO: São todos iguais para mim. No início, ainda os reconhecia. Uma vez ou outra cheguei a sentir carinho por eles.

PAULO: Mas agora não são mais que corpos em transe rumo ao desaparecimento. Um deles eu já conhecia de antes que ficasse doente. Tinha uma beleza tranquila.

ROSSENDO: eu sabia que ele tinha um amante com muito dinheiro, por quem foi abandonado assim que adoeceu. Esse rapaz vendeu o apartamento que tinha me entregou todo o dinheiro.

PAULO: Até cheguei a sentir uma coisa especial por ele. Eu deixei de dar a atenção devida aos outros hóspedes e enquanto durou sua agonia só me dediquei a atender as necessidades dele.

ROSSENDO: Até coloquei um aquário cheio de peixes na cabeceira da cama dele. Ele também me demonstrou seu carinho.

PAULO: Algumas vezes estive em situação íntima com aquele corpo decomposto. Não me importaram as costelas protuberantes, nem os olhos conturbados em que ainda havia lugar para o prazer.

ROSSENDO: Ele não tardou em morrer.

PAULO: Sua agonia começou com um longo discurso delirante que abafava os gemidos dos outros doentes.

ROSSENDO: Pouco depois morreu em meio a um acesso de tosse de sangue.

CENA 4

Paulo tenta se manter de pé, mas escorrega na sujeira do chão. Ao final está ereto, mas com o corpo em desequilíbrio.

PAULO: Quem se beneficia com a minha doença? Quem lucra com a minha dor? A quem serve a minha morte? Meu corpo já não interessa a ninguém, eu sou caro demais pra que me mantenham vivo. Eu já consigo ouvir o barulho dos vermes comendo a minha carne, me percorrendo por dentro como um túnel: eu sou um túnel de vermes. A minha morte não vai ser limpa. Ela tem que ser escandalosa. Ela precisa ser escandalosa e cheia de luzes pra que eles saibam que me matam. Essa doença nos nossos corpos. Nos comendo em silêncio por dentro. Então eu grito. Nem que eu seja só uma voz que grita quando todos se calam. Que grita quando todos morrem em silêncio obediente. Alguém precisa ficar aqui gritando nos ouvidos deles, empestando o ar dos pulmões deles, apodrecendo à vista deles, sujando de merda, vômito e sangue o chão em que eles pisam pra que eles saibam que continuamos aqui morrendo todos os dias nesse morredeiro. Então eu os afronto. A minha podridão é uma afronta. Apodreço. Apodreço. Apodreço. Ninguém pode tirar de mim a afronta

do meu apodrecimento. Agora, mesmo que eu pudesse escolher não apodrecer, eu apodreceria. Apodreceria pela afronta de apodrecer. Eu tenho um corpo que apodrece mas que afronta com a sua podridão.

CENA 5

Rossendo sentado na poltrona.

ROSSENDO: Retirei alguns dos espelhos do salão, os que ainda permanecem aqui multiplicam a agonia dos doentes. Os agonizantes se refletem nos espelhos uns diante dos outros, num jogo infinito de corpos apodrecidos. Já estou acostumado com essas visões. Assim como me acostumei com o cheiro que exala deles. Percebo que me acostumei com o fedor principalmente pelos gestos de asco que os que vêm de fora fazem assim que põem os pés nesse lugar. Um dos momentos de crise do morredeiro foi quando apareceram as mulheres pedindo abrigo. Elas chegavam às portas em péssimas condições. Algumas traziam nos braços seus filhos pequenos, também atacados pela peste. Mas eu nunca aceitei nenhuma delas. Esse lugar já foi destinado a beleza das mulheres, não posso aceitar que seja agora um simples lugar dedicado à morte delas. Não estou disposto a jogar no lixo o sacrifício de tantos anos de trabalho. Nunca aceitei ninguém que não fosse do sexo masculino. Por mais que tenham implorado. Por mais que tenham oferecido dinheiro. No começo tive remorso quando pensava naquelas mulheres que teriam que morrer no meio da rua junto com seus filhos. Mas eu já testemunhei tantas mortes que acabei aceitando que não posso carregar nas costas toda a responsabilidade pelas pessoas doentes.

Paulo se coloca atrás do Rossendo com as mãos sujas de sangue artificial. As mãos de ambos formam no abdômen do Rossendo a imagem de vísceras expostas. Depois Rossendo caminha com o abdômen contraído.

CENA 6

Paulo caminha em diagonal, de costas para o público, enquanto a imagem do seu rosto é filmada ao vivo e projetada ao fundo.

PAULO: Nesses anos, aprendi que uma das piores formas de se morrer acontece quando a doença começa pelo estômago. O hóspede cai numa diarreia constante, que vai corroendo o organismo. O intestino afrouxa cada vez mais e o doente fica cada dia mais fraco. Continuam as cólicas e os espasmos, os vômitos violentos. Tive hóspedes que chegaram a suportar isso por até um ano. Em nenhum momento o

doente deixa de saber que não tem escapatória. Quando acreditam que vão se recuperar tenho que fazer eles entenderem que a doença é igual para todos, que não acalentem falsas esperanças. Que vão morrer do mesmo jeito que aqueles que são atacados pelas chagas. Que vão sofrer até que finalmente chegue o dia em que o organismo vai se esvaziar por dentro. Depois disso só resta esperar pelo fim. Não faz bem a ninguém que um hóspede fique morrendo por um ano inteiro. Não há maior bênção do que uma agonia rápida. Não faz sentido que um hóspede ocupe uma cama por mais tempo do que o necessário. Não é justo que tire a oportunidade de outro hóspede, que ocupe meu tempo e meus recursos mais do que o necessário. Mas sei que sou obrigado a aceitar esse tipo de hóspede. Devo ser fiel às razões que deram origem a esse morredeiro. Aqui ninguém está cumprindo nenhum tipo de sacerdócio. O trabalho que se faz aqui obedece a um sentido mais humano. Estão proibidos também os crucifixos, os santinhos e as orações.

CENA 7

Rosendo diante da porta do teatro. Paulo interrompe a fala com batidas do lado de fora.

ROSSENDO: Mais de uma vez temi pela minha própria vida. Um dia os vizinhos começaram a afirmar que esse lugar era um foco infeccioso, e uma manhã acordamos com várias pedras que quebraram as vidraças do salão. Eu fiquei apavorado quando ouvi os doentes gritarem com o que lhes restava de voz. Lá fora a multidão começava a se exaltar. Tive que fugir por uma saída de emergência nos fundos. Deixei os hóspedes à mercê deles. Enquanto corria, imaginava que os vizinhos entravam no salão levando tochas erguidas. Continuei correndo até chegar à delegacia. Alguns policiais me acompanharam de volta, e quando chegamos a porta principal estava arrombada, mas já não havia sinal do grupo invasor. Acho que desistiram de entrar por causa do fedor ou por medo do contágio. A polícia deu alguns tiros para o alto, fizeram uma inspeção geral. Mas nunca mais apareceram. Tudo isso foi antes, muito antes que a cidade toda fosse tomada pelo contágio.

Rosendo abre a porta. Paulo entra. Ambos se reconhecem.

CENA 8

Rosendo cai. Paulo arrasta Rosendo pelos pés.

ROSSENDO: Que ninguém se engane: o meu corpo já é um cadáver. A minha morte não interessa a ninguém. A minha família me deixou aqui pra que eu não empestasse

a casa inteira, pra que eu não terminasse de apodrecer jogado numa calçada sujando o caminho dos que ainda tem saúde. Uma vez eu ouvi um deles cochichando baixinho pra que eu não ouvisse: eu só quero que a morte dele seja a mais rápida possível. Mas não porque não aguentam me ver morrendo todo dia um pouco. Não! Eles não querem é perder o sono sabendo que o meu corpo continua aqui, apodrecendo lentamente enquanto eles comem, e bebem, e cagam, e fodem. O meu corpo já morto, mas ainda vivo, deve morrer depressa pra eles seguirem comendo e bebendo e cagando e fodendo em paz. Eu não quero a piedade hipócrita deles. A minha morte não diz respeito a nenhum deles, nenhum! A minha morte é inteiramente minha. Ela é intransferível. Minha morte completa. Nada vai sobreviver ao meu corpo. Eu vou morrer por inteiro. Não é que eles queiram que a minha morte seja sem dor, o que eles querem é que ela seja longe da vista deles. A podridão do meu corpo faz mal pros olhos deles. O meu corpo decomposto ofende aqueles olhos. A minha morte ofende a sensibilidade deles. Que eu apodreça sim, mas longe – aqui nesse morredeiro.

CENA 9

Paulo sentado na poltrona tem contrações estomacais e ânsias de vômito enquanto fala.

PAULO: Senti os primeiros sintomas da doença no meu corpo numa manhã em que despertei mais tarde que de costume. Acordei com os gemidos dos hóspedes se queixando por não terem sido atendidos. Já era tarde. Em uma das vezes em que ajudei um dos hóspedes a ir ao banheiro, olhei-me em um dos espelhos e vi duas pústulas na minha face direita. Tinha experiência suficiente para reconhecer o menor dos sintomas. Semanas depois minha força começou a diminuir.

CENA 10

Paulo e Rossendo entram em cena com sacos plásticos cheios de gelatina em formato de órgãos. Mordem os sacos e simulam vômitos. Dos vômitos passam a ter convulsões. Rossendo de pé, Paulo no chão. Paulo assume a figura de um dos doentes em delírio. Rossendo assume o protagonista e tenta silenciar Paulo, que escapa. Rossendo sufoca Paulo até que ele silencie.

CENA 11

Rosendo acolhe o corpo "morto" de Paulo.

ROSSENDO: Faz tempo que percebi que o mal ataca em ondas. Às vezes o morredeiro está completamente vazio. Isso acontece depois que todos morrem e ainda não chegaram outros doentes. Se instaura um silêncio, mas esse silêncio não dura muito. Quando menos se espera, outros estão batendo nas portas do salão. Com uma olhada posso dizer se vêm de longe e quanto tempo de vida eles têm pela frente. Quase todos estão desesperados e mal conseguem se manter de pé. Aqueles que morrem vão parar na vala comum num terreno baldio atrás do prédio. Não há velórios.

CENA 12

Rosendo embrulha o corpo de Paulo num plástico. Paulo dá um grito como se acordasse de um pesadelo. Paulo começa falando dentro do plástico, e depois o utiliza para envolver o próprio corpo.

PAULO: Podem olhar à vontade pro meu corpo destruído. O comportamento de vocês já não me surpreende. Aliás, o comportamento das pessoas já não me surpreende. Sabe o que eu acho mais engraçado? É que alguns amantes desconsolados ainda tentam se infiltrar aqui no morredeiro. Eles vêm – mulheres e homens – à procura de algum dos doentes. Eu ouço eles gritando seus nomes no meio da noite. Às vezes, a força dos gritos é tamanha que os doentes acordam assustados e começam com aquele coro de queixumes. Eu me pergunto então o que pode motivar esses seres a procurar os doentes. Talvez a lembrança de um passado feliz ou talvez a convicção de que o amor vai muito além do físico. E entrar pra que? Só para encontrar alguém que não é mais do que pele e osso. Alguém não é nada além de um simples portador da peste. Eu devo confessar que a chegada desses amantes me incomoda muito. De que me adianta tanto sacrifício, se eu continuo aqui dentro sozinho? Sem ninguém que venha chorar minha doença. Talvez minha maior desgraça consista em que a doença tomou meu corpo tarde demais. Se tivesse morrido antes, quem sabe minha doença tivesse sido mais doce. Com meus colegas ao lado da minha cama, atentos às minhas queixas. Tenho certeza de que se estivessem vivos, eles sim se preocupariam comigo. Mas agora tenho que enfrentar isso tudo sozinho. Tenho que sofrer a decadência sem dizer uma única palavra. Mas há noites em que sinto medo. Temo pelo que acontecerá quando a doença se

apresentar em seu esplendor. Por mais que eu tenha visto morrer muitos doentes, por mais que há bastante tempo a morte tenha liberdade para fazer o que quer no salão, eu reconheço que na hora em que ela vier me buscar, eu não sei o que vai acontecer.

CENA 13

Rosendo caminha do fundo do palco até o proscênio.

ROSSENDO: A morte não abre nenhuma porta. Afinal a morte não é grande coisa. Inventamos tantas histórias, mas quando a vemos de perto não é grande coisa. É somente um corpo sem vida, nada mais. As pessoas são como os animais. Nós amamos, depois enterramos, e acabou. A solidão não significa nada. Vivemos, nascemos e morremos sozinhos. Sozinhos, sempre sozinhos. Sozinhos com a nossa carne, com a nossa vida. Eu estou sozinho. Vivo, mas sozinho.

Paulo fica de pé e sai de dentro do plástico.

PAULO: Nada satisfaz os olhos de vocês. A minha carne retalhada em fatias não é suficiente. Vocês não acreditam na morte. Vocês recolhem os cadáveres, uma montanha deles. Vocês veem os nossos corpos esstraçalhados, mas vocês não acreditam na morte. E quem se responsabiliza? Eu posso falar o que eu quiser porque eu já estou morto. Eu não vou pedir a permissão de vocês. Calem a boca porque agora um morto está falando. A minha morte legítima essa dor aqui. A minha morte legítima que eu lance na cara de vocês o meu nojo e as minhas vísceras brilhando de sangue e ódio. Vocês falharam. Vocês todos. Um por um. A política de vocês falhou, a justiça falhou, as leis falharam, as religiões, as organizações humanas todas, todas as ideias de humanidade, fraternidade, igualdade e esperança: falharam todas. Vocês também são responsáveis pela peste.

Paulo e Rosendo de pé no proscênio. Quando Paulo acaba de falar, ambos se olham e viram de costas para o público. Ao fundo, está sendo projetado um vídeo de um peixinho num aquário.

APÊNDICE B - Lista amorosa de filmes de horror

(em construção)

Devo ter assistido mais de 300 filmes de horror desde que iniciei o processo de pesquisa. Ao longo desse tempo, tornou-se quase uma obsessão, certamente um vício. Entre as leituras, a criação do espetáculo e a escrita desse memorial – os filmes foram, por assim dizer, costurando a pesquisa. Assistia aos filmes como uma maneira de relaxar e me divertir, ao mesmo tempo em que me mantinha em pesquisa. Ia descobrindo assim, na prática artística dessas produções, como cada uma delas criava suas questões e suas estratégias para problematizar o horror – ao mesmo tempo em que eu ia elaborando minhas próprias reflexões referentes ao gênero e à prática cênica. A lista de filmes que segue é bastante variada, inclui títulos assistidos ao longo de toda a vida. Alguns se constituíram importantes referências na criação do espetáculo, outros marcaram passagens da infância e adolescência. Por vezes, um ou outro entrou na lista mais pela presença de cenas que me impactaram do que necessariamente pela qualidade do filme. E há ainda, evidentemente, aqueles que considero obras-primas absolutas. Não se pretende, contudo, uma lista dos “melhores filmes de horror de todos os tempos”. Trata-se, antes, de uma lista afetiva, fruto de uma longa relação amorosa com o gênero.

13 fantasmas (2001), direção de Steve Beck;

Abutre, O (2014), direção de Dan Gilroy;

Alien: O oitavo passageiro (1979), direção de Ridley Scott;

Alta tensão (2003), direção de Alexandre Aja;

Animal cordial, O (2017), direção de Gabriela Amaral Almeida;

Anticristo (2009), direção de Lars Von Trier;

Arraste-me para o inferno (2009), direção de Sam Raimi;

Árvore da maldição, A (1990), direção de William Friedkin;

Atividade paranormal (2007), direção de Oren Peli;

Aventureiros do bairro proibido, Os (1986), direção de John Carpenter;

Babadook, O (2014), direção de Jennifer Kent;

Bacurau (2019), direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles;

Bebê de Rosemary, O (1968), direção de Roman Polanski;

Begotten (1990), direção de E. Elias Merhige;

Boas maneiras, As (2017), direção de Juliana Rojas e Marco Dutra;

Bruxa, A (2015), direção de Robert Eggers;

Bruxa de Blair, A (1999), direção de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick;

Bruzas de Salém, As (1996), direção de Nicholas Hytner;

Cadáver de Anna Fritz, O (2015), direção de Hèctor Hernández Vicens;

Carrie, a estranha (1976), direção de Brian de Palma;

Casa das almas perdidas, A (1991), direção de Robert Mandel;

Casa que Jack construiu, A (2018), direção de Lars von Trier;

Cemitério maldito (1989), direção de Mary Lambert;

Centopeia humana 2, A (2011), direção de Tom Six;

Chamado, O (2002), direção de Gore Verbinski;

Chamado 2: O círculo se fecha, O (2005), direção de Hideo Nakata;

Chave mestra, A (2005), direção de Iain Softley;

Cisne negro (2010), direção de Darren Aronofsky;

Companhia dos lobos, A (1984), direção de Neil Jordan;

Contágio letal (2013), direção de Eric England;

Corra (2017), direção de Jordan Peele;

Corrente do mal (2014), direção de David Robert Mitchell;

Cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante, O (1989), direção de Peter Greenaway;

Dia dos mortos (1985), direção de George A. Romero;

Drácula de Bram Stoker (1992), direção de Francis Ford Coppola;

Drink no inferno, Um (1996), direção de Robert Rodriguez;

Em minha pele (2002), direção de Marina de Van;

Encurralado (1971), direção de Steven Spielberg;

Enigma de outro mundo, O (1982), direção de John Carpenter;

Entrevista com o vampiro (1994), direção de Neil Jordan;

Eraserhead (1977), direção de David Lynch;

Exorcismo de Emily Rose, O (2005), direção de Scott Derrickson;

Exorcista, O (1973), direção de William Friedkin;

Extermínio (2002), direção de Danny Boyle;

Festim diabólico (1948), direção de Alfred Hitchcock;

Filhos do medo, Os (1979), direção de David Cronenberg;

Frankenstein de Mary Shelley (1995), direção de Kenneth Branagh;

Gritos e sussurros (1972), direção de Ingmar Bergman;

Hannibal (2001), direção de Ridley Scott;

Häxan: A feitiçaria através dos tempos (1922), direção de Benjamin Christensen;

Hellraiser: Renascido do Inferno (1987), direção de Clive Barker;

Hereditário (2018), direção de Ari Aster;

Hora do espanto, A (1985), direção de Tom Holland;

Hora do pesadelo, A (1984), direção de Wes Craven;

Hora do pesadelo: Os guerreiros dos sonhos, A (1987), direção de Chuck Russell;

Ilha do medo (2010), direção de Martin Scorsese;

Iluminado, O (1980), direção de Stanley Kubrick;

Inocentes, Os (1961), direção de Jack Clayton;

Invasora, A (2007), direção de Julien Maury;

Invasores de corpos (1978), direção de Philip Kaufman

Invasores de corpos: A invasão continua (1993), direção de Abel Ferrara;

Invasores de Marte (1986), direção de Tobe Hooper;

Invocação do mal (2013), direção de James Wan;

Irreversível (2002), direção de Gaspar Noé;

It: A Coisa (2017), direção de Andy Muschietti;

It: A Coisa – Capítulo 2 (2019), direção de Andy Muschietti;

Jogo perigoso (2017), direção de Mike Flanagan;

Jogos mortais (2004), direção de James Wan;

Labirinto do fauno, O (2006), direção de Guillermo del Toro;

Lenda do cavaleiro sem cabeça, A (1999), direção de Tim Burton;

Lobisomem americano em Londres, Um (1981), direção de John Landis;

Louca obsessão (1990) direção de Rob Reiner;

Lugar silencioso, Um (2018), direção de John Krasinski;

Mar aberto (2003), direção de Chris Kentis;

Mártires (2008), direção de Pascal Laugier;

Mistério de Candyman, O (1992), direção de Bernard Rose;

Monstros (1932), direção de Tod Browning;

Morte do demônio, A (2013), direção de Fede Alvarez;

Mosca, A (1986), direção de David Cronenberg;

Navio fantasma (2002), direção de Steve Beck;

Nevoeiro, O (2007), direção de Frank Darabont;

Noite alucinante: A morte do demônio, Uma (1981), direção de Sam Raimi;
Noite dos mortos vivos, A (1968), direção de George A. Romero
Nome da rosa, O (1986), direção de Jean-Jacques Annaud;
Nós (2019), direção de Jordan Peele;
Nosferatu, o vampiro da noite (1979), direção de Werner Herzog;
Olhos sem rosto, Os (1960), direção de Georges Franju;
Outros, Os (2001), direção de Alejandro Amenábar;
Pânico (1996), direção de Wes Craven;
Pânico 2 (1997), direção de Wes Craven;
Pânico 3 (2000), direção de Wes Craven;
Pele que habito, A (2011), direção de Pedro Almodóvar;
Perfume: a história de um assassino (2006), direção de Tom Tykwer;
Poltergeist: O fenômeno (1982), direção de Tobe Hooper;
Possessão (1981), direção de Andrzej Żuławski;
Premonição 2 (2003), direção de David R. Ellis;
Profecia, A (1976), direção de Richard Seltzer;
Psicose (1960), direção de Alfred Hitchcock;
Que terá acontecido a Baby Jane?, O (1962), direção de Robert Aldrich;
Raw (2016), direção de Julia Ducournau;
Re-Animator: A hora dos mortos vivos (1985), direção de Stuart Gordon;
REC (2007), direção de Jaume Balagueró e Paco Plaza;
Ruínas, As (2008), direção de Carter Smith;
Sangue de pantera (1942), direção de Jacques Tourneur;
Santa sangre (1989), direção de Alejandro Jodorowsky;
Seres rastejantes (2006), direção de James Gunn;
Seven: Os sete crimes capitais (1995), direção de David Fincher;
Sexto sentido, O (1999), direção de M. Night Shyamalan;
Sob a pele (2013), direção de Jonathan Glazer;
Sozinho contra todos (1998), direção de Gaspar Noé;
Subconscious cruelty (2000), direção de Karim Hussain;
Suspíria, a dança do medo (2018), direção de Luca Guadagnino;
Sweeney Todd: o barbeiro demoníaco da rua Fleet (2007), direção de Tim Burton;
Thanatomorfose (2014), direção de Éric Falardeau;
Vampiros de almas (1956), direção de Don Siegel;

Videodrome: a síndrome do vídeo (1983), direção de David Cronenberg;

Violência gratuita (1997), direção de Michael Haneke.

Séries:

American Horror Story (2011-presente), criada por Ryan Murphy, Brad Falchuk;

Bates Motel (2013-2017), criada por Carlton Cuse, Anthony Cipriano e Kerry Ehrin;

Channel Zero (2016-presente), criada por Nick Antosca;

Dark (2017-presente), criada por Baran bo Odar e Jantje Friese;

Hannibal (2013-2015), criada por Bryan Fuller;

Maldição da residência Hill, A (2018-presente), criada por Mike Flanagan;

Mindhunter (2017-presente), criada por Joe Penhall;

Penny Dreadful (2014-2016), criada por John Logan;

Stranger Things (2016-presente), criada por Matt e Ross Duffer;

The OA (2016-presente), criada por Brit Marling e Zal Batmanglij;

The Walking Dead (2010-presente), criada por Frank Darabont;