



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

“ATOR-DECOMPOSITOR –
Análise da função decompositora na cena”
Rafael Bricoli

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Arte
Dramática como exigência parcial para
o Bacharelado em Atuação Teatral.
Orientadora: Profa. Patricia Leonardelli

PORTO ALEGRE
2023

AGRADECIMENTOS

O teatro é uma arte coletiva e, como tal, a criação desse trabalho foi feita por muitas cabeças pensantes e muitas mãos fazedoras.

Gostaria de agradecer primeiramente à Thais Andrade, que, desde que o trabalho era apenas uma semente de revolta em mim, embarcou na ideia e me ajudou a concretizá-la. Como diretora, foi desatando os nós sempre de maneira muito prática e objetiva, conseguindo organizar o caos dos meus anseios, e me ajudando a transformá-los em cena. Uma parceria desse tipo não acontece por acaso, e, por isso, sou muito grato.

Agradeço também à minha orientadora Patrícia Leonardelli que, com uma paciência pedagógica, me auxiliou no deságue dessas idéias e na transformação desse anseio em palavras.

Agradeço, também, às parcerias que foram tecidas durante o processo de criação do trabalho cênico, pessoas generosas que embarcaram na proposta de maneira muito entregue. Agradeço ao Wagner Menezes pela trilha sonora que embalou meus movimentos; ao Diogo Vaz pelas imagens sensíveis do processo e das apresentações (imagens, essas, que também ilustram esse trabalho); à Georgia Macedo, que embarcou desde o início do processo, me estimulando a pensar nos movimentos e a tentar traduzir no corpo essas inquietações que me tocavam; à Bruna Casali pela operação de luz e por me salvar nas montagens e desmontagens de todo o aparato técnico; à Jô Ovadia também pela operação de luz e pelas ideias de movimentações; ao Reni Gabriel, que operou a projeção de vídeos, mesmo diante de toda gambiarra que precisou ser feita para que a ideia funcionasse; à Mari Falcão que fez um figurino maravilhoso. Em suma, mesmo diante de um trabalho solo, existem todas essas mãos que me apoiaram e me sustentaram para que eu pudesse me decompor em cena.

Agradeço também à minha família (sanguínea e de amizade) que, nesses anos todos de graduação, foi um estímulo para que eu não desistisse. Não desisti.

SUMÁRIO

RESUMO	03
INTRODUÇÃO	04
1 – ANIMALIDADES	
I. Ator decompositor	
• O papel da arte em momentos traumáticos	08
• Alcançar a grandeza de um verme	10
II. Criatividade animalesca	
• Criatividade	11
• Devir animal	14
III. Corporalidades selvagens	
• Movimento animal	18
• Pina Bausch	21
2 – MORTE	
I. Necropolítica	
• Pandemia	24
• Fascismo brasileiro	27
II. Morte matada e morte morrida	
• Quando a vida é tirada	29
• Quando a vida se esvai	31
3 – DECOMPOSIÇÃO	
I. Processo de decomposição	
• Quanta vida há na morte?	34
• Criação artística como expressão animal	37
II. Performatividade	
• O corpo do artista	40
• Ator rapsodo	41
III. Animais em política	
• Contexto político brasileiro	44
• Resistência selvagem	46
CONCLUSÃO	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a criação do trabalho “*Devir Animal – o animal em mim está vivo, lúcido e rosando*” buscando associar a feitura do trabalho cênico com o contexto da realidade brasileira em que o trabalho foi concebido. Traçarei, aqui, uma linha de reflexão que perpassa temas como: a animalidade humana, a criatividade animalesca, a morte como política de estado, além de vislumbrar um horizonte esperançoso onde a arte pode ter uma função essencial para elaborar um luto que é coletivo, um efeito pandêmico. A pesquisa busca, também, discorrer sobre como os sistemas políticos de morte interferem na atuação e na performance do(a) ator/atriz, fazendo com que a atuação se assemelhe, metaforicamente, ao ato da decomposição.

Palavras-chave: Ator-decompositor, devir-animal, atuação, necropolítica, decomposição

ABSTRACT

This research aims to analyze the creation of the work “*Becoming Animal – the animal in me is alive, lucid and snarling*” seeking to associate the making of the scenic work with the context of the Brazilian reality in which the work was conceived. Here, I will outline a reflection that runs through themes such as: human animality, animalistic creativity, death as a State policy, in addition to envisioning a hopeful horizon where art can play an essential role in elaborating a grief that is collective, a pandemic effect. This research also seeks to discuss how the political systems of death interfere with the acting and performance of the actor/actress, making the acting resemble, metaphorically, the act of decomposition.

Keywords: Actor-decomposer, becoming-animal, acting, necropolitics, decomposition

INTRODUÇÃO

Animalidade é o conjunto de características próprias aos animais. É também uma atitude ou comportamento do humano alicerçado nos instintos. A *animalidade* sempre foi um assunto que me atravessou em muitas das minhas vontades artísticas. Desde que comecei a fazer dança, em 2004, e comecei a ter contato com a linguagem performática, aquele adolescente que gostava muito de biologia na escola já achava inspiração criativa nas diferentes formas de vida animais e vegetais. Hoje em dia, quase 20 anos depois, consigo enxergar com distanciamento que essa temática já despertava em mim uma essência de criatividade. Desde lá, tive muitas experiências com diversos grupos de teatro, coletivos de dança, fiz trabalhos com diferentes diretores e até mesmo dentro do curso de teatro da UFRGS tive muitas experiências práticas de criação. Mas, sempre que tive oportunidade de fazer algo mais autoral, acabava raspando nesse universo investigativo das relações animais. Não que eu reparasse na constância do assunto, nem que eu percebesse a sua “repetição”. Pra mim, se tratavam de trabalhos diferentes, com assuntos diferentes, mas que tinham o mesmo eixo temático: a beleza da vida. Assim, genericamente.

Porém, já faz algum tempo que encaro os meus últimos trabalhos como um fractal, como se cada trabalho fosse um pedacinho de algo maior, de uma pesquisa maior. Uma pesquisa enquanto vontade, enquanto desejo artístico que empurra pra frente. Tudo isso, instintivamente. Ao ter a oportunidade de fazer uma pesquisa mais a fundo em um assunto para o meu estágio de conclusão de curso em atuação, não tive como fugir, e o tema “animalidade” me picou novamente.

Eu ingressei no Departamento de Arte Dramática (DAD) em 2014. Vindo do interior de São Paulo, me lancei na incerteza de mudar de estado, mudar de cidade, recomeçar o meu fazer artístico. Eu trabalho com dança e teatro desde 2004, sempre participando de coletivos. Então, ao ingressar na UFRGS, comecei um percurso mais individual, já sabendo dos assuntos que me interessavam e com vontades e anseios mais claros. Nas disciplinas de atuação, corpo e voz,

fui focando naquilo que tive vontade de experimentar: uma pesquisa mais corporal e performativa. Entre 2015 e 2016, tive a experiência de participar do projeto “Ópera da UFRGS”, que me abriu um novo caminho de expressão.

Trabalhei, na sequência, em várias pesquisas com a professora Camila Bauer, explorando a performance como lugar de colocar as minhas inquietações de forma mais autônoma. Na disciplina de “Práticas performativas” escolhi a pesquisa do burlesco, ministrada pelo professor Henrique Saidel. Essa disciplina me instigou muito, o brincar com o erótico como maneiras de burlar as regras, as amarras. Mas, foi na disciplina “Atuação 4”, ministrada pela professora Patrícia Leonardelli (que depois veio a ser a minha orientadora no estágio), que iniciei efetivamente a investigação da movimentação animalesca. Foi nessa disciplina que deixei germinando a semente do que seria o assunto do meu trabalho de conclusão de curso.

Na disciplina “Preparação para o Estágio” também com a Patrícia, experimentei em formato de vídeo, algumas ideias relacionadas à morte e à decomposição. Fui estimulado a pensar sobre a diferença entre a “morte matada” e a “morte morrida”. Questionamento este que me acompanhou desde o começo do processo de criação como um eixo temático a ser desenvolvido. Com a pandemia, e o “fascismo à brasileira” que se instaurou, a necropolítica foi ficando cada vez mais escancarada, e essas vontades artísticas decantaram de maneira intensa em mim. Vivendo sozinho, e cumprindo a quarentena de maneira bem solitária, a vontade de colocar meu corpo em cena, de botar pra fora esse grito contido, foi o que me fez não desistir de tudo nesse período difícil. A construção do estágio, e, conseqüentemente, desse trabalho de conclusão de curso (TCC), foi a corda na qual me segurei para conseguir concluir o curso. Eu tinha muitas inquietações, muitas revoltas, e também passei a entender mais nitidamente a importância da figura do artista para a reconstrução desse país em ruínas. Foi nesse contexto que o trabalho nasceu. E foi desse contexto que os relatos a seguir derivaram. (Para quem tiver interesse em assistir o trabalho, ele está disponível na íntegra através do link: <https://youtu.be/pvfMoF77ntc>)

Quero fazer uma nota, para melhor fruição da leitura que, quando o assunto for aspectos da dramaturgia, das escolhas cênicas baseadas na história

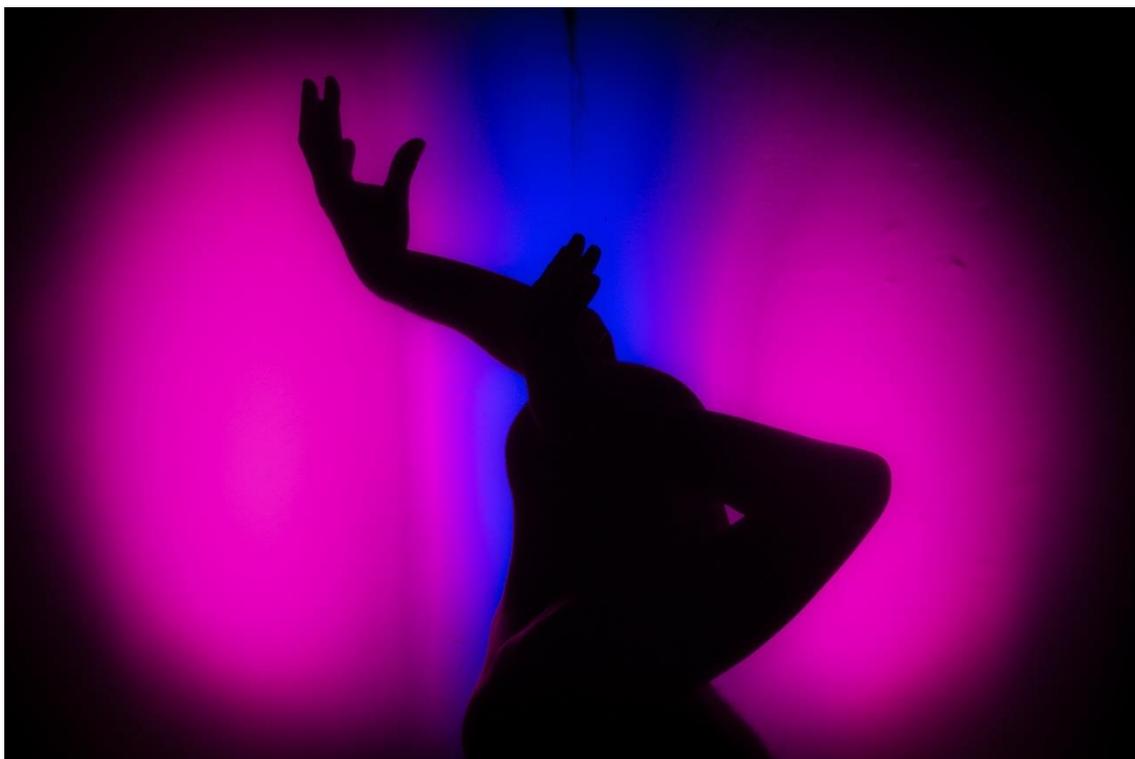
da personagem, das reflexões sobre a figura escolhida para ser representada no trabalho, das escolhas no texto falado, me referirei apenas como “personagem”. Quando estiver falando sobre questões relacionadas à criação de movimentos, às escolhas expressivas de atuação, aos diferentes estados físicos, a corporalidade como um todo, me referirei como “ator” ou “ator/atriz/performer”. Mas durante a criação do trabalho, no andar do processo criativo, até o último dia de apresentação, as duas figuras “personagem” e “ator” eram uma só pessoa. Eu. Mas divido aqui em duas figuras de análise, para ganhar distanciamento e poder observar aspectos diferentes.

Dividirei esse trabalho em três grandes blocos: *Animalidades*, *Morte* e *Decomposição*.

Em *Animalidades*, farei uma breve digressão à nossa herança genética mais antiga, que nos liga aos antepassados dos antepassados dos antepassados, e nos coloca nesse *continuum* evolutivo da vida. Em que nós, os animais humanos, apesar de toda política, tecnologia, economia, filosofias e arte, continuamos sendo animais. Regidos tanto por instinto quanto por criatividade, ambas derivadas da nossa animalidade. Olhando para frente no tempo, traço uma linha de pensamento sobre o devir deleuziano, em medida que coloco como horizonte imaginário os devires-animais que possuímos através da criatividade. Ao ponto de conseguirmos vislumbrar uma atuação cênica que tenha por objetivo se igualar aos vermes decompositores.

Já em *Morte*, discorrerei sobre o conceito de “necropolítica” proposto pelo filósofo e historiador Achille Mbembe, buscando construir uma ligação com o tempo histórico em que o trabalho “*Devir Animal*” foi pensado e posto em prática. Desejo analisar a política de morte que durante o governo de Jair Bolsonaro (2019 a 2022) encontrou o terreno mais fértil possível para o crescimento do pensamento e de células fascistas no Brasil. Ao tratar de morte, analisarei como esse governo foi ativamente contra as artes e os artistas, e também como o meu próprio corpo e ofício carregou esse estigma da vítima em potencial nesses quatro anos. Farei também um paralelo com a maneira como a pandemia foi conduzida durante esse triste período em que resultou num assustador número de mais de setecentas mil vidas levadas pela Covid-19. Enquanto sociedade brasileira, acredito que temos um luto coletivo para processar.

E, para finalizar, em *Decomposição* trago para a discussão esse luto que é coletivo e social. Esse luto que é advindo da pandemia, mas não só. Há um racismo estrutural, um passado escravocrata (que infelizmente não é um assunto do passado, mas sim do presente, visto a quantidade de denúncias recentes de trabalho escravo), uma ditadura militar que concedeu anistia aos torturadores... Esse é o ambiente de morte em que estamos afundados no contexto atual do Brasil. Temos todo esse contexto violento que precisa ser elaborado. A arte, em minhas reflexões, será alçada ao nível de *agente da decomposição*, em nível simbólico e metafórico, mas também prático, no enfrentamento direto do não esquecimento dessas tragédias. Desejo trazer à tona essas questões como ficção, para que consigamos nos situar do tamanho do estrago de um governo neofascista. E arrematarei com a proposta de enxergarmos a atuação (essa arte que é, para mim, a arte da presença) como um ato de decomposição, e o(a) artista em cena como um verme que se alimenta da carne podre da história recente para gerar vida e criar.



(Imagem 1 – Foto: Diogo Vaz)

1 – ANIMALIDADES

I. Ator decompositor

- **O papel da arte em momentos traumáticos**

Tudo que é vivo, morre. Se existe uma certeza é que tudo que possui vida, um dia irá perdê-la. Todos os tipos de seres, desde os mais microscópicos aos mais gigantescos, desde as mais variadas formas de vida vegetal e animal, as bactérias e amebas unicelulares, seres de diferentes reinos biológicos possíveis, toda essa vida tem a questão da morte como uma certeza: uma hora ela chega. Como animais humanos, fomos desenvolvendo no decorrer de nossa história evolutiva a capacidade de pensar, simbolizar, ritualizar e elaborar essa morte. Desde o primeiro registro rupestre dentro das cavernas, passando por hieróglifos, diferentes sistemas de escritas e registros, diferentes tipos de criações cênicas ritualísticas, toda a sorte de diferentes modos e feitura artísticas registraram, no tempo e na história humana, maneiras de simbolizar a morte.

A primeira vez que tive que enfrentar a morte de uma pessoa próxima, foi aos onze anos. Meu pai teve um infarto enquanto dormia, e, quando a minha mãe o encontrou, ele já estava gelado e sem vida. Eu me lembro de quando o vi no caixão, ele estava como quem estivesse dormindo. Me explicaram que ele dormiria para sempre, e isso me pareceu muito tempo. Na época, não tinha ferramentas psicológicas nem artísticas para que eu pudesse trabalhar esse luto. Elaborei com o tempo e com o esquecimento, me acostumando com uma vida sem ele. Nisso tudo, ele ainda deve estar dormindo.

Ao lançar a proposta de uma atuação que cumpra na sociedade uma função análoga à função decompositora dos animais na natureza, abro diversos caminhos para a reflexão sobre o assunto, sem ter a pretensão de chegar a uma definição final do que é ser um ator-decompositor, mas sim, instigar e evidenciar essa necessidade em nosso contexto atual. Aqui, ao buscar se igualar aos vermes, pretendo desfazer o aspecto pejorativo que esse termo possa conter, ao alçar essa função como algo de extrema relevância e necessidade. Debruçarei mais adiante em relação à função decompositora, mas o que quero pinçar desse assunto agora é sobre a necessidade das diferentes expressões

artísticas em momentos de crise humanitária como as que vivemos recentemente no Brasil, tanto diante da má gestão na pandemia, quanto em questão da ascensão fascista no país.

Desde os primórdios, a história humana é marcada por guerras e conflitos. Seja por territórios, por dinheiro ou por poder, temos inúmeros exemplos de momentos históricos, espalhados por toda parte do planeta, em que a morte era o imperativo social. No século XX as duas guerras mundiais deixaram em seus rastros um sem números de corpos assassinados, degolados, bombardeados, destroçados, afogados, torturados, esfaqueados, incinerados, enforcados, fuzilados... Que a morte é um destino de qualquer vivente, entendemos como processo natural da vida, mas essas mortes, esse tipo de luto, é de outra ordem. É da ordem matada. E quem sobrevive, como lida com esse tipo de violência de uma vida arrancada?

Em refluxo a esse mar de mortes, houve expressões artísticas que se propunham elaborar o que é o horror dos destroços do pós-guerra. Entre outros, cito aqui o *Butoh* e o Teatro do absurdo. Ambas poéticas artísticas que buscam expressar o horror, a violência e o absurdo. Dentro desse contexto do pós-guerra, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno foram os expoentes e criadores do *Butoh*, arte que se relacionava com os destroços deixados pelas bombas atômicas lançadas em Hiroshima e Nagasaki (em agosto de 1945). E o Teatro do Absurdo (que teve como principais dramaturgos Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Fernando Arrabal, entre outros), no contexto do pós-segunda guerra na Europa, tratavam do aspecto desolador, irracional e absurdo da guerra. Principalmente sobre a incomunicabilidade do humano moderno. Incomunicabilidade essa que é a essência desses conflitos. Coloco aqui esses dois movimentos artísticos surgidos no pós-guerra para efeito de comparação com a atualidade brasileira. Dentro da provocação que faço, tais linguagens artísticas poderiam ser chamadas de artes decompositoras?

- **Alcançar a grandeza de um verme**

Essas e outras perguntas rondaram a feitura do trabalho “*Devir Animal – o animal em mim está vivo, lúcido e rosnando*” que foi o meu estágio de conclusão de curso em atuação, pelo Departamento de Artes Dramáticas (DAD) da UFRGS. Será que a intencionalidade determina o caminho de construção do trabalho? Inquietava-me essa pergunta: a intencionalidade de falar sobre morte já bastava para criar algum elo comum entre o ator e a plateia? Ao colocar a morte como ponto central do trabalho, havia de encarar o luto como matriz do processo criativo. O trabalho do ator aqui foi o de elaborar o assunto e reproduzir corporalmente, através de ações físicas, os afetos que intencionava tocar no público. Quais afetos eram necessários para acessar esse estado ao qual nunca vivemos, e que quando vivermos, não conseguiremos mais falar sobre? Isso significa que adentramos ao campo do imaginário, da criatividade, para conseguir fazer dessa morte, um afeto acessível tanto para o ator quanto para a plateia. Será que a intencionalidade é algo determinante na criação do trabalho artístico? O quanto criamos pela via “instintiva” (comumente associada a um comportamento animal) e o quanto pela via “racional” (comumente associado ao comportamento humano)? Procuo aqui borrar as linhas que separam essas duas vias, buscando uma animalidade que se pretende decompositora social.

Quem já teve a oportunidade de ver algum animal morto em ambientes naturais (não me refiro a ambientes urbanos), pode perceber que o corpo é invadido por larvas, mosquitos e besouros. Podemos citar também animais carniceiros como abutres ou hienas que acabam por ser atraídos também pelo corpo já morto. Tais animais, provavelmente, não foram a causa da morte do cadáver ali em decomposição. Tais animais são auxiliares naturais que se alimentam desse corpo morto, produzindo nutrientes para si mesmos ou para o solo. Ao colocar o(a) artista nesse lugar, que comumente é entendido como um lugar degradante, pretendo tensionar esse sentido e alcançar a grandeza desses vermes. Grandeza essa que consegue mudar o estado de morte ao estado de nutriente. O(a) artista não é o causador da morte, mas pode vir a ser o seu decompositor social. Inevitavelmente, para me aproximar a esse estado de “decomposição”, utilizo da ferramenta essencial para acessar essa metáfora: a criatividade.

II. Criatividade animalesca

- **Criatividade**

Quando estávamos criando a dramaturgia do trabalho, pensamos que uma das cenas/memórias da personagem teria que ser sobre a infância. A princípio, era um estímulo inicial para a criação, uma vontade solta que foi guiando a construção da narrativa. Como estímulo, busquei em minhas memórias de infância, materiais para a criação na ficção. Nesse processo misturei histórias pessoais e fictícias para ampliar a narrativa e explorar a intenção da cena. Onde queríamos chegar com ela?

Durante o processo de criação, li o livro “*O que os animais nos ensinam sobre política*”, do professor e filósofo Brian Massumi. Foi ali que entrei em contato com a ideia de que a criatividade e a brincadeira, tão comumente entendidas como aspectos humanos, são na verdade uma ferramenta bem comum na vida animal em geral. Massumi considera a *imaginação* uma dimensão necessária de todo instinto, como um primeiro grau de mentalidade no *continuum* da vida. (MASSUMI, 2017, p.39). Ou seja, a capacidade de conseguir abstrair o que está dado (imaginar), é como uma capacidade mental da natureza.

Consequentemente a brincadeira é um elemento que serve como motor evolutivo. Um ensaio da vida daquele indivíduo (animal ou humano), que faz com que se adaptem às realidades de seus ambientes. Como explica o filósofo: “*Adaptação nunca surge sem inventividade.*” (MASSUMI, 2017, p.30). Será que essa inventividade, natural e intuitiva, que sinto desde a minha infância, é a mesma inventividade que um filhote de cachorro ou zebra sentem ao brincar? Será que a imaginação que acesso para a construção desse trabalho é a mesma imaginação que um pássaro acessa ao criar um ninho?

Questionamentos como esses, me carregaram para a questão da cena em si, pois toda brincadeira gera um rendimento estético, no sentido de que quem está brincando, está envolto em um estado parecido com o de cena, estado de “faz-de-conta”. Por exemplo, há um entendimento tácito entre dois cachorros que brincam de morder. Ao brincar de morder, há uma diferenciação na intensidade, para que o outro saiba que é “faz-de-conta”. Basta uma interpretação errada, uma mordida um pouco mais forte do que esperado, e isso

poderia transformar o que era brincadeira em uma briga em potencial. Há comunicação dentro do estado de brincadeira, e essa comunicação gera um rendimento estético que Massumi salienta como “[..] o excesso *qualitativo* de um ato vivido puramente por si só, como um valor em si, acima e contra qualquer função que também possa ocupar” (MASSUMI, 2017, p. 25.). Ele também cita que “o rendimento estético da brincadeira é a medida qualitativa de sua inutilidade.” (MASSUMI, 2017, p.26.). Será que a brincadeira, contida nos filhotes de muitas espécies animais, é um “estar em cena”? Será que o rendimento estético que os gatos sentem ao brincar é a mesma sensação que temos ao sermos aplaudidos pelo público?



(Imagem 2 – Foto: Diogo Vaz)

Estar em cena é, de certa forma, acessar esse estado de jogo, de brincadeira, muito comum na nossa infância. A cena 2 do trabalho, intitulada “*Foi brincando que matei meu primeiro animal*”, já tensionava, no próprio título, a questão da brincadeira e da morte. A cena começa com uma projeção na parede, dando ares de memória do personagem. As imagens projetadas são de um menino brincando entre árvores e gramas, brincando de imitar animais e explorando aquele ambiente em que estava. Enquanto na cena o personagem observava de fora a sua própria infância, relatava a solidão de uma criança criativa. Relatava também uma situação em que, sem querer, mata um

passarinho. A cena tem um clima melancólico, como quem expõe um segredo ou algo vergonhoso. Nessa cena, o personagem não olha em momento nenhum para a plateia. A brincadeira aparece aqui como um sinal de um passado, no corpo da criança projetada na parede, enquanto imita animais.

[...] então considere que, se há universais da existência humana, a propensão infantil a brincar de animal está certamente no topo da lista. Nunca houve criança que não devesse-animar ao brincar. O projeto da política animal: fazer com que o mesmo possa ser dito dos adultos. (MASSUMI, 2017, p.164.)



(Imagem 3 – Foto: Diogo Vaz)

Ao brincar, experimentamos hipóteses e testamos a vida. No intuito de trazer a animalidade para a cena, explorei brincar de simular animais, imitar seus gestos, seus corpos, tal qual criança. Há algo na criação, quando passa pela via do instinto, que realmente é muito animalesco.

- **Devir animal**

Devir, em seu sentido etimológico, tem relação com um *vir-a-ser*, um tornar-se algo. Porém, o conceito de devir é amplo e diverso. Dependendo da linha filosófica a que se escolhe seguir, se abrirão janelas com perspectivas e horizontes diferentes desse mesmo termo. Aqui abordarei brevemente o conceito de devir-animal proposto por Deleuze, mas, principalmente, sobre a sua influência nas reflexões abordadas pelo Brian Massumi, já que boa parte da pesquisa cênica foi influenciada por esse filósofo. Relatarei a seguir a reflexão perante esse termo e como o “Devir-animal” passou a ser o nome escolhido para o trabalho.

Durante o processo de criação, estávamos com dificuldades de encontrar um nome para o trabalho que fosse ao mesmo tempo representativo e desse um norte de possíveis significados. Testamos diversos termos, palavras-chaves que expressassem a ideia central do trabalho, mas sem muito sucesso. Foi na leitura de Massumi que me deparei com o termo *devir-animal*, e esse termo caiu como uma luva. Em primeiro momento, foi a sonoridade do termo que atraiu. E, conforme fui mergulhando na leitura e no assunto, me dei conta que o termo era muito mais profundo do que eu imaginava. Como tudo é material de criação para uma mente criativa, esse termo foi abrindo possibilidades diversas de interpretações para as cenas que, naquela época, estavam sendo criadas. “O *devir-animal do humano é iniciado pela necessidade.*” (MASSUMI, 2017, p. 109.). E, nessa fase da pesquisa, a necessidade a qual se abria esse horizonte era a necessidade de ganhar um corpo mais concreto para a pesquisa.

Com efeito, as relações dos animais entre si não são, por um lado, apenas objeto de ciência, mas também objeto de sonho, objeto de simbolismo, objeto de arte ou de poesia, objeto de prática e de utilização prática. Por outro lado, as relações dos animais entre si são tomadas em relações do homem com o animal[.] (DELEUZE, 1997, p.11)

A mim, interessava pesquisar cenicamente como acessar esse estado tão abstrato de *devir algo*. Como acessar corporalmente aquilo que não sou, sem que caia no lugar comum da imitação ilustrativa?

O devir, segundo Deleuze e Guattari, requer a abolição da metáfora. Longe de ser uma metáfora, o devir-animal é uma participação real contra a

natureza, seguindo a própria tendência supernormal da natureza, sobrecarregada num movimento rumo ao limite obsoleto. O gesto do devir escrito é tão real quanto o paradoxo gesticulado não verbalmente, que catapulta o animal para a arena da brincadeira na natureza, numa transformação *in-loco* que não afeta um sem afetar os dois. Mas mais do que atuá-lo, ele in-atua o contágio dessa transformação *in-loco* sem o animal real em jogo. Ele subtrai o animal real em jogo na natureza a fim de colocar em jogo a própria natureza do animal. (MASSUMI, 2017, p. 120.)

Ou seja, ao buscar movimentações que se aproximam, se assemelham às movimentações de determinados animais, estamos na prática acessando o imaginário (primeiro do ator e depois do público) desse devir-macaco, devir-garça, devir-camaleão? Ao entrar nessa arena imagética, o ator adentra em um campo preestabelecido de símbolos. Para refletir sobre essa experiência na prática, relatarei a seguir, uma das cenas do trabalho.

Dentro da cena 4, intitulada como “*O trabalho dignifica o homem*”, queríamos experimentar a mecanicidade de movimentos. Criamos uma sequência de movimentações retas, pontiagudas, que se repetiam num *looping*. Cada um dos movimentos iniciais tinha variações diversas, mudando intensidade, mudando também direções e ritmos dos movimentos. Essa repetição, junto à trilha sonora rítmica, ia acessando um estado de rotina. A atuação ia ganhando, com a repetição dos movimentos, um afobamento, um cansaço real. Durante a cena, a sequência de movimentos e o som eram interrompidos por uma mudança de estado. A luz ganhava tons de azul, a música mudava para uma melodia mais sinuosa como cantos de pássaros. É nesse momento que o ator acessa um estado corporal devir-garça ao contrapor os movimentos ritmados e mecânicos feitos anteriormente, com os movimentos do voo de um pássaro. Cria-se um atrito por sentidos opostos. A música tem um corte brusco e volta ao ritmo mecânico de antes, com mais intensidade. Consequentemente, os movimentos retos e pontiagudos também ganham mais intensidade. Até que é interrompida novamente por esse chamado passarinho. A cena se repete nesse atrito entre esses dois estados até ser cortada pela diretora novamente. Ou seja, como diz Massumi, o ator acessa e contagia a transformação do corpo em cena, sem que seja necessário ter o animal real ali. Esse estado animalesco escolhido para esse momento do trabalho direciona o afeto que se quer acessar: o da liberdade. E o que afeta o público, *in-loco*, é a natureza do animal representado. Esse atrito de sentido

entre o voo de um pássaro com uma rotina de trabalho, apesar de não ser inédita, gera um afeto compreensível. Quem nunca se sentiu preso e querendo voar?



(Imagem 4 – Foto: Diogo Vaz)

Ao se tratar da dramaturgia, era o momento/memória da rotina do personagem. Uma cena de repetição de rotina e marasmo, que é basicamente a maior parte da nossa vida. Momentos comuns, que passam despercebidos pelo automatismo da rotina. Essa cena é a reviravolta na atitude do personagem, que nas três cenas anteriores tinha uma atitude passiva e submissa. Esse vôo do pássaro abre uma porta de sentidos que me interessava experimentar. Massumi afirma que *“Todo gesto lúdico invoca o saliente afeto categórico normalmente atrelado à situação análoga.”* (MASSUMI, 2017, p. 110). No fim das contas, nesse exemplo citado, o afeto categórico, ao invocar o devir-garça, talvez seja acessar a insubordinação. A garça e o humano aqui representados só são colocados como iguais em importância no sentido que se quer criar na cena, pela capacidade de criar uma conexão entre devires.

O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução

comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível. (DELEUZE, 1997, p. 15.)

O nome “Devir Animal”, escolhido primeiramente de modo “instintivo” pela sonoridade, conforme o decorrer das experimentações cênicas, e com o aprofundamento na leitura do seu conceito, foi se calcificando o sentido que eu gostaria de dar ao trabalho. Interessava-me principalmente por ser um termo que ao invés de fechar os sentidos, causava o contrário, abria-se interpretações diversas, o que me permitiu então explorar o termo e seus possíveis sentidos a partir da pesquisa de uma corporalidade animalesca.

III Corporalidades selvagens

- **Movimento animal**

Devido a minha experiência e história com a dança contemporânea, a pesquisa de movimentação se tornou ponto central da construção do trabalho. Ao me deparar com o estímulo animalesco, gostaria que esse personagem fictício acessasse, em diferentes momentos do espetáculo, corporalidades animais. Como provocação nesse processo, coloquei como meta explorar a movimentação de diversos animais para conseguir aproximar meu corpo aos seus possíveis desdobramentos imagéticos e simbólicos. Gostaria que, durante o trabalho, animais variados ganhassem forma em meu corpo. Isso se daria principalmente através de gestos e movimentos que pudessem trazer a alusão a uma animalidade própria. Conforme o andar da construção do espetáculo, fomos escolhendo pesquisar os seguintes animais: veado, garça, camaleão, cabra, cobra, urso, macaco e pavão. A escolha não foi aleatória e muito menos superficial. Houve uma intencionalidade na escolha de cada um deles, mesmo que instintiva, principalmente em relação à possíveis simbolismos/interpretações que esses devires-animais poderiam acessar para a criação e para a história desse personagem.

Pesquisei imagens, vídeos desses animais em seus habitats, seus hábitos e comportamentos. Como brincadeira, explorei mimeticamente seus movimentos, suas habilidades, suas estratégias de adaptação. Fui atrás de imagens de esqueletos desses animais, analisando as semelhanças e as diferenças deles com o nosso próprio esqueleto. Seu funcionamento, suas dobras, suas articulações, suas corporalidades possíveis, unicamente por serem o resultado do *continuum* evolutivo de cada uma dessas espécies. É claro que o que me restava era, novamente, usar a criatividade e imaginação para conseguir explorar para além da movimentação em si, mas também o estado corporal. Quais estados corporais gostaria de acessar ao invocar aquele devir-animal escolhido (falo no sentido de movimentação propriamente dito)? Entre todas as nossas diferenças corporais (basta pensar num corpo humano e num corpo camaleão pra saltar aos olhos essas diferenças), há uma primeira semelhança que me apeguei: a coluna vertebral. Apesar de diferente também em seu formato

ou curvas, todos esses animais escolhidos eram vertebrados. Todos com seus amontoados de vértebras que sustentam cada corpo em sua especificidade. Há aqueles que saltam, que voam, que rastejam, que correm, que se camuflam, todos, com uma coluna arranjada geneticamente para se adaptar a cada um de seus ambientes; mas todos com coluna.



(Imagem 5 – Foto: Diogo Vaz)

Desde minha infância, sempre me interessei por documentários e registros visuais que retratem a vida “selvagem”. Há em mim um certo fascínio estético em como a vida se adapta às mais diferentes condições ambientais. Há algo de fascinante nesse selvagem do qual, queria que esse humano

representado, também se assemelhasse, se comportasse, se sentisse. Selvagem.

Segundo Massumi, a brincadeira é um estado de espírito que animais também experenciam: *“Ao brincar, o animal fica intensamente animado. Seus gestos vitais corporificam uma vivacidade aumentada. Expressam o que Daniel Stern chamaria de afeto de vitalidade.”* (MASSUMI, 2017, p.24). Esse *afeto de vitalidade* a que se refere, é facilmente sentido e visto em momentos de brincadeira de crianças humanas. Quando a criança está imersa em brincadeira, é de fácil percepção o estado de jogo, de ludicidade. Há uma dramatização natural da brincadeira infantil. Em determinado ponto do livro, Massumi explora esse afeto na brincadeira como:

A criança não imita a forma corporal visível do tigre. Ela prolonga o estilo de atividade do tigre, transpondo nos movimentos da própria corporalidade da criança. [...] O que as crianças veem: a iminência de uma vida. Não “o” tigre: a tigridade. As crianças não divisam a forma do tigre. Elas têm uma visão intuitivamente estética do tigresco como uma forma dinâmica da vida. É isso que elas transpõem quando brincam de animal. Não sobre suas próprias formas, mas dentro de seus próprios movimentos vitais. Isso é o que o Whitehead quer dizer quando afirma que um sinônimo de intuir é “visionar”. (MASSUMI, 2017, p.156)

A movimentação é conhecimento. Busquei refletir sobre esses devires-animais com as possíveis interpretações e sentidos que esses corpos carregam. Queria, mais que imitar, acessar essa “camaliedade”, essa “garcidade”, essa “veadetude”, essa “pavoneidade”. Como usar esses corpos para acessar afetos categóricos? Como desenvolver, a partir dessas corporalidades, uma ferramenta empática entre ator-plateia? Como acessar aquilo que há na lacuna entre o ator e os animais imitados?

Como a construção de um trabalho cênico não é linear, essas questões sofreram influência de outros estímulos estéticos, de outras artes e artistas. Mas, havia uma artista que foi mais que uma inspiração, poderia dizer que foi um pilar para a construção dessas movimentações que estou chamando de selvagens: a Pina Bausch.

- **Pina Bausch**

Philippine Bausch (1940 – 2009), mais conhecida por Pina Bausch foi a coreógrafa e encenadora do grupo alemão Tanztheater Wuppertal. Kurt Jooss, foi o coreógrafo e pesquisador do movimento que criou e pôs em prática a expressão dança-teatro. Mas foi a partir de Pina que essa expressão realmente ganhou contornos mais claros e reconhecimento. Através de uma junção da técnica da dança, somada à expressividade do teatro, havia um frescor de uma linguagem nova sendo criada por ela.

Em minha trajetória dentro do Departamento de Artes Dramáticas (DAD), flertei sempre com esse limiar entre a dança e o teatro. Minhas experimentações e proposições dentro da graduação foram transpassadas pela influência da arte e da estética da Pina Bausch. Com a construção do meu estágio final, isso não seria diferente.

Havia algo de muito íntimo, “selvagem”, nos movimentos expressivos de seus(suas) bailarinos(as), algo que não era dócil ou domesticado e que tinha relação com a estética que queria experimentar. Uma inquietação transmitida por movimentos. Algo que transborda do corpo para a cena, que não necessariamente diz aquilo que quer dizer. Essa intimidade que transborda daqueles movimentos, decorre principalmente no método em que ela conseguia acessar e explorar com seus(suas) bailarinos(as), suas histórias, seus relatos, suas sensações muito próprias, a fim de conseguir se aproximar daquilo que nos conecta como animais humanos.

Fábio Cypriano, que é repórter e professor da PUC-SP, em seu livro intitulado *Pina Bausch* (com imagens lindas dos espetáculos da Pina de Maarten Vanden Abeele, fotógrafo da companhia), traz uma análise minuciosa sobre a obra *Água* (inspirada no Brasil). Além de analisar aspectos marcantes da obra, ele traz também o *modus operandi* da construção de seus trabalhos.

[...] encontra-se o cerne do método desenvolvido por Bausch: “Eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move”, costuma dizer. Assim, suas criações não tem por objetivo valorizar o desempenho técnico dos bailarinos, mas exprimir individualidades em suas especificidades. Portanto, trabalhar com Bausch é um exercício de autoanálise, algo dificilmente compreendido pelos artistas da época. [...] Esses rituais, recorrentes nas peças, mostram que, ao trabalhar com individualidades, Bausch não está interessada em histórias pessoais ou em marcas

egocêntricas dos bailarinos. O uso do subjetivo é estratégia para aflorar o social. Ela procura revelar, assim como Foucault, que as estruturas de poder estão localizadas nos indivíduos. (CYPRIANO, 2005, p.27-31)

Transpondo tais princípios para a realidade da construção de meu trabalho de estágio, os aspectos autobiográficos (aquilo que “me move”) também vieram à tona na elaboração dos movimentos e escolhas para a dramaturgia. Esse personagem que estava sendo criado tinha muita influência autobiográfica, não para falar de mim, mas pra falar de nós. De qual nós? Relatarei a seguir como o uso de tais princípios influenciou na minha busca por uma expressão que toca primeiramente o ator para afetar conseqüentemente o personagem e o público.

A cena 3 do espetáculo intitulada “*Aquela estranha sensação de estar sendo visto*”, começa com o ator numa postura submissa e acuada. Trata-se de um momento de intimidade do personagem e de uma autodescoberta, como se estivesse sozinho em seu quarto, diante de um espelho. O personagem inicia a cena com um corpo acuado, mas que vai se soltando aos pouquinhos, através de gestos de cócega, em que os movimentos vão ganhando uma sinuosidade e um rebolado mais afeminado. Conforme aumentam esses movimentos, o personagem vai ganhando mais feminilidade, os movimentos ganham tons mais sensuais e quentes, até que a cena é interrompida pela diretora. Como se estivesse sido pego no flagra, num momento de constrangimento, o personagem retorna à posição acuada e sai de cena.

Essa foi a cena mais desafiadora para mim, emocionalmente falando. O ponto de partida em que a diretora constantemente me estimulava a pensar era sobre a minha infância “viada”. Utilizo esse termo não num lugar ofensivo, mas sim como um lugar de apropriação daquilo que era violência, mas que agora é lugar de demarcação. Fui estimulado a acessar essas memórias infantis de alguém que não se encaixava dentro do padrão esperado para um menino. Hoje em dia, na minha *adulthood*, julgava ter esse aspecto da vida muito bem resolvido. Mas, ao acessar essas memórias, esse estado de repressão, esse afeto de “estar sendo visto” em algo íntimo, foi desafiador para mim. Há algo de singular da minha história íntima, que ao ser colocado em cena expõe uma ferida que não é só minha.

Ao tratar de sentimentos humanos, a partir de impulsos reais, Bausch tornou possível a criação de uma complexidade no palco marcada pela dúvida e pela insegurança. Sentimentos até então escondidos e até mesmo recalcados passaram a ser a base da criação. O importante para ela é ver a dança como forma de expressar a vida. (CYPRIANO, 2005, p.27)

Como todos esses estímulos me ajudam na construção dessa função decompositora, da qual quero me aproximar? Como consigo usar esse corpo, capaz de criar devires e expressar em movimentos, para acessar aquilo que é o cerne da minha pesquisa (a morte e o luto coletivo)?



(Imagem 6 – Foto: Diogo Vaz)

2 – MORTE

I. Necropolítica

- **Pandemia**

Será que a nossa consciência de que iremos morrer é um sinal da nossa humanidade? A representação da morte faz parte de nossa essência humana? Ou será que o que nos faz humanos é justamente o instinto de matar? Talvez, seja pela compreensão da nossa finitude que extravasamos esse vazio, enquanto espécie, em arte. Posto que a história humana é também desde o início, uma história de massacre. A morte é um desses assuntos que parece nunca se esgotar. No extremo oposto à manifestação artística, está outro modo humano de extravasar esse assunto: exercer uma política de morte.

A escolha do assunto “morte” para o meu estágio de atuação não veio à toa. Veio de uma indignação, uma inquietação diante da necropolítica a que estivemos submetidos principalmente nos últimos quatro anos no Brasil. A necropolítica como cálculo que o poder (ou as instâncias de poder e soberania) faz em relação à morte de uma população. No contexto brasileiro, nos anos do governo de Jair Bolsonaro (entre 2019 e 2022) a morte esteve como horizonte para mim enquanto artista. Visto que um de seus princípios é uma estratégia antiga de guerra (deixar os inimigos à míngua), no governo Bolsonaro a cultura foi rebaixada ao status de Secretaria (Secretaria Especial de Cultura – Secult) e não mais de Ministério, tendo uma sucessão de troca de secretários(as). Entre os mais controversos estão o Roberto Alvin, um diretor de teatro que foi exonerado da secretaria após um vídeo de expressa alusão ao nazismo. Tivemos também Regina Duarte, atriz bolsonarista que numa entrevista à CNN reclamou que não aguentava mais falar de morte, pois deixava o clima muito pra baixo, isso no pico mais grave da pandemia no país, em que morriam em torno de quatro mil pessoas por dia em decorrência do vírus. E por último, Mário Frias, um ator que é armamentista. E isso diz muita coisa sobre a condução da cultura no país. A cultura foi morrendo à míngua, sem incentivo ou qualquer manutenção de captação de recursos. Ou queimada, no caso do Museu Nacional no Rio de Janeiro. E isso foi potencializado no momento de pandemia, a partir de 2020,

posto que as artes cênicas foram as primeiras a terem encerradas as suas atividades e as últimas a retomarem seus trabalhos, dado o caráter de aglomeração que é inerente do ofício. Até mesmo o auxílio emergencial intitulado “Lei Paulo Gustavo”, aprovado pelo congresso nacional para que pudesse auxiliar os artistas nesse período pandêmico, foi recusado e preterido até o último momento pelo então presidente. Demonstrando o total descaso com a sobrevivência de toda uma classe de trabalhadores das artes, foi um exemplo concreto de inação com intenção de deixar morrer à míngua toda uma categoria.

De um ponto de vista antropológico, o que essas críticas contestam implicitamente é uma definição do político como relação bélica por excelência. Também desafiam a ideia de que, necessariamente, a racionalidade da vida passe pela morte do outro; ou que a soberania consiste na vontade e capacidade de matar a fim de viver. (MBEMBE, 2018, p.20)

No contexto da pandemia da covid-19, especificamente, vivemos no nosso país momentos de verdadeiro terror. Em primeiro momento, enquanto a ciência mundial estava em busca de uma vacina que pudesse salvar vidas, havia uma necessidade de um isolamento social, para que o contágio do vírus, que é transmitido pelo ar, pudesse ser contido. Contudo, para que um país inteiro pudesse parar e se isolar, ainda mais na situação do Brasil que é um país quase continental, precisaria ter uma ação de estado efetiva. Precisaria ter uma comunicação coesa entre governo e população referente aos métodos preventivos e cuidados. Precisaria acreditar na ciência para diminuir, na medida do possível, os efeitos desse vírus invisível, mas mortal. Porém, diante de um governo negacionista, desacreditou-se da ciência; estimulou-se a aglomeração; desestimulou-se o uso de máscaras ou álcool em gel (que à época, eram os métodos mais efetivos para conter o contágio); ignorou-se as recomendações da OMS (Organização Mundial da Saúde); agiu-se propositadamente para o atraso das vacinas e dos insumos necessários; deixou-se morrer sufocados sem oxigênio (em especial em Manaus, onde houve um verdadeiro morticínio); divulgou-se excessivamente o uso de um medicamento que não era comprovado pela ciência (o próprio presidente da época, colocou-se como propagandista desse medicamento); isso sem falar sobre a desinformação em escala governamental (as chamadas *fake news*). Em suma, houve uma ação deliberada do governo para se deixar morrer à míngua e sufocada, a população em geral.

Isso é gravíssimo e não podemos esquecer. Cabe à justiça julgar e punir esses atos ou omissões durante esse período pandêmico, mas trago aqui esse período como exemplo de análise, para evidenciar que a necropolítica estava em vigor durante esse período.

Em *Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua*, o filósofo italiano Giorgio Agamben refere-se ao estado de exceção como a situação que resulta na suspensão da ordem:

Não é a exceção que se subtrai à regra, mas a regra que, suspendendo-se, dá lugar à exceção e somente deste modo se constitui como regra, mantendo-se em relação com aquela. O particular “vigor” da lei consiste nessa capacidade de manter-se em relação com uma exterioridade. Chamemos relação de exceção a essa forma extrema da relação que inclui alguma coisa unicamente através da sua exclusão. (AGAMBEN, 2007, p. 26)

É importante ressaltar que a pandemia foi cruel e desestabilizou o mundo como um todo, obrigando aos governos a criarem estratégias para, literalmente, sobreviver. No caso brasileiro, houve um verdadeiro uso do vírus para deixar que a população morresse. Essa é uma prática notória do fascismo.

- **Fascismo brasileiro**

Há quem discorde e ache exagero o uso da palavra fascismo para o que vivemos nos nossos tempos. Mas, há quem vem defendendo o uso desse termo, como a melhor definição para nomear, o que está acontecendo no contexto brasileiro. Por exemplo, a professora e filósofa Marcia Tiburi vem denunciando desde 2015, mesmo antes do golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, a ascensão do fascismo no Brasil. Desde o lançamento do livro *“Como conversar com um fascista”* (2015), seguido por *“Ridículo Político”* (2017), e também *“Como derrotar o Turbotecnomachonazifascismo”* (2020) a autora vem analisando o crescimento desse fascismo brasileiro.

Trago também o exemplo da antropóloga e professora Adriana Dias, que infelizmente faleceu em janeiro de 2023, e vinha denunciando há tempos o crescimento de células nazistas no Brasil, em especial dentro de escolas. E com a chegada do Bolsonaro no poder, esses grupos foram insuflados com os corriqueiros discursos de ódio e alimentados com as *fake news*. As artes foram atacadas por diversos grupos organizados. Para citar um exemplo, o fechamento da exposição *“Queer Museu”* em Porto Alegre, em 2017, por pressão de políticos e ativistas do MBL “Movimento Brasil Livre”, que na época era uma linha paralela ao que viria a ser o bolsonarismo radical.

Houve várias situações consideradas como “apito de cachorro”, mensagem subliminares que apenas os supremacistas brancos entendem. Várias figuras do governo foram flagradas fazendo gestos e menções racistas. O próprio secretário de cultura Roberto Alvin, citado acima, ao fazer um vídeo copiando não só na estética, mas também com partes de falas de Joseph Goebbels (Ministro da Propaganda Nazista de Hittler), fazia um sinal óbvio aos apoiadores de que nesse governo, esse tipo de manifestação seria permitido. Esses sinais não são coincidência. São a técnica.

A partir de uma perspectiva histórica, muitos analistas afirmaram que as premissas materiais do extermínio nazista podem ser encontradas no imperialismo colonial, por um lado e, por outro, na serialização de mecanismos técnicos para conduzir as pessoas à morte. (MBEMBE, 2018, p.21)

Há que salientar um recorte de raça e gênero nessa discussão. Posto que foram incontáveis os ataques às populações indígenas, inúmeras operações em favelas em que as balas perdidas sempre encontram o corpo negro como alvo, número cada vez mais crescente de notícias de feminicídio pela facilitação do porte armas, o Brasil no patamar mais alto de ataque às pessoas LGBTQIAP+. Isso sem falar sobre os danos ao meio ambiente e aos animais não humanos. Inúmeras queimadas, liberação do garimpo ilegal, Amazônia em risco, etc. Ou seja, uma política de morte, uma necropolítica.

Em outras palavras, o ser humano verdadeiramente 'torna-se um sujeito' – ou seja, separado do animal - na luta e no trabalho pelos quais ele ou ela enfrenta a morte (entendida como a violência da negatividade). É por meio desse confronto com a morte que ele ou ela é lançado(a) no movimento incessante da história. Tornar-se sujeito, portanto, supõe sustentar o trabalho da morte." (MBEMBE, 2018, p.12.)

Durante o período do governo Bolsonaro, em especial, no momento da pandemia, essas questões me atravessavam diretamente. Não havia como não enxergar o momento crítico da nossa história recente e me angustiava a sensação de não poder fazer nada de concreto. Mas foi nesse período também, que me acendeu à mente a ideia da decomposição como intuito da arte. Mas antes de falar de decomposição, é preciso falar do corpo morto. E no processo, havia uma questão que martelava em mim sem resposta. Há diferença entre uma morte matada e uma morte morrida?

II. Morte matada e morte morrida

- Quando a vida é tirada

Durante a construção do trabalho cênico, quando pensávamos sobre a dramaturgia, queríamos que o trabalho começasse e terminasse com a cena da morte do personagem. Entre várias conversas, a ideia veio se estruturando até chegarmos numa bifurcação. Fomos acurralados nesse caminho, em que não tinha outro jeito, a não ser pensar sobre a diferença entre uma “morte matada” e uma “morte morrida”. À primeira vista parece apenas um jogo de palavras, mas que carregam grande diferença na vida prática.

Enquanto atuação, o desafio era conseguir diferenciar essas duas mortes em cena. Queríamos que a cena inicial e a cena final fossem a mesma cena, aliás, uma repetição da mesma cena. Queríamos dar a ideia ao público de que já tivesse visto aquilo antes. A cena é a seguinte: É uma fuga, com clima denso em que, pelo percurso, o personagem foge e desvia encostado aos muros. A movimentação dessa fuga é feita por uma sequência preestabelecida em que se aproveitava cenicamente da arquitetura e das características do lugar. Para a plateia que fica localizada no centro do espaço, via-se o ator percorrer as bordas do espaço, num *looping*. A cada volta, ia ganhando intensidade, pressa e desespero. Durante o percurso, o personagem acessa alguns “estados animalescos” que irão aparecer também durante todo o trabalho. Essa fuga culmina na morte desse personagem por três tiros na parede. Essa mesma cena se repete no final do trabalho. A intenção era de causar na plateia essa espécie de *dejà-vu*, mas para o personagem é como se ele pressentisse a própria morte. De certa maneira, esse personagem prevê o seu fim. Como diferenciar esse momento? Essa sensação?

Conforme fomos nos aprofundando na construção desse personagem, fomos percebendo que deveríamos escolher o motivo pelo qual esse personagem era morto. E quem é que o mata? Afunilando nesse sentido e imerso no contexto da necropolítica explorada do capítulo anterior, a “morte matada” aqui, era uma morte do Estado. Desse poder soberano sobre nossos corpos e sobre nossas mortes. Por isso que nessa primeira cena, na primeira

fuga, quando a plateia ainda não tem informação alguma sobre quem é essa figura, essa morte matada é repentina e abrupta. O espetáculo mal começa e o personagem já morreu. Mas, se no fim a cena é a mesma, e se o personagem irá morrer com os três tiros igual no começo, o que diferenciaria a morte matada do começo, dessa morte morrida do fim?

No livro *“Necropolítica”*, Mbembe traz uma reflexão pertinente a esse assunto dizendo que “[...] se é livre para viver a própria vida somente quando se é livre para morrer a própria morte.” (Mbembe, 2018, p. 66). Como representar então esse morrer a própria morte?



(Imagem 7 – Foto: Diogo Vaz)

- **Quando a vida se esvai**

A primeira imagem que passa na minha cabeça quando leio “morte morrida” é a imagem de uma pessoa muito, muito velha, que simplesmente vai desligando de tanto uso, de tanto ter vivido. Como se a vida fosse se esvaindo. Não necessariamente é assim. Será que quando um coelho é morto por uma águia, dá pra se considerar uma morte morrida por ser mais “natural”? Será que pisar sem querer em um inseto, para o animal isso é uma morte morrida? Será que ser picado por uma cobra e ser envenenado é morte morrida? Será que ficar gravemente doente e agonizar preso em aparelhos no hospital, é uma morte morrida? Ou será que tirar a própria vida é a verdadeira imagem de morte morrida? Será que o que define a diferença, é a intencionalidade? Há todo um leque de possibilidades de mortes, mas me parece que todas elas são, de diferentes modos, também mortes matadas.

Para a dramaturgia do trabalho, havia de ser feita uma escolha de como representar essa segunda morte do personagem. Para nós, havia a intenção de mostrar como se o personagem, segundos antes de morrer, tivesse um ápice de consciência. Como se tivesse uma lucidez instantânea, uma iluminação aos moldes de um Deus ex-Máquina. Esses foram os estímulos para explorar em movimento, o que chamo aqui de sensação de transcender. A Geórgia Macedo, bailarina e pesquisadora, trouxe muitas propostas instigantes e me auxiliou durante o processo na criação dos movimentos do espetáculo. Quando experimentamos corporalmente essa sensação de transcender durante os ensaios, o que surgiu foi uma vibração. Com isso, a cena final do trabalho ficou da seguinte maneira:

O personagem repete a cena inicial da fuga, passando pelas mesmas formas, para que o público pudesse ter a sensação e o reconhecimento de que era uma repetição. Dramaturgicamente, escolhemos colocar uma quebra na cena. Uma intervenção da diretora mandando o personagem parar, respirar, pensar e depois ir. E quando isso acontece, a cena continua em câmera lenta, explorando cênica e imageticamente a densidade que antecede a morte. Quando o personagem, ainda em câmera lenta, se prepara para ser atingido pelas três balas, há novamente uma quebra, uma mudança de estado do

personagem, mudança de luz e de música. Nesse momento, uma movimentação vibratória que começava do peito, ia se alastrando pelo restante do corpo. Cabeça, braços, mãos, quadril, pernas, pés. Vibração essa que ia modificando o corpo do ator, ao ponto de simular cascos, chifres, patas, asas. Essa vibração ia formatando o corpo nessas posturas, gerando a conexão com os animais representados dentro do trabalho. De certa forma, havia algo de ritualístico nessa cena/possessão, como se o personagem fosse o corpo acessando seus devires-animais dentro da história. Em seguida, o personagem para e olha com atenção e carinho para a plateia. A escolha que fizemos foi representar como se ele estivesse transcendendo, olhando e entendendo que a história vai se repetir. Nesse caso, o símbolo que muda entre a “morte matada” e a “morte morrida” é a paz que o personagem sente. Como quem entende que a história se repete, pois irá morrer e se decompor. Isso em nível de intencionalidade da cena, posto que tais detalhes são expressados apenas corporalmente, não com palavras. O personagem vai retornando à pose do momento que antecede os tiros. Abruptamente, três tiros o atingem e ele morre. Igual no começo do espetáculo.

Aqui, a escolha cênica foi diferenciar as duas mortes, pela lucidez e pela paz sentida pelo personagem.



(Imagem 8 – Foto: Diogo Vaz)

Nesse trabalho, esse personagem morre duas vezes. Ambas, sendo vítima do estado. Na primeira morte do início, a dramaturgia retorna ao nascimento do personagem, brincando com um símbolo de repetição da história. Tem uma imagem que me pega num lugar muito íntimo: o ouroboros, presente em diversas culturas espalhadas pelo mundo. É a imagem de uma serpente que come o próprio rabo, formando um círculo. É um símbolo do tempo cíclico, símbolo do eterno nascer e morrer. Eu acho linda a imagem e seu significado. Essa é uma figura que marca todo o processo de construção desse trabalho, como inspiração, como metáfora. Mas na segunda morte, ele não retorna ao começo. O personagem transcende, tira a roupa como uma cobra que troca de pele e experiencia seu devir-pavão em cima do muro. Este é o epílogo do trabalho.

Que leituras possíveis essas imagens podem acessar? Sei que é um trabalho que escorre indignação, posto que falar de morte matada e/ou morte morrida, é necessariamente falar de violência? Será que aquele estado “selvagem” do qual queria me aproximar, é um estado de violência? Como transformar essa violência, processar imagetivamente e retornar em arte? Como decompor essas mortes?



(Imagem 9)

3. – DECOMPOSIÇÃO

I. Processo de decomposição

- Quanta vida há na morte?

Até aqui, venho tentando criar uma linha de pensamento que desague na reflexão sobre a função decompositora que a arte pode desempenhar. Para isso, criei laços entre os temas, assuntos e inquietações que me atravessaram durante a criação. Criando relações entre conceitos como necropolítica e o devir-animal, pincelando hipóteses e perguntas que, no decorrer do processo, interferiram concretamente no produto final apresentado. Agora, neste trabalho de conclusão de curso, me apoio em pensadores como Deleuze, Massumi, Mbembe, Bonfitto, Tiburi, Sarrazac, Agambem, como quem se agarra a um colete salva-vidas. Aqui, me amparo nesses pensadores(as) para conseguir costurar esse retalho simbólico do luto coletivo, me colocando a analisar racionalmente aquilo que primeiro, foi um sentimento.

A primeira imagem do trabalho, logo que o público adentra o espaço da cena, é a imagem do ator sentado em cima do muro. Ali, com as mãos na direção do peito, o ator faz gestos de pulsar o coração, enquanto que logo abaixo dele, projetava-se no muro, uma colagem de vídeos de seres microscópicos. O ator para os movimentos, olha para a plateia e reflete em voz alta:

- Quando o coração para de bater, o sangue deixa de levar oxigênio para as células e elas começam a morrer. Os órgãos param. Os músculos enrijecem. Sem o fluxo de sangue, as bactérias do nosso estômago, para se manterem vivas, começam a comer essas células mortas. As bactérias vão nos comendo de dentro pra fora e vão soltando gases que saem pela nossa boca, pelo nariz, pelo cu. Esse cheiro de podridão atrai moscas que botam ovos na nossa pele. Quando esses ovos eclodem, as larvas vão comendo toda a nossa superfície, comendo a pele, os pelos, os tecidos... Assim nosso corpo vai sendo devorado de dentro pra fora pelas bactérias e de fora pra dentro pelos vermes. Vão comendo tudo até restarem só os ossos e um grande e largo sorriso cheio de dentes. (Texto criado em processo de ensaio)

Havia uma intencionalidade dramaturgica no fato do primeiro texto do espetáculo ser uma descrição de uma decomposição. É como se deixasse implícito, desde o primeiro momento, que o início da história é a morte do personagem. Isso parece ser contraditório, já que a morte é comumente entendida como fim e não como começo.



(Imagem 10 – Foto: Diogo Vaz)

Seres necrófagos são os organismos que se alimentam de cadáveres ou partes de animais em decomposição. Normalmente, a decomposição é iniciada por bactérias que facilitam a assimilação do material orgânico aos animais

decompositores. Animais como moscas, vespas, escaravelhos são responsáveis por manter o equilíbrio ecológico, pois transformam a matéria orgânica morta, devolvendo os nutrientes ao ambiente. É esse processo que utilizo como metáfora do fazer artístico: transformar a matéria morta da história recente, em nutriente e transformar o(a) artista, em um devir-verme.

Ao tratar desse assunto, me coloco num campo muito amplo de possíveis significados, interpretações, códigos, culturas, como se “a morte” fosse um tema tão intrinsecamente humano, que precisa ser exposto, falado, contado, simbolizado, e passa a ser parte de uma necessidade coletiva tratar desse assunto, em especial no contexto do nosso país. Óbvio, há quem não se afete de maneira nenhuma pela morte dos outros. Há quem seja indiferente ao assunto ou até mesmo indiferente às suas mortes próximas. Há, é claro, aqueles que perpetram a morte, que lucram e enriquecem com ela e que pensam que quanto mais, melhor. Mas, aqui, é um artista refletindo sobre seu trabalho, então me dou ao direito de sentir. Às vezes sinto demasiado, sinto por mim e pelos outros. E, justamente por encarar com intenção para esse assunto, há essa necessidade “animal” em criar e expressar.



(Imagem 11 – Foto: Diogo Vaz)

- **Criação artística como expressão animal**

Quem já esteve em cena, provavelmente conhece a sensação de “frio na barriga” que é sentida antes da apresentação. Provavelmente conhece também a sensação de euforia e potência enquanto se está em cena. Essa sensação de estar de frente a um público, de ser visto(a), de contar uma história com seu corpo, sua fala, essas exposições são muito parecidas com o estado de brincadeira. Ao se referir à brincadeira animal, o filósofo Brian Massumi analisa que há uma energia que extrapola os seres brincantes.

O que está em excesso na situação, sua sobrecarga de intensidade, é canalizado pelo valor de brincadeira do jogo. É um valor de excesso, no excesso: uma *mais-valia* de animação, vivacidade – uma *mais-valia de vida*, irredutivelmente qualitativa, nivelada de forma ativa com o viver. (MASSUMI, 2017, p.25)

Massumi se apropria do conceito de *mais-valia* de Marx e Engels, para relacionar com o que sobra de energia vital numa brincadeira. E nesse caso, é à essa energia vital em excesso, esse excesso de vivacidade, que eu relaciono com o que sente o(a) ator/atriz/performer no momento em que se está em cena. Será que essa necessidade de estar em cena é na sua essência uma necessidade animal? Há uma extrapolação de energia que, de uma maneira ou de outra, acaba por atingir o público que assiste.

Porém, numa criação artística, esse excesso de vivacidade, não é dado espontaneamente como no animal que brinca. Numa criação artística, há uma intencionalidade em afetar e ser afetado. Há uma busca, algo que instigue o(a) artista a criar. Um excesso que precisa se tornar uma obra. Em “O ator compositor”, Matteo Bonfitto, que é pesquisador e também ator da Unicamp, tece uma linha de pensamento sobre a ação física na cena e analisa esse processo de composição cênica típica do(a) ator/atriz/performer na contemporaneidade.

Como sabemos, assim como há muitos teatros, há inúmeros processos de construção de seres ficcionais a partir de outras matrizes. De qualquer forma, seja a partir de textos já escritos ou de outras matrizes, considera-se aqui o processo de trabalho do ator como um processo de composição.[...] Com diferentes texturas trabalha também o ator-compositor. A diferentes texturas ele deve dar um sentido, uma unidade. Tal unidade, por sua vez, só pode emergir

de um diálogo – entre o fazer e o pensar o fazer. O fazer, com seu sentir e perceber, transforma o pensar. E o pensar, com a força de sua elaboração, transforma o fazer. Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante. É nessa espiral que se move o ator-compositor.” (BONFITTO, 2007, pp.141-142)

No processo de construção do meu estágio, essa composição entre diversos eixos temáticos, diversos assuntos e inquietações, só foram possíveis porque havia uma abertura para que esse “pensar e fazer” se influenciassem mutuamente. A pesquisa interferindo na prática, e a prática determinando os rumos da pesquisa. Eu interpreto essa espiral a que Bonfitto se refere, também como uma mais-valia de vida, que nesse caso, estimula o(a) artista e o processo criativo a caminharem para frente. Parafraseando Bonfitto, ousou dizer que é nessa espiral que também se move o ator-DEcompositor.

Ao pensar a criação artística, especificamente no fazer teatral, a teórica Josette Féral, traz uma análise de como esses limites entre o pensar e o fazer no teatro, estão apontando para o mesmo objetivo:

Se nos esforçamos por um breve instante em olhar as coisas sob outro ângulo e de nos perguntarmos qual é o objetivo final do praticante e do teórico, será que não poderíamos dizer que cada um à sua maneira tenta entender, analisar e, somando tudo, traduzir o mundo que o envolve? [...] O artista escolhe como veículo de tal expressão sua arte; o teórico escolhe os conceitos. O fim de um e de outro é de melhor compreender as obras, de revelar seus limites e suas possibilidades, de aí operar as brechas, de fazer ranger as estruturas, de descortinar, se for necessário, a face oculta (FÉRAL, 2015, pp. 27-28.)

Como traduzir uma realidade em que movimentos fascistas e nazistas estão ganhando cada vez mais força e visibilidade? Como esse período pandêmico vai interferir na criação artística da nossa geração? Assim como a arte tem se apropriado a discursos anticoloniais e antirracistas, como podemos contribuir com a nossa arte nessa reconstrução de um país em ruínas? Quais as características que ficarão marcadas no nosso fazer artísticos desses tempos? Será a denúncia? Será a poesia? Será a crueldade? Como eu, enquanto artista, utilizo a minha capacidade de criar para sobreviver nesse período de morte?



(Imagem 12 – Foto: Diogo Vaz)

II. Performatividade

- **O corpo do artista**

O corpo do artista é exposto o tempo todo.

Quem é o personagem que morre? Essa pergunta, até o meio do processo, não havia sido respondida ainda. Dentro da dramaturgia do espetáculo, sabíamos que quem mataria o personagem era o “Estado”, como uma figura genérica ou uma alegoria. Mas quem é o personagem que morre?

Certo dia, tivemos um insight criativo de que a história que estávamos contando era sobre um artista (também figura genérica e alegórica). Nesse dia, parece que uma grande ficha caiu. E gerou aí um nó entre personagem e ator, uma dificuldade em separar as coisas e uma facilidade para trazer relatos, sensações, expressões que são, em primeira instância, autobiográficas. Aqui o corpo do artista que era morto duas vezes em cada sessão de apresentação, era também o lembrete constante de que apesar de ser ficção, podia ter sido realmente eu. O lembrete de que o corpo do personagem que morre era o ensaio do que poderia ser a minha própria morte. Claro que a ficção nos permite esticar a corda da imaginação e vislumbrar aquilo que não aconteceu. Então, de certa forma, instintivamente, meu devir-artista estava com medo da morte. E pra escapar dela, ele ensaia e a apresenta. Como quem diz “é assim que eu vou morrer”, e mostra isso duas vezes, para que o público não tenha dúvida.

O artista personagem e o artista ator era um único bicho acuado, que, pra não morrer de morte matada, cria uma peça sobre seu medo.

- **Ator-Rapsodo**

Jean-Pierre Sarrazac, dramaturgo, encenador e professor universitário, em seu livro “*O Futuro do Drama*”, analisa dramaturgias contemporâneas a partir conceito de Teatro Épico de Bertold Brecht, relacionando-as com a cena contemporânea. Entre as diferentes novas funções do teatro atual, uma delas ele denomina como o surgimento do “dramaturgo-rapsodo”, conforme sua explicação: “[...] *escritor-rapsodo (rhaptein em grego significa “coser”), que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir*” (SARRAZAC, 2002, p. 37). Alguns dos aspectos que ele levanta também se assemelham ao modo de criação e o produto final do meu estágio. A nossa dramaturgia também foi cortada, colada e costurada durante o processo. Elencarei aqui três dessas particularidades que vejo semelhança com nosso modo de criação do trabalho:

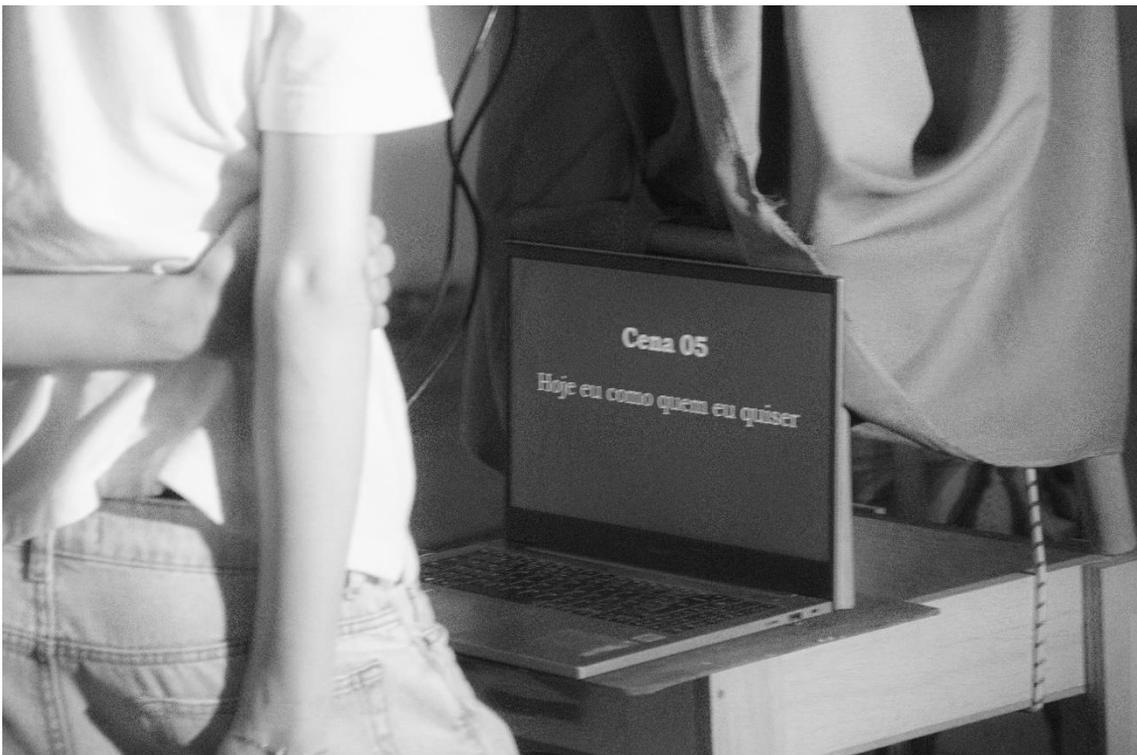
Hibridismo – Sarrazac, ao falar sobre o aparecimento do teatro-rapsódico, diz sobre a dramaturgia construída por momentos dramáticos e fragmentos narrativos, havendo uma mistura de técnicas e gêneros literários, “[...] *podendo haver mistura do épico, do dramático e até mesmo do lírico.*” (SARRAZAC, 2002, p.54). Em meu estágio, também misturamos técnicas de dança junto à uma dramaturgia aberta em relação à história do personagem. Havia também momentos de quebra da cena, onde a diretora e o ator conversavam com a plateia sobre assuntos da vida real. Há um hibridismo dentro da dramaturgia, misturando relatos como personagem em primeira pessoa, descrições narrativas épicas e histórias autobiográficas do ator.

Recorte – A ação dramática acontece em cenas que são como quadros da história do personagem, que, apesar de recortadas, apresentam uma progressão dramática que sucumbe na morte dele. Mas há outra característica que representa esse recorte de uma maneira mais evidente: a nomeação das cenas.

Numa palavra: a titulação. Um trabalho como este de nomeação era, na verdade, supérfluo num teatro estritamente dramático. Nomear é isolar. Ora, o que é que se pode isolar numa obra que pretende ser uma

imitação pura da vida diversa e pluriforme?... Quando, ao contrário, a forma teatral se abre a elementos épicos, a abundância de títulos (para cada grande parte da obra, ou mesmo no interior de cada parte) surge como resposta a uma profunda necessidade. (SARRAZAC, 2002, p. 70)

Ao pensar em cada título para as cenas, queríamos instigar e anunciar o que viria acontecer em cena. O título, de certa forma, antecipa e abre os sentidos possíveis para a ação. No trabalho “Devir animal”, as cenas têm os seguintes títulos: “Cena 1 – *O nascimento de ...* (o público escolhia o nome do personagem) – o ovo quando quebra de dentro para fora gera vida, mas quando quebra de fora para dentro...”; “Cena 2 – *Foi brincando que matei meu primeiro animal*”; “Cena 3 – *Aquela estranha sensação de estar sendo visto*”; “Cena 4 – *O trabalho dignifica o homem*”; “Cena 5 – *Hoje eu como quem eu quiser*”; “Cena 6 – *Eu amaldiçoo todos vocês*”; e “Cena 7 – *Justiça e Violência*”.



(Imagem 13 – Foto: Diogo Vaz)

Personagem-criatura – Em relação à criação das personagens, Sarrazac fala sobre diversos aspectos da personagem de um dramaturgo-rapsodo, saliento aqui esse personagem que é, de certa forma, criatura:

Uma personagem de um antropomorfismo incerto, que o autor acompanharia ao longo do seu périplo teatral, cujas tribulações ele seguira passo a passo e à qual estaria tão indissociavelmente ligado quanto o Doutor Frankenstein à sua Criatura.” (SARRAZAC, 2002, p. 97)

Nesse sentido, o personagem criado no trabalho, cujo o nome é dado pelo público na hora da apresentação, ganha ares alegóricos e bestiais, como um personagem híbrido, desagregado, que não pertence à lugar algum. *“Personagem sem qualquer qualidade, surge, logo à partida, como o exilado interior de toda a humanidade socializada”* (SARRAZAC, 2002, p. 99)

Na prática de ensaios, essas questões plurais, que foram assunto e inspiração para a construção do trabalho, foram sendo costuradas como uma colcha de retalhos, em busca de uma inquietação, mas sem muita consciência de seu hibridismo, seu recorte e seu personagem-criatura. Estava mais no lugar “instintivo” de criar. As escolhas estéticas e dramáticas foram se fazendo muito a partir da necessidade concreta em responder ao meio em que vivemos e ao tempo em que pertencemos.



(Imagem 14 – Foto Diogo Vaz)

III. Animais em política

- **Contexto político brasileiro**

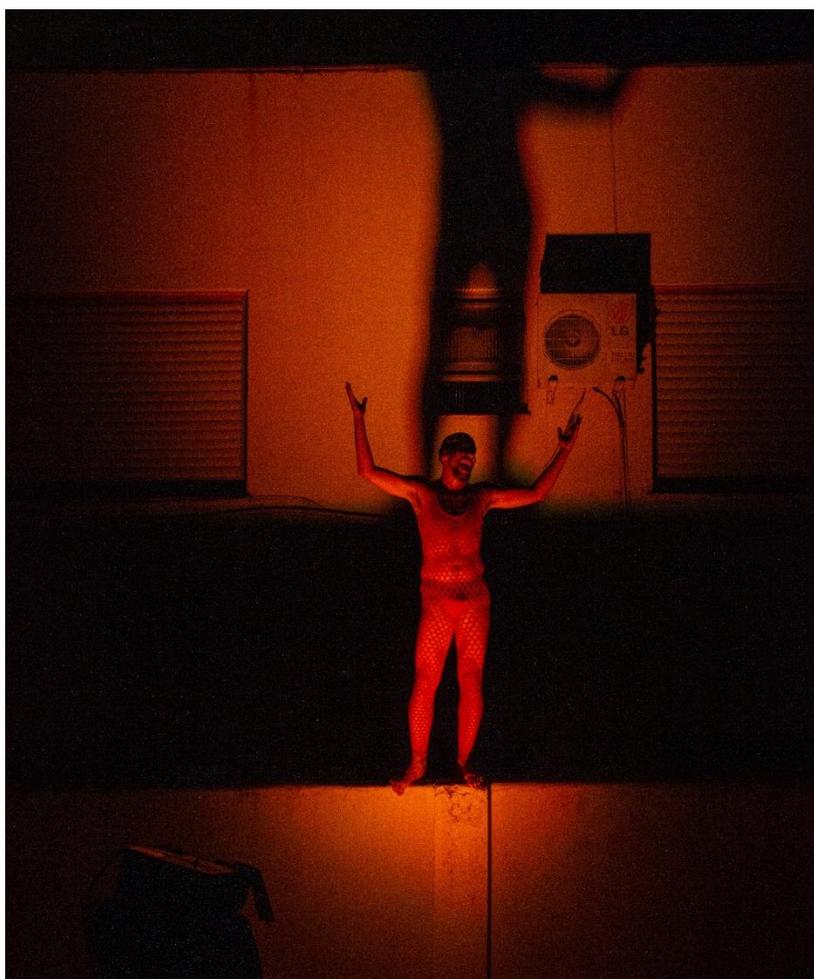
Como ressaltado anteriormente, o contexto do Brasil durante a feitura do trabalho foi o que moldou e interferiu concretamente no assunto e nas inquietações postas em cena. Logo no início do processo, ainda no começo de 2022, lembro-me de uma conversa com a Thais (diretora do trabalho) sobre a encruzilhada em que nos encontrávamos. Nessa época, nos angustiava o fato de que teríamos a eleição mais acirrada e determinante da nossa história recente no país.

Jair Bolsonaro, ainda presidente do Brasil nessa época, ameaçava a democracia e utilizava todos os aparelhos do estado para garantir a sua reeleição e consumir um golpe militar. Do outro lado, Luiz Inácio Lula da Silva, havia recuperado seus direitos políticos e despertava como a única esperança possível para derrotar o Bolsonaro e a institucionalização do fascismo no poder. Esse contexto nebuloso, parecia ser um tempo sem dono, pois o que aconteceria de uma maneira ou de outra, interferiria na nossa vida de um jeito muito concreto. Havia um medo perambulando as pessoas que estavam a par da gravidade do momento. E havia também, as pessoas completamente hipnotizadas pelo efeito nefasto das *fake news*. Quando conversávamos (Thais e eu), nesse início do processo, entendemos que o trabalho teria leituras completamente diferentes a depender do resultado das eleições em outubro daquele ano. Já sabíamos que a criação seria um enfrentamento direto à política de morte. Já sabíamos também que a escolha de um trabalho combativo, nos colocava em um lugar delicado de exposição e confronto. Caso Bolsonaro ganhasse as eleições, esse trabalho seria como um cutucar a onça com vara curta, já que não deixaríamos de denunciar o que estávamos vivendo, mesmo que isso pudesse nos colocar em exposição perigosa. Havia um medo, confesso. Até as eleições em outubro, a dramaturgia do trabalho, ainda estava bastante porosa para o que poderia acontecer até então.

Para a nossa sorte, Lula, diante de uma frente democrática, vence as eleições e nos garante ao menos uma pequena luz de esperança, posto que

enfim, esse período nefasto da cultura brasileira, teria finalmente um encerramento.

Diante disso, havia algumas questões que precisavam ser feitas: O que teria acontecido se Bolsonaro e seu projeto fascista tivesse saído vencido nas urnas? Agora com a derrota, estaria tudo em paz? É claro que não, posto que a vitória de Lula foi muito acirrada, e que um pouco menos da metade do brasileiro votantes, ainda apostavam no projeto de destruição do país. Quanto ao trabalho, haveríamos de respirar, mas nem tanto. O pensamento fascista ainda está em vigor, mesmo com a mudança de presidente. Esse é o tipo de mal, a ferida podre da história da qual, nós teríamos que cutucar inevitavelmente. Por isso, mesmo diante de um governo democrático e progressista como o que vivemos agora, a denúncia do trabalho e a necessidade de decompor esse momento histórico se faz mais urgente ainda. Ao contrário do que pensava na época, é justamente agora, que esse enfrentamento selvagem se faz cada vez mais necessário. Não arredaremos o pé.



(Imagem 15 – Foto: Diogo Vaz)

- **Resistencia selvagem**

“No devir-animal do humano, criatividade e sobrevivência são uma só coisa.” (MASSUMI,2017, p. 109)

Nesse sentido, o primeiro ato para essa intenção de decomposição do ator, é o permitir-se entrar em contato com a carne podre da história. Refiro-me ao(à) ator/atriz/performer ser poroso, a se permitir sentir e ser tocado pela necessidade de falar sobre o assunto. Ouso dizer que talvez, antes mesmo da criatividade entrar em ação, no sentido de decompor esse assunto, o que é preciso mesmo é se inquietar com essa realidade de morte. As larvas, ao comer o cadáver, entram em contato com a parte podre e fedida. A “Larveidade” do ator/atriz/performer, que se ocupa em se assemelhar a esse estado, precisa estar disposto a mexer na ferida histórica e buscar simbolizá-la através da ficção. O ator-decompositor coloca seu corpo, voz e criatividade a serviço da memória do horror, para que não se repita.

Relatarei a cena 6 do trabalho, intitulada “*Eu amaldiçoo todos vocês*”:

A cena começa com o personagem num canto do muro, segurando uma lanterna. Ao fundo ouve-se a música “Botar a boca no mundo” cantada por Ney Matogrosso. O ator dubla a música e dança com a lanterna. As luzes se acendem como se fosse uma apresentação no estilo cabaré, com movimentos afeminados, ora sensualizando ora ironizando e mexendo com a plateia. Antes da música acabar, o ator tira a tampa do ralo do esgoto e a usa como espelho e como coroa. Quando acaba a música, o personagem pede aplausos da plateia. O público aplaude. Em seguida, vem o seguinte texto:

- Tava bom? Foi legal? Tava bonito? Mereço aplausos? Mereço, né! Aplausos! (aplaudem e fica feliz) Mas quero confessar uma coisa aqui pra vocês. Eu não sou dócil. Pra quem eu quero, eu sou bem sujo na verdade. Bem baixo. Eu sou rancoroso. E não esqueço de tudo que passamos nesses últimos anos. Não esqueço! Por cada árvore queimada, por cada arte ceifada, quebrada, destruída, por cada criança com fome, por cada morte evitável. Por esses crimes, eu amaldiçoo você! Eu amaldiçoo sua sede de poder, que destrói tudo que é vivo. Eu amaldiçoo seu acumulo de dinheiro em cima do suor de trabalhadores. Eu amaldiçoo sua ganância por posses que coloca em risco a vida de um planeta inteiro. Não toque em mim. Não toque em mim! E não toque na minha manada também. Porque essa revolta não é só minha. Essa revolta não é só minha. Mas eu sou o artista. Que escolha eu tenho? Eu tenho meu corpo, minha criatividade, eu tenho a minha voz. Mas não é

só isso que eu tenho. Então não toque na minha manada. Pois se vier... (Em revolta, o homem assume posições animais). Numa patada só, arranco sua pele, quebro as suas costelas e faço esguichar sangue na minha cara dos seus pulmões perfurados. Com as minhas garras arranco a sua laringe fora criando um grande sorriso pra baixo. Com o baque dos meus chifres faço seu umbigo encostar nas costas, quebrando toda a sua coluna vertebral e te deixando sem andar. Te pico de maneira tão sorradeira e silenciosa, que quando você perceber, o veneno já vai estar te corroendo por dentro. Com a minha alcateia, vamos dilacerar e comer todas as suas tripas cheias de sangue e bosta, entendeu?! VAMOS COMER AS SUAS TRIPAS CHEIAS DE SANGUE E BOSTA! Vocês vão ser comidos, todos fodidos pela terra. Eu amaldiço..... (Enquanto grita, o homem é arrastado para trás como se a própria mão invisível do estado, estivesse contendo tal animal furioso. A frase para no meio e corta para a próxima cena.)
(Texto criado em ensaio)

Enquanto criávamos essa cena, havia uma necessidade de ser mais explícito, já que a narrativa até aqui estava baseada bastante em movimentações e imagens metafóricas, e bem abertas para interpretações. Aqui, na penúltima cena do espetáculo, a escolha foi colocar as nossas indignações reais. Ao usar o termo “amaldiçoar”, parece imprimir no personagem-artista um campo imagético que se assemelha a poderes mágicos. Aqui, o personagem-artista incorpora a sua revolta em devires-animais. Enquanto grita e amaldiçoa, o personagem olha pra cima, para o muro que o cerca, para o céu que o cobre. A maldição não é direcionada para a plateia. A maldição é direcionada a algo superior. O público aqui é tratado como manada, e assim, é protegido. Nesse trecho acima, quando o personagem-artista fala sobre “Essa revolta não é só minha”, nas apresentações que fizemos, a plateia concordava com a cabeça em consentimento. Será que essa concordância era o nosso devir-manada respondendo? O trabalho desemboca para um enfrentamento direto. Há uma proatividade do artista aqui metaforizado, que provoca, gera incômodo e é pego. É um movimento ativo e propositivo do personagem ao denunciar as forças de repressão. Há aqui uma proposta de decomposição a partir do enfrentamento.

Se faz necessário pensar uma arte decompositora e de um artista/ator decompositor como um devir animal essencial para a renovação do Brasil que está por vir. Do Brasil em potência animal selvagem. Quais corpos precisaremos decompor para recriar o solo fértil de uma arte do futuro, para o futuro, sobre o futuro? O artista é a figura metafórica escolhida para o trabalho. Então é ele o animal que é perseguido. O artista é o animal que morre e se decompõe em

carbono e renasce em outro corpo. O artista nesse nível, consegue decompor criando, transformando a sua arte em nutriente reflexivo.



(Imagem 16 – Foto: Diogo Vaz)

CONCLUSÃO

O processo de criação do trabalho “*Devir Animal – o animal em mim está vivo, lúcido e rosmando*” escorreu para as reflexões que aqui foram expostas. Como a imagem do Ouroboros, parece que esse processo teve vários renascimentos. O primeiro nascimento do trabalho foi a vontade, o intuito, a inquietação, o desejo de criar esse trabalho e colocar ele no mundo. Quando o trabalho é realmente colocado no mundo, apresentado ao público, acontece seu segundo nascimento. Agora é um trabalho finalizado, pronto, nascido. E como se fechando mais esse ciclo de criação, a partir do momento que o trabalho finalmente estreia e enfrenta os olhares do público, há de certa forma o terceiro nascimento do trabalho, aqui posto no formato de um trabalho de conclusão de curso. Escrito. Ingenuamente, achei que ao concluir o bacharelado de atuação concluiria também esse assunto. Muito ao contrário. Parece que esse trabalho me abriu mais questionamentos e possíveis caminhos de pesquisas, do que fechou questões. Ao me colocar com a intenção de pesquisar a morte, talvez esse seja o meu processo criativo, nessa espiral de constantemente morrer, renascer, amadurecer, morrer, renascer, amadurecer, morrer, renascer, amadurecer, morrer... Para mim, esse é o devir-animal do artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *HomoSacer: o poder soberano e a vida nua*; tradução de Henrique Burigo – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba* – São Paulo: Perspectiva, 2007

BRUM, Eliane. *Banzeiro Òkòtó: uma viagem à Amazônia centro do mundo* – 1ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2021

CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*; Imagem: Maarten Vanden Abeele – São Paulo: Cosac Naify, 2005

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol.4/Gilles Deleuze, Felix Guattari; tradução de Suely Rolnik – São Paulo: Ed. 54, 1997

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*; tradução de J. Guinsburg – São Paulo: Perspectiva, 2015

KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*; tradução e posfácio Modesto Carone – São Paulo: Companhia das Letras, 1998

MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre a política* – São Paulo: n-1 edições, 2017

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de excessão, política de morte* – São Paulo: n-1 edições, 2018

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*; tradução de Alexandra Moreira da Silva – Porto: Campo das Letras, 2002.

TIBURI, Marcia. *Complexo de vira-lata: análise da humilhação brasileira* – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021