



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ
IFCE CAMPUS FORTALEZA
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

WESDEY DE ALENCAR FREITAS

AUTO(R²)ETRATO: O CORPO PARA UMA PERFORGRAFIA EM HOMOARTE.

**FORTALEZA
2020**

WESDEY DE ALENCAR FREITAS

AUTO(R²)ETRATO: O CORPO PARA UMA PERFORGRAFIA EM HOMOARTE.

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) – Campus Fortaleza, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Artes. Área de concentração: Artes

Orientador: Prof. Dr. Francisco Herbert Rolim de Sousa

**FORTALEZA
2020**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Instituto Federal do Ceará - IFCE
Sistema de Bibliotecas - SIBI
Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- F862a Freitas, Wesdey.
AUTO(R³)ETRATO : O CORPO PARA UMA PERFORGRAFIA EM HOMOARTE. / Wesdey
Freitas. - 2020.
132 f. : il. color.
- Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Mestrado Profissional em Artes, Campus
Fortaleza, 2020.
Orientação: Prof. Dr. Francisco Herbert Rolim de Sousa.
1. Homoarte. 2. Perforgrafia. 3. Processo de criação,. 4. Texturologia. 5. Corpo-imagem masculino.. I.
Titulo.

CDD 700

WESDEY DE ALENCAR FREITAS

AUTO(R²)ETRATO: O CORPO PARA UMA PERFORGRAFIA EM HOMOARTE.

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) – Campus Fortaleza, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Artes. Área de concentração: Artes

Aprovado em: __/____/__

BANCA EXAMINADORA:

Professor Dr. Herbert Rolim - Orientador
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)

Professora Dra. Francimara Nogueira Teixeira
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)

Professora Dra. Emyle Pompeu de Barros Daltro
Universidade Federal do Ceará (UFC)

**Dedico esta dissertação a todxs que lutam
dia após dia para poder existir e viver como
um ser humano digno de respeito.**

AGRADECIMENTOS

A Deus.

A minha família e amigos.

Ao Alan que me deu o máximo de força possível e resistindo aos dias em que a distância ficou maior com minhas ausências, que se tornaram constantes.

Ao programa do Mestrado Profissional em Artes do IFCE, em especial a Profa. Dra. Lourdes Macena e aos professores que participaram de todo esse processo formativo.

À Circe Macena, Izaura Lila, Álvaro Renê, George Hudson e João Paulo que internamente contribuíram muito nesse meu percurso como colegas de turma no mestrado.

Meus mais sinceros agradecimentos a Francisco Goldemberg, William Axel, George Hudson, Ed Teixeira, Thiago Torres e Rafael Semino pelo apoio e contribuição para a realização dessa pesquisa.

Preciso fazer um destaque em especial a grande amiga, atriz, pesquisadora, feminista que muito me ajudou em momentos de desânimos e dificuldades. Obrigado Edla Maia por partilhar da sua força, assim como ao amigo Thiago Torres pela dedicação e empenho ao me ajudar com algumas incertezas de escrita e ideias. No ramo dos especiais preciso destacar também a parceria do Prof. Dr. Marcelo Denny que em todo o processo muito me encorajou e apontou caminhos interessantes para minha reflexão artística.

Ao meu orientador prof. Dr. Herbert Rolim, artista de renome e que aceitou esse desafio de me acompanhar, sempre me incentivando e buscando explorar o meu melhor no desenvolvimento desse trabalho.

Agradeço à banca da qualificação e defesa nas pessoas das professoras doutoras Emyle Daltro e Fran Teixeira, que muito contribuíram com esse processo em seus traçados finais, despertando confiança e motivação para dar continuidade à pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta-se como produção perforgráfica, considerando posicionamentos socioculturais, enquanto atitude política para criação em artes e sobre artes, propondo uma experiência vital do artista em seu corpo-subjétil (FERRACINE, 2010). Objetiva investigar o corpo masculino contemporâneo sob a perspectiva do lugar de fala da homoarte (GARCIA, 2015; RIBEIRO, 2017) a partir de práticas poéticas e reflexivas. Trata-se de um processo de criação metodologicamente baseado na ideia de perforgrafia (MARQUES, 2011, PARABELO, 2012), porquanto aborda aspectos históricos e conceituais da performance (COHEN, 2011, ROLLA, 2005) e da cartografia de natureza afetiva (ROLNIK, 2007, DELEUZE & GUATTARI, 1995 e PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015) como método fundamental, em diálogo com o método da autoetnografia, como propulsor de um espelhamento cultural (SANTOS, 2017), e o método a/r/tográfico (DIAS e IRWIN, 2013), como experiência enquanto artista-professor-pesquisador, cujas abordagens voltam-se para problematizar as possibilidades criativas e discursivas ligadas ao corpo masculino, no âmbito homoartístico e da texturologia (CERTEAU, 2008) . Em sua poética de corpo-imagem, chega-se a uma relação intrínseca do mundo-vida, o humano como referência, ao trazer para a obra as experiências tidas e construídas numa dramaturgia que abre as janelas da arte/vida enquanto produção simbólica, política e sociocultural.

Palavras-Chave: homoarte, perforgrafia, processo de criação, texturologia, corpo-imagem masculino.

ABSTRACT

This research presents itself as a perforographic production, considering socio-cultural positions, as a political attitude towards creation in arts and the arts, proposing a vital experience of the artist in his subject-body (FERRACINE, 2010). It aims to investigate the contemporary male body from the perspective of the homoarte's place of speech (GARCIA, 2015; RIBEIRO, 2017) from poetic and reflective practices. It is a methodological creation process based on the idea of perforphography (MARQUES, 2011, PARABELO, 2012), as it addresses historical and conceptual aspects of performance (COHEN, 2011, ROLLA, 2005) and cartography of an affective nature (ROLNIK, 2007, DELEUZE & GUATTARI, 1995 and PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015) as a fundamental method, in dialogue with the method of autoethnography, as the propellant of a cultural mirror (SANTOS, 2017), and the a / r / tographic method (DIAS and IRWIN, 2013), as an experience as an artist-teacher-researcher, whose approaches focus on problematizing the creative and discursive possibilities linked to the male body, in the homoartistic and texturological realms (CERTEAU, 2008). In his poetics of body-image, an intrinsic relationship of the world-life is reached, the human as a reference, by bringing to the work the experiences taken and built in a dramaturgy that opens the windows of art / life as symbolic, political production and sociocultural.

Key-words: homoarte, perforografia, creation process, texturology, male body-image.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- ILUSTRAÇÃO DE THEREZA NARDELLI, TATUADORA E ARTISTA MINEIRA, QUE VIRALIZOU NAS REDES SOCIAIS, APÓS O RESULTADO DAS ELEIÇÕES PARA PRESIDENTE NO ANO DE 2018.....	13
FIGURA 2 - CAPA DO JORNAL "LAMPIÃO DA ESQUINA" EDIÇÃO EXPERIMENTAL - NÚMERO ZERO, PUBLICADO EM ABRIL DE 1978.....	22
FIGURA 3 - TRAVESTI DE LAMBADA E DEUSA DAS ÁGUAS, DE BIA LEITE, 2013. DIVULGAÇÃO.	24
FIGURA 4 - “O QUE PODE UM CASAMENTO (GAY)?”, DE EDUARDO BRUNO E WALDIRIO CASTRO. 70º SALÃO DE ABRIL. CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE (CCBNB), 2019.	25
FIGURA 5 - FLAVIO DE CARVALHO (1901-1977), EXPERIÊNCIA Nº3/NEW LOOK, PERFORMANCE REALIZADA EM SÃO PAULO NO DIA 18 DE OUTUBRO DE 1956.....	30
FIGURA 6 - ESPETÁCULO "ANATOMIA DO FAUNO" DO COLETIVO TEATRO DA POMBA GIRA (SP).	32
FIGURA 7 - ALUNOS DA ESCOLA JOÃO MATOS. PRÁTICA-REFLEXIVA DE TEATRO. PIBID. FORTALEZA, 2014.....	37
FIGURA 8 - MONTAGEM MAPA METODOLÓGICO.....	44
FIGURA 9 - CENAS DO ESPETÁCULO “PUTOS (EM CENA) ” DO GRUPO DE TEATRO GAROTOS DE PROPAGANDA. APRESENTAÇÃO TEATRO DRAGÃO DO MAR (2016).....	52
FIGURA 10 - FOTOS DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO "PUTOS (EM CENA)”	53
FIGURA 11 - CENAS DO ESPETÁCULO “ÍCARO”, DO GRUPO DE TEATRO GAROTOS DE PROPAGANDA. APRESENTAÇÃO NO TEATRO SESC (1,4,5,6) E NO TEATRO CARLOS CÂMERA (2 E 3).	57
FIGURA 12 - ATORES DO ESPETÁCULO "ÍCARO" EM RODA DE CONVERSA COM O PÚBLICO.	58
FIGURA 13 - TERRITÓRIO DE SOCIABILIDADE: MAPEANDO AFETOS. MONTAGEM (2020).	64
FIGURA 14 - LINHA BIOGRÁFICA DE ATORES DO GRUPO DE TEATRO GAROTOS DE PROPAGANDA - PROCESSO DE CRIAÇÃO. MONTAGEM CARTOGRAFIAS DA SEXUALIDADE “AUTO(R ²)ETRATO”.	68
FIGURA 15 - AÇÃO: “BICHO HOMEM”. COMANDOS INICIAIS EM SALA DE CRIAÇÃO PARA AUTO(R ²)ETRATO. (2019).	75

FIGURA 16 - PERFORMANCE: “BANQUETE” (2003) DE MARCO PAULO ROLLA.....	77
FIGURA 17 - QUADRO COLAGEM COM FRASES HOMOFÓBICAS USADAS NO DIA A DIA. DISPOSITIVO PARA CRIAÇÃO DE PERFORMANCE. (2019)	78
FIGURA 18 - AÇÃO: “BEIJAÇO”. COMANDOS INICIAIS EM SALA DE CRIAÇÃO PARA AUTO(R ²)ETRATO. (2019).....	79
FIGURA 19 - BEIJAÇO NO SHOPPING BENFICA - AÇÃO MANIFESTO. MATÉRIAS PUBLICADAS EM JORNAIS. (2016).....	80
FIGURA 20 - ERICH HONECHER. O BEIJO. GRAFITE NO MURO DE BERLIM – ALEMANHA. (1990).	81
FIGURA 21 - AÇÃO: CORPOS INTERATIVOS. COMANDOS INICIAIS EM SALA DE CRIAÇÃO PARA “AUTO(R ²)ETRATO”. (2019).	82
FIGURA 22 - CARTOGRAFIAS DE CONTÁGIO. FRAMES DOS VÍDEO-PERFORMANCES. (2020).....	84
FIGURA 23 - WESDEY. "UM CORPO EM REDE". DESENHO. (2019).....	86
FIGURA 24 - WESDEY. "CORPO RESILIENTE". DESENHO. (2019).....	88
FIGURA 25 – WESDEY. "DE AFETOS - FRIENDIES". DESENHO. (2019).....	89
FIGURA 26 - MURAL DE REFERÊNCIAS ROSTO COM MÁSCARA. MONTAGEM DE FOTOGRAFIAS. (2020).....	91
FIGURA 27 - WESDEY. "O LABIRINTO URBANO". DESENHO/MONTAGEM DIGITAL. (2020).	92
FIGURA 28 - WESDEY. "HOMEM FAUNO ". MONTAGEM/COLAGEM DE IMAGENS DESENHO. (2019).....	94
FIGURA 29 - CAPA DO DVD DO FILME “O LABIRINTO DO FAUNO” (2016).....	95
FIGURA 30 - WESDEY. MAPEANDO NOSSOS PERCURSOS NARRATIVOS TERRITORIAIS. PAINEL COM MONTAGEM. (2020).	99
FIGURA 31- WESDEY. FRAMES DO VÍDEO-PERFORMANCE "CORPO TERRITÓRIO".(2020).....	101
FIGURA 32 - WESDEY. FRAME DO VIDEO PERFORMANCE "CORPO RESILIENTE". (2020)	102
FIGURA 33 - WESDEY. "CORPOS RESILIENTES - REFLEXÃO 2". MONTAGEM DIGITAL. (2020)..	103
FIGURA 34 - WESDEY. FRAME DO VÍDEO PERFORMANCE “IN MEMORIAN”. (2020).....	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 ROTA 01: CONECTIVOS DO ESPAÇO, TEMPO E TEMPORALIDADES CONSTRUINDO UMA REDE CRIATIVA.....	18
1.1 Por uma arte política/ativista: a ativação do eu/outro pela homoarte.....	20
1.1.1 A homoarte: uma arte para os silenciados	25
1.2. Arte contemporânea: um corpo engajado	29
1.3 O lugar do artista-professor-pesquisador na homoarte.....	33
2 ROTA 02: A PERFORGRAFIA BORRANDO FRONTEIRAS	40
2.1. Desbravando territórios metodológicos.....	40
2.2. A performance como uma ação corpográfica.....	44
2.3. Esboçando um percurso cênico (Grupo de Teatro Garotos de Propaganda).....	48
2.3.1. Percurso 01: “Putos (em cena)”	49
2.3.2. Percurso 02: “Ícaro”.....	54
3 ROTA 03: TERRITORIALIDADES EM CONSTRUÇÃO	61
3.1. Travessia de construções: procedimentos/dispositivos criativos.....	63
3.2. Movências para o corpo em criação.....	66
3.3 Coordenadas possíveis: Estabelecendo redes de conexão/criação.....	74
3.4. Rascunhando embriões cênicos/performativos.....	85
4 ROTA 04: AUTO(R ²)ETRATO – CORPOS POÉTICOS	98
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109
APÊNDICE A.....	114
APÊNDICE B.....	116
APÊNDICE C	124
APÊNDICE D.....	126

INTRODUÇÃO

Hoje ainda vivemos em uma sociedade com um padrão patriarcal heteronormativo e que sofre influências de grupos diversos nos segmentos culturais, raciais, políticos, religiosos, entre outros, cujas ramificações associam-se a um princípio de identidades dominantes. Grupos estes que insistem numa perspectiva unilateral, entendendo-se enquanto seres universais, como nos propõe Djamila Ribeiro em seu livro *O que é lugar de fala*: “Ao persistirem na ideia de que são universais e falam por todos, insistem em falarem pelos outros, quando, na verdade, estão falando de si ao se julgarem universais” (2017, p. 31), deste modo acabam por englobar a comunidade LGBTQIA+¹ nas ditas minorias sociais. Do seu ponto de vista, “Pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta” (p. 48).

Entendemos pela expressão lugar de fala que há uma necessidade de se contrapor ao fluxo cotidiano da deslegitimação de lutas contra o feminicídio, antirracistas, antimachistas ou mesmo a luta antilgbtfóbica. Essa expressão nos propõe refletir a existência de grupos sociais que historicamente sofrem opressões e realidades violentas, por meio do padrão social estabelecido. Assim, a ideologia do lugar de fala potencializa discursos e fomenta lugares de potências, traduzindo novos olhares para um ativismo social. Nas palavras de Rosane Borges² pensar lugar de fala é uma postura ética, pois “saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo”.

Em outros termos, trata-se da possibilidade de abrir espaços nas mais diversas camadas sociais para que a população, antes rejeitada e diminuída, possa relatar e expor, lutar pela sua existência, compartilhar as próprias experiências reais, sem delegar para outros as suas representações e opiniões que retirem a importância e o valor da experiência e das circunstâncias que as conduzem na história. Para Djamila Ribeiro, as experiências desses

¹Termo atualmente usado contemplando lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, *queer*, intersexuais, assexuais ou simpatizantes, e o + é usado para representar qualquer outra pessoa que não seja coberta pelas outras iniciais (transgêneros, 2/Two-Espirit {Dois Espíritos}, questionando, intersexo, aliado e pansexual). No decorrer da pesquisa me atenho ao modo mais usual de LGBTQ.

² MOREIRA, Matheus; DIAS, Tatiana. O que é lugar de fala e como ele é aplicado no debate público. Nexo Jornal, 16 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/15/O-que-%C3%A9-%E2%80%98lugar-de-fala%E2%80%99-e-como-ele-%C3%A9-aplicado-no-debate-p%C3%BAblico>>. Acesso em: abril de 2019.

grupos marginalizados se dão de forma hierarquizada e não humanizada, com implicações sociais, interferindo inclusive nas produções intelectuais, nas quais os pertencentes a esses grupos subalternizados têm seus conhecimentos e lugares de fala silenciados, porém ressaltamos que esses mesmos subalternos produzem ferramentas de confronto a essas camadas institucionalizadas pelo contexto social, político e econômico que os perseguem em todo o decorrer da história da humanidade.

A autora Djamila Ribeiro fala a partir do seu *locus* social, chamando a atenção para as condições da mulher negra silenciada pelo sistema dominante, o que não quer dizer acatamento e aceitação, mas sim necessidade de organização e ativismo político. Por proximidade, podemos levar essas observações para outros grupos/comunidades subalternizados (expressão utilizada por Djamila), trazendo essas questões, por exemplo, para a comunidade LGBT, na qual me incluo e que esta pesquisa dá voz: Quantas pessoas da comunidade têm nas ocupações de altos cargos públicos e políticos? Quem são as pessoas que têm discutido, criado leis ou afins e até mesmo que têm feito um discurso no lugar da comunidade LGBT? Quem são nossos representantes?

Ainda que não se trate aqui de responder de forma direta a estas perguntas, elas valem como ponto de partida para problematizar e pensar o corpo em territórios de tensão no âmbito de uma criação em homoarte, não como uma imaterialização, mas compreendendo que “interessa conceber radicalmente a noção de homocultura como teoria política e social, no desdobramento de substratos conceituais, críticos e metodológicos, na expectativa de fundamentar uma linha de pensamento contemporâneo” (GARCIA, 2015).

É desse ponto de vista que podemos perguntar pelo agenciamento da homoarte no lugar de fala como ação perforgráfica, no sentido de reafirmar a ideia de *performance* como cartografia, e performer como cartógrafo - conceito provisório desenvolvido pelo Coletivo Parabelo (2012), ao ativar interações entre corpo e performance como formas de assimilação do espaço urbano³.

Faz-se necessário a acessibilidade de certos espaços para poder dar vez a produções e estudos legitimados, oportunizando que as vozes, antes silenciadas, agora sejam ouvidas e catalogadas, amplificando as possibilidades discursivas e midiáticas, propondo a quebra do

³CORPOCIDADE 3 - 3º Encontro Cidade&Cultura (Procultura – CAPES/MinC) + Experiências Metodológicas (Pronem – FAPESB/CNPq). Disponível em: <https://corpocidade3.wordpress.com/oficinas/perforgrafia-performance-como-cartografia-performer-como-cartografo/>. Acesso em maio 2020.

silêncio e desestabilizando normas construídas historicamente/culturalmente, em que não há culpados, mas responsabilidades.

Quando mencionamos o lugar de fala e a importância de acesso e espaço para dar vozes aos subalternizados da cultura *queer*⁴, estamos propondo refletir sobre essa luta diária frente a opressões e violências às quais somos submetidos dentro da hierarquia social e de poder. Quem mais possui voz na nossa sociedade? Quem acaba por decidir/criar/legitimar as nossas questões (subalternizadas), falando de um lugar privilegiado e de certo modo distanciando de nossas experiências? Quando o que queremos dizer é que “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir.” (RIBEIRO, 2017, p.35)

Ao trazermos a pauta do lugar de fala, também consideramos a possibilidade da representatividade, entendendo que todos têm direito à fala, desde que conscientes do *locus* social em que nos encontramos, respeitando as especificidades das “categorias subalternizadas”, diferentes dos lugares privilegiados ofertados para poucos. Assim a representatividade se constitui quando os privilegiados entendem e enxergam as hierarquias produzidas culturalmente/socialmente/politicamente.

Desse modo, os gritos “SE FERE A MINHA EXISTÊNCIA, SEREI RESISTÊNCIA”⁵ e “NINGUÉM, SOLTA A MÃO DE NINGUEM” (Figura 1), por exemplo, nos encoraja e empodera a resistir e lutar contra as opressões sexistas, homofóbicas que atualmente vêm numa ascendência quanto aos aspectos discursivos, assim promovendo um olhar mais direto e consciente para as lutas políticas, sociais e culturais, na busca de oportunizar “palanques” onde vozes são ouvidas, onde pessoas são vistas e onde existir não precisa ser uma luta, mas um verdadeiro direito garantido por lei, onde todos são iguais.

4 Queer é um termo de origem norte americana (Estados Unidos) por volta da década de 1980 e que se desenvolveu a partir dos estudos feministas, lésbicos e gays. O termo traduzido pode ser entendido como estranho, raro, excêntrico, mas a cultura/teoria queer vem para trazer uma filosofia de prática de vida que rompe com normas sociais já estabelecidas como padrão, ou seja, propõe uma igualdade entre heterossexuais e homossexuais, colocando-os como “normais”, assim rompe com as categorias predominantes, dando espaço de (r)existir na sociedade, potencializando os estudos sobre as minorias sexuais (por exemplo: bissexuais, gays, lésbicas, transgêneros) por meio de uma discussão mais profunda de cunho político, social e cultural, entendendo ainda a transvestilidade, a transgeneridade e a intersexualidade.

5 Palavras de ordem surgidas em outubro de 2018 nas manifestações populares, após a divulgação do resultado eleitoral que elegeu Jair Messias Bolsonaro (PSL) como presidente de República Federativa do Brasil. Essa imagem foi postada e repostada por diversos artistas brasileiros, bem como outras frases de impacto como: “Hoje luto, amanhã luta!” e “Se fere a nossa existência, seremos resistência”.

Figura 1- Ilustração de Thereza Nardelli, tatuadora e artista mineira, que viralizou nas redes sociais, após o resultado das eleições para presidente no ano de 2018.



Fonte: Disponível em: <<https://revistapegn.globo.com/Mulheres-empendedoras/noticia/2018/10/tatuadora-mineira-criou-imagem-que-viralizou-apos-resultado-das-eleicoes.html>>.

Dadas estas circunstâncias, é preciso dispor de corpos políticos e engajados socialmente, provocar reflexões sobre o que nos une ao que nos diferencia e como podemos viver juntos, respeitando e aceitando as diversidades que nos são inerentes pela condição de ser humano e não por cor, raça, credo, religião, identidade, orientação sexual ou qualquer outra classificação.

Razão pela qual, do ponto de vista da homocultura, nesta pesquisa, pensamos discutir, refletir e propor ações que desassociem dos homens gays a imagem constituída socialmente como de aidéticos, profanos, promíscuos, marginais, doentes, aberrações ou qualquer outro termo pejorativo e ofensivo. Nesse caso, a homoarte se dá para falar sobre o existir e sobre ser

humano nestes tempos difíceis em que vivemos⁶, dizer dos afetos, sentimentos, medos, coragem... Aqui não se separa a arte dessas questões e discussões.

É sob a perspectiva de manter o elo entre o eu/indivíduo e as questões macrosociais- o que justifica dizer Auto(r²)etrato, termo que dá título a esta pesquisa- que problematizamos o corpo-imagem performático como gatilho poético: Quais as possibilidades criativas e discursivas que podemos encontrar no corpo masculino para um processo cênico tendo a homoarte como campo estético-político de criação autoetnográfica? De que forma podemos provocar a experiência narrativa do ator-*performer* em um processo de criação corpórea autoetnográfica/cartográfica? É possível, nestas circunstâncias, coletivizarmos o individual, produzirmos um pensamento visual e discursivo do corpo-imagem na homoarte em reação ao mundo que nos circunda?

No sentido de responder a tais indagações, este estudo objetiva pensar o corpo masculino contemporâneo sob a perspectiva da homoarte, a partir de práticas reflexivas, estético-poéticas, cênico-autoetnográficas, a fim de formular um pensamento perforgráfico e discursivo. Em suas especificidades, pretendemos analisar e apontar a comunicação do ator-*performer* num processo criativo, cênico/performático; contribuir com a produção cênica cearense com abordagem LGBTQ, esperando assim acrescentar registros e estudos acadêmicos a essa temática.

Para isso, debruçamo-nos sobre referencial teórico, histórico e metodológico, com base conceitual na arte contemporânea (AGAMBEN, 2009); no universo da homocultura, homoarte, homoerotismo (GARCIA, 2012); na *performance* (COHEN, 2011); na obra dramatúrgica/visual que ocupa territórios miscigenados e práticas revolucionárias (LEHMANN, 2007); no sentido de paisagens habitadas (SANTOS, 1996); na abordagem da a/r/tografia como artista-professor-pesquisador (DIAS, IRWIN, 2013); na ideia de espaço como lugar praticado (CERTEAU, 2008); no campo da estética relacional (BOURRIAUD, 2009).

6- O Grupo Gay da Bahia (GGB) registrou 420 casos de homicídios de pessoas LGBT, em 2018. De acordo com seu relatório anual “A cada 20 horas um LGBT é barbaramente assassinado ou se suicida vítima da Lgbtfobia, o que confirma o Brasil como campeão mundial de crimes contra as minorias sexuais. Segundo agências internacionais de direitos humanos, matam-se muitíssimo mais homossexuais e transexuais no Brasil do que nos 13 países do Oriente e África onde há pena de morte contra os LGBT” (Disponível em: <<https://homofobiamata.files.wordpress.com/2019/01/relatorio-2018-1.pdf>>. Acesso em junho de 2019). Espera-se que com o recente reconhecimento do Senado da decisão do Supremo Tribunal Federal (STF) de criminalização dos preconceitos motivados pela orientação sexual e pela identidade de gênero, conforme projeto de Lei da Câmara (PLC) 122/2006, equiparando-os aos demais preconceitos que já são objetos da Lei 7716/89, estes dados possam ser revertidos.

Metodologicamente, este trabalho configura-se como sendo de natureza qualitativa, de caráter exploratório, em que se estabelece uma espécie de pacto autoetnográfico, sistemático, descritivo e analítico de experiência pessoal, sob a perspectiva da “experiência cultural” (ELLIS, 2004), da “autoetnografia” enquanto método de pesquisa para atores (SANTOS 2017); de “pesquisa, intervenção e produção da subjetividade” (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2015); de pesquisa “cartográfica” (ROLNIK, 2007; DELEUZE & GUATTARI, 1995); de pesquisa perforgráfica (COLETIVO PARABELO, 2012) e de pesquisa a/r/tográfica (DIAS, IRWIN, 2013), cuja abordagem metodológica, prático-reflexiva, está diretamente relacionada aos processos criativos e de experimentação do pensamento. Por este ângulo, o corpo do artista encontra-se numa ligação intrínseca com a criação artística (artista – vida – experiência – realização do trabalho – vida – artista) coletivizando o subjetivo.

Há, nesse sentido, transversalidade entre os estudos teóricos e as experimentações práticas aqui acionadas, compreendendo atravessamentos possíveis desse encontro, permitindo que o processo desenvolva seus caminhos, ancorados em intervenções no tempo e no espaço real, uma vez que alinha estudos sobre corpo, *performance*, com acontecimentos recentes ligados ao tema violência homofóbica, com desdobramentos de intermedialidade (MOSER, 2006), isto é, interligando práticas de criação cênicas (teatro/dança) com videoarte ou vídeo-performance.

Para efeito dessa investigação, tomamos como *locus* das práticas poéticas a rota dos bairros Benfica, Centro e Praia de Iracema, em Fortaleza - CE, como uma espécie de grande corredor que possui diversos estabelecimentos, usualmente frequentados pelo público gay ou praticantes homoeróticos (shopping, praças, bares, teatros, saunas, cinemões, centros culturais e praia). Para além de lugares de entretenimento, entendemos que esses espaços são territórios de tensão, onde o divertimento, o prazer, a euforia.... coabitam com a violência diária, seja de cunho moral, físico, emocional ou psicológico, em diversas escalas, podendo ir de um pequeno insulto à morte.

É neste sentido que se dá o corpo desta pesquisa: político, manifesto, engajado, disposto a intervir artisticamente e a debater essas questões tão urgentes e tão caras às relações humanas, aqui apresentadas em capítulos, como rotas, a partir da compreensão de que se trata de uma navegação de exploração em territórios a serem desbravados, nos conduzindo a percursos e travessias poéticas. Além da introdução, dividimos este trabalho em quatro rotas.

Na primeira rota, trazemos uma abordagem conceitual e crítica, transversal e contextual, sobre homoarte, arte contemporânea, *performance* e por último nos voltamos para o perfil do artista-professor-pesquisador no âmbito desse estudo, configurando algumas experiências enquanto tal.

A segunda rota traz considerações metodológicas de caráter autoetnográfico e cartográfico, explorando trabalhos e estudos sobre a autonomia e colaboratividade do ator-performer para um processo criativo, trazendo os aspectos de memória e experiência como propulsores criativos, por meio de uma reflexão e descrição de trabalhos cênicos do autor enquanto participante que tem referência na temática LGBTQ.

Na terceira rota são descritas as ações cênico-performativas, enquanto células de criação, escolhas estéticas e imagéticas, práticas performativas. São expostos, de forma crítica e descritiva, os pensamentos e criações feitos durante o processo, explanando os cadernos de criação e as produções processuais.

Na quarta e última rota, por fim, com base nos entrecruzamentos de teoria e prática, propomos uma exposição do produto originado na pesquisa, em forma de uma galeria intermediática, ainda ressaltando uma perspectiva analítica dos resultados, tendo como produto investigativo o trabalho: Auto(R²)etrato.

A conclusão discorre sobre o pensamento performativo e discursivo, alcançados no decorrer da pesquisa, em respostas às inquietações iniciais e, ao mesmo tempo, em provocação às novas discussões sobre o campo das produções cênicas ligadas aos aspectos (estéticos-poéticos-políticos) da homoarte e a contribuição delas na luta diária do movimento LGBT nestes tempos em que vivemos.

ROTA 1

EN



CONTEMPORÂNEA

ESPAÇO

PERFORMANCE

HOMOARTE

Homoerotismo

política

ATIVACÃO

TEMPO

ativismo

Arte

conectivos

A/RTOGRAFIA

EXPERIÊNCIA

CORPO
engajado

Homocultura

SILENCIADOS

REDE

QUEER

Criação

TEMPORALIDADE



1 ROTA 01: CONECTIVOS DO ESPAÇO, TEMPO E TEMPORALIDADES CONSTRUINDO UMA REDE CRIATIVA.

O termo conexão aqui empregado diz respeito a uma rede de pontos que se interligam, formando uma trama única, porém, de diferentes texturas possíveis, seja na perspectiva do tempo enquanto período em que sucessivamente ocorrem eventos que solidificam a ideia de passado, presente e futuro; seja no que se refere ao estado do que é provisório, passageiro, temporário; seja da ordem da temporalidade, a ver com o espaço (material ou não), território de possibilidades de se construir rotas de reflexão, de criação, de discussão, de mudanças e de reterritorialização.

Propomos a ideia de rede no percurso criador, a partir da abordagem de Cecília Almeida Salles em que o conceito de rede apresenta características “tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e o intenso estabelecimento de nexos” (2008, p. 10). Assim compreendemos a força do conceito de rede na criação contemporânea pela sua capacidade de se inter-relacionar, ou seja, não se limita a um ponto único, ao contrário apresenta uma dinamicidade e flexibilidade no processo de criação.

Com o conceito de rede e todas suas implicações enquanto modo de olhar para o percurso criador, podemos entender que o tempo passado, presente e futuro se imbricam nas temporalidades, fixando-se no campo da memória e tornando-se potencializador de um novo espaço interno/externo - um campo relacional da interatividade e pensamento, assim propondo novas rotas, novos percursos, novos caminhos. Dessa forma, mais uma vez, voltamo-nos para os pontos conectivos dos signos que são prévios e indicadores do devir (tempo), que hora se confundem com o que está de passagem, em trânsito, rompendo com as fronteiras nas quais fomos educados, desconstruindo a ideia de separar as coisas e segmentá-las em pequenos pedaços.

O conceito de rede nos traz uma perspectiva de um percurso criativo embasado na interação, eu comigo, eu com o outro, eu com o espaço e as mais diversas possibilidades conectivas e relacionais que possa haver nesta tríade comunicacional (enunciador, mensagem e receptor). Dentro deste entendimento, a obra criada é um canal de troca de informações entre indivíduos, trazendo um sistema aberto e amplo de significações, relacionando o artista com o espaço, o tempo ou temporalidade social e o tempo ou temporalidade individual; aspectos comunicativos na sua relação política, cultural e social.

Falar de corporeidade, sob essa perspectiva, vai ser sempre uma discussão emergencial. No caso desta rota, este grau de emergência se acentua, sobretudo por querer

formular um pensamento artístico e discursivo, de natureza subjetiva e, ao mesmo tempo, coletiva, no âmbito do que se entende por homoarte. Falo da corporeidade a partir da compreensão de que o corpo não se desassocia da mente e não se trata apenas da matéria, mas como fenômeno corporal, nos termos referenciado por Merleau Ponty (1999), em que devemos olhar para o corpo enquanto palavra, expressividade, linguagem, presença ativa no mundo.

Partimos da ideia de um corpo vibrátil de ativação poética, com o qual o eu/artista se liga ao mundo, problematizando-o enquanto corpo político, atravessado por questões socioculturais, propenso a atitudes conscientes e críticas que acionam o corpo pensante como princípio central para discussão/conversas/debates e criação em/sobre artes, que aqui se configura como objeto de estudo ao transcorrer um conhecimento adquirido e ao produzir um corpo-imagem, potencializando uma produção artística que propõe a flexibilização da noção de indivíduo, de imagem corporificada, isto é, de sujeito performativo. Estamos falando de localizar-se em um “entre - lugar”, no espaço/tempo real, em que o eu-artista-indivíduo está em um estado de transitoriedade.

Propomos então o entendimento de um processo criativo inter-relacional do corpo com o meio (interno e externo), a que Diego Marques (2011), do Coletivo Parabelo, chama perforgráfico:

Performadores atravessados por um emaranhado de linhas que territorializam o espaço urbano transformam-se em cartógrafos na medida em que se emaranham em meio a estas, a fim de desterritorializar-se pelo mesmo. Neste entre, emerge um híbrido - o Perfógrafo. Composto de performer e cartógrafo, ele surge conforme busca reterritorializar-se no espaço público reapropriando-se simbolicamente deste, atravessando este emaranhado que o atravessa, traçando cartografias subjetivas, afetivas e performáticas na metrópole.⁷

Nestes termos ao ativarmos múltiplas conexões, em que o modo como eu vejo, percebo, sinto e me posiciono culturalmente, social e politicamente, elas se conectam com narrativas possíveis que produzem um sentido. O tempo e o espaço, mais uma vez, aqui entram em questão, trazendo o entendimento de que ambos constituem princípios fundamentais no processo de criação, graças à transitoriedade que os mesmos nos sugerem, uma espécie de exteriorização de nossas subjetividades, que significa materializar as conexões que se originam durante o processo criativo.

⁷Disponível em: <http://coletivo-parabelo.blogspot.com/2011/11/perfografo-ou-corpo-lingua-dos-afetos.html>. Acesso em maio 2020.

1.1 Por uma arte política/ativista: a ativação do eu/outro pela homoarte.

O filósofo Walter Benjamin (1986), em seu ensaio *Experiência e pobreza*, chama atenção para a perda do lugar que a narrativa tradicional (provérbios, histórias, contações e etc.) ocupava na transmissão de experiências, ditas de geração a geração, e que no mundo moderno, pós-abalo da Primeira Guerra Mundial, se empobreceu, levando ao que o autor chama “barbárie”. Aqui, fala-se de experiência neste sentido de “barbárie”, proposta por ele, como espaço de criação e discussão para uma experiência artística, com a qual este estado corporal, em seu jogo poético de imagens, se reinventa e se ressignifica.

Desta perda da experiência ao lugar de fala, como artista/homossexual, em situação de minoria e vulnerabilidade social, procuro dar voz a uma poética ativista, de fala e de luta por igualdade, justiça e respeito. Coletivizo experiências individuais, a fim de pulsar novos debates sociais, de fazer-se entender como artista político/ativista, de chamar atenção para a urgência de novos olhares estéticos, poéticos e linguísticos, de que a arte contemporânea é portadora; sobretudo pela sua capacidade de experimentação e libertação, de desconstruir preconceitos e arriscar novas significações, tal como observa David Thistlewood (1990):

A arte de “vanguarda” é aquela constituinte da arte “contemporânea” que acontece na mais avançada linha de frente da prática experimental, exercitando criativas e “arriscadas” ações/posturas/pensamentos, em busca de novas formas de significação estética. A arte “contemporânea” consiste na penetração destas novas formas de conhecimento de uma mais ampla audiência, e isto se dá quando camadas de significado são vinculadas a estas novas formas, sucessivamente, por críticos, teóricos e praticantes. (THISTLEWOOD, 1990, p. 250)

Para este autor, a arte contemporânea é como um “ato público” (p. 117), trazendo para si uma construção artística plural de possibilidades, cuja natureza experimental dificulta sua aceitação plena, de imediato, fazendo-se entender na medida em que camadas de significados discursivos e visuais lhe vão sendo acrescidas. É neste universo da experimentação, do que não é senso comum na arte contemporânea, que tratamos aqui da *performance* em suas infinitas definições como arte-ação, isso para aproximar as relações entre “arte do teatro”, “arte da dança” e “arte da performance”, preservando o sentido de práticas comunicativas, sociais, culturais e artísticas.

Guardadas as especificidades desses campos da arte, interessa aqui os espaços “entre”, as bordas e contaminações como terrenos possíveis por meio de diálogos e vivências, acionando espaços/tempos da memória inventiva, da sensorialidade e da cinestesia, de que a

performance pode ser agenciadora. De acordo com Renato Cohen (2011):

(...) a *performance* é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. A partir dessa definição, podemos entender a *performance* como uma função do espaço e do tempo $P = f(s,t)$; para caracterizar uma *performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. (2011, p. 28)

Em outras palavras, a *performance* se dá como situação cênica, em tempo e espaço real, enfim, como prática cênica que se realiza numa proposição de tempo presente e de impacto visual: “poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira, enquanto origem, e da segunda, enquanto finalidade”. (COHEN, 2011, p. 30). É movido por estas questões cênicas e performativas que entendemos uma perspectiva de uma criação artística na fusão de linguagens por justaposição de modo harmônico, fluído, mantendo um posicionamento social, político e cultural. Trata-se, deste modo, de um processo criativo de contágios, onde as possibilidades narrativas surgem de experiências pessoais e relacionais entre pessoas e/com o espaço e tempo, fazendo-se valer do contexto cultural que circunda os ambientes propulsores e geradores da memória a fim de fortificar a discussão objetificada nessa pesquisa.

As práticas do nosso estudo têm este caráter de arte-ação, articulando-se com o que André Mesquita (2008) pensa sobre arte ativista ao falar de “insurgências poéticas”, considerando interesses em comum por mudanças sociais e políticas. Nelas encontramos o pensamento e a vontade de engajamento social que acabam por interferir na esfera pública, nos fazendo compreender que há múltiplas formas de modificações possíveis dentro desses processos de significação e ressignificação. Para este autor, “movimentos sociais, arte ativista e coletiva constituem e produzem novas esferas públicas, dependem de *experiências* e da organização de zonas alternativas de liberdade” (p.11).

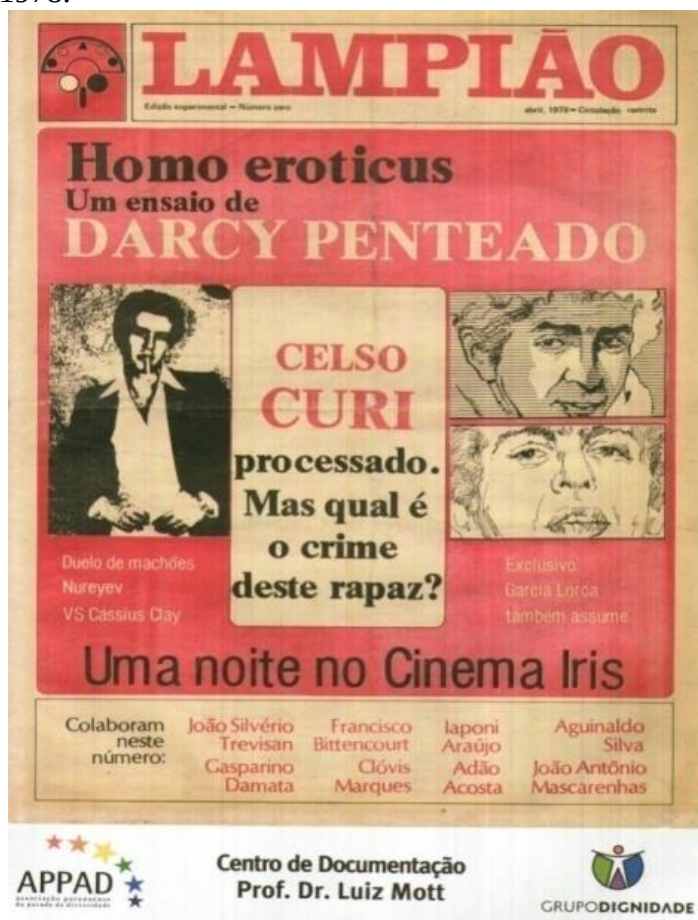
Diferentemente da arte de natureza política que reflete assuntos de interesse social, a arte ativista se envolve e ativa os canais críticos de mobilização por meio de ações coletivas que transitam fenomenologicamente com a vida cotidiana, enquanto artistas políticos/ativistas, como observa Lippard (1984):

O artista político é alguém cujos assuntos e, de vez em quando, os contextos refletem assuntos sociais, geralmente na forma de uma crítica irônica. Embora artistas ‘políticos’ e ‘ativistas’ sejam, frequentemente, as mesmas pessoas, a arte política tende a ser socialmente *preocupada*, enquanto a arte “ativista” tende a ser

socialmente *envolvida*. (LIPPARD, 1984, p. 349 *apud* MESQUITA, 2008, p. 15)

A título de exemplificar arte ativista, trazendo para o campo da homoarte, objeto do nosso estudo, podemos citar o artista plástico e autor teatral Darcy Penteado (1926-1987), cuja obra, historicamente, é pioneira da militância do movimento LGBT brasileiro. Segundo João Silvério Trevisan (1986), quando o assunto é arte homoerótica no Brasil, o nome deste artista se faz obrigatório. Como podemos observar a capa do exemplar zero do jornal O Lampião (Figura 2), de reconhecido valor pela resistência política e ativista, em meio à ditadura militar, traz estampadas obras de Darcy Penteado, chamando atenção para os homossexuais e o seu lugar na sociedade.

Figura 2 - Capa do Jornal "Lampião da esquina" edição experimental - número zero, publicado em Abril de 1978.



Fonte: Disponível em: <<http://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2019/04/01-LAMPIAO-EDICAO-00-ABRIL-1978.pdf>>

Ao reunir diversos artistas em suas publicações, atingindo as mais diversas camadas da população gay, bem como dos negros, das mulheres lésbicas e das travestis, esta

publicação, de caráter social, político e econômico, fortalece a ideia de processo de criação coletiva enquanto arte política e ativista, contribui para refletir sobre a introdução do homoerotismo no Brasil enquanto construção discursiva e ativa, objetivando o envolvimento e consciência social para a causa. Faz-se necessário, entretanto, lembrar que, considerando os aspectos de espaço-tempo e socioculturais:

(...) a diversidade de desejos, vontade, identidades e práticas homoeróticas é muito grande. Por isso mesmo, não se pode ter a pretensão de situá-los num espaço ou num tempo homogêneos. Pelo contrário, para captar esse amplo espectro em suas diferentes configurações, é preciso respeitar a especificidade dos tempos, espaços e articulações das experiências histórico-culturais do homoerotismo. (BARCELLOS, 2006, p. 224)

Ao falar de homoarte, a partir de práticas reflexivas, faz-se necessário contextualizar, abordar o percurso criativo e historiográfico, respeitar as condições e circunstâncias do tempo/temporalidades que as engendram, construindo dessa forma rotas de conexões. No caso desta pesquisa, as ações performativas, no âmbito da homoarte, surgem de urgências individuais e se constroem a partir de compartilhamentos de experiências, de imbricamentos vida/arte, pelo viés ativista-poético (linguagem e corpo) nas relações de tempo e temporalidades, cujo sentido se dá na desconstrução do padrão social, cristalizado, das imagens ligadas ao homoerotismo, que normalmente se associam à corpos brancos, jovens e musculosos, imprimindo aspectos estéticos que nos fazem reproduzir discursos preconceituosos e de segregação de sujeitos entre si.

Acredito ainda que seja necessário mencionar e destacar o tempo histórico que temos vivido, em que a onda dos crimes de ódio a cada dia se torna mais pública. Por meio de movimentos conservadores, que não mais se escondem das mídias, mas que a cada dia temos visto a revelação de instituições que promovem censura e sanções em espaços de reflexão e difusão cultural. A censura à exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, no ano de 2017, em Porto Alegre, no Santander Cultural, com curadoria de Gaudêncio Fidelis é um exemplo. Com 270 obras de 85 artistas, cuja temática provocava discussão sobre a diversidade sexual (Figura 3), esta exposição teve as portas fechadas pelo banco Santander, sob a pressão das manifestações conduzidas, sobretudo pelo Movimento Brasil Livre (MBL), de caráter conservador, que a acusava de blasfêmia contra símbolos religiosos e de promover apologia à zoofilia e pedofilia.

Figura 3 - Travesti de lambada e deusa das águas, de Bia Leite, 2013. Divulgação.



Fonte: Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em março de 2020.

Outros exemplos se somam a este. Entre eles chama atenção a proibição, minutos antes da apresentação no Sesc Jundiaí, na cidade de São Paulo, da peça *Evangelho Segundo Jesus, Rainha do céu*, de Jo Clifford, por liminar concedida pelo juiz Luiz Antônio de Campos Júnior, ao considerar blasfêmia a representação de Jesus, ao tempo presente, na pele de uma travesti. É o caso também da censura ao premiado *Caranguejo Overdrive* no centro cultural do Banco do Brasil (CCBB), por fazer uma abordagem crítica a história do Brasil, bem como as questões da região amazônica e a milícias existentes no país.

Na cidade de Fortaleza não seria diferente. Em 2019, por ocasião do 70º Salão de Abril, a obra *O que pode um casamento (gay)?* (Figura 4), dos artistas Eduardo Bruno e Waldírio Castro, foi removida do Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB), pela direção do banco, em razão de que os artistas participantes da mostra resolveram retirar suas obras, levando-a para a Secretaria de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR), promotora do evento, transferindo a exposição para o Centro Cultural Belchior.

Figura 4 - “O que pode um casamento (gay)?”, de Eduardo Bruno e Waldirio Castro. 70º Salão de Abril. Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB), 2019.



Fonte: Arquivo dos artistas. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2019/05/31/exposicao-com-faixa-sobre-casamento-gay-e-transferida-do-banco-do-nordeste-apos-polemica-em-fortaleza.ghtml>. Acesso em março de 2020.

Tudo isto nos faz lembrar a expressão “caça às bruxas” dirigida a todos os trabalhos que provocam reflexão, abordagem, temática e conteúdo que se configurem como de sexo, gênero, raça e crença, possuindo algum tipo de privação em suas publicações; contudo os artistas procuram resistir à censura, a pensar a arte como experiência de liberdade, ativados por questões que o circundam, que o movem e geram impulsos criativos. Falamos então de um “ativismo” necessário e emergencial a fim de dar voz aos que antes seriam silenciados.

1.1.1 A homoarte: uma arte para os silenciados

Quando mencionamos a homocultura estamos pensando a arte como caminho para falar de aceitação, inclusão, direitos e respeito às diferenças em relação a uma marginalizada minoria sexual, “entrelaçando aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos, a partir da alteridade, diferença e diversidade, ao ponderar a dinâmica de articulações estratégicas de uma comunicação que efetive tal ideologia.” (GARCIA, 2015, p. 56). Trata-se de ultrapassar um sistema hegemônico, legitimando a vida, o amor, o afeto, o corpo e seus

atravessamentos.

No caso desta pesquisa, pensamos refletir, pela homoarte, sobre desejo, vontade, sexualidade, prazer, gozo, amor... Sentimentos da natureza humana. Objetivamos provocar interlocuções entre o eu e o outro, e assim tratar as sensações e afetos que propulsionam ações criativas, potencializando a corporeidade e as relações entre sujeito/eu (artista – *performer* – criador – pesquisador - homossexual) e eu/outro, cidadão desnudo das falsas morais que nos aprisionam num sistema de acepções sociais e culturais, marcadamente conservadoras e opressoras.

Partindo desses indicativos, de um universo específico e com diretrizes estéticas, poéticas e linguísticas diversas, mencionamos o termo homocultura para tratar da ideia de homoarte em seus aspectos socioculturais, no que diz respeito ao indivíduo *queer*, sua produção simbólica e atravessamentos representacionais. As palavras de Rick Santos e Wilton Garcia falam sobre a noção de homocultura como algo que:

(...) emerge de uma dinâmica discursiva ao imbricamento homoerotismo e cultura como uma rede de conversações que comporta a maleabilidade dos argumentos acerca das minorias sexuais. (...) A noção de homocultura apareceu, historicamente no *I World wide Conference about Homoculture* promovido pela *International Lesbian Gay Association* (ILGA), na cidade de Estocolmo, em 1988. (SANTOS; GARCIA, 2002, p. 7)

Dentro do universo da homocultura, do qual a homoarte faz parte, as relações com a sociedade e seus históricos temporais se dão o tempo todo, nomeando novas terminologias, de acordo com a especificidade do contexto e de que lugar está se falando, tais como arte homossexual, homoerótico, homoafetividade, homotexto, entre outras variantes com o prefixo enquanto radical “homo”.

Aqui se trata mais dos conceitos atrelados à homoarte, considerando o nosso ambiente artístico para a criação, pensando nos entrecruzamentos dos “diferentes vetores abordados: arte, estética, imagem, cultura, homoerotismo, *performance* e poética” (GARCIA, 2012, p. 134). Para este autor, há três premissas que auxiliam o processo formativo do conceito da homoarte: do contexto ao objeto; da realização ao público e do realizador ao produto, a partir do que pode ser considerada:

(...) ação afirmativa de uma cena homoerótica em um filme ou uma fotografia com dois rapazes gays ou duas moças lésbicas presentes. Nessa circunstância, verifica-se a materialidade disposta na cena, que relaciona conteúdo/objeto a partir dos recursos técnicos e estilísticos, em que posicionamento do sujeito é visto de maneira afirmativa. (p. 139)

Consideramos que o entendimento de uma obra homoarte está diretamente relacionado à fala temática, o contexto em que se inserem as experiências/vivências que compõe as narrativas possíveis, deste modo, intercambiando arte e sexualidade, de modo que o campo homoafetivo/homoerótico interfere diretamente no objetivo/conteúdo da obra.

São predicações de um nicho, um gueto, em eventos realizados em locais precisos de comunicação (boates, festas e saunas), direcionados a um público segmentado. Nessa sintonia, pressupõe-se que os elementos constitutivos da categoria homoerótica se afinam à plateia, ao espectador, ao público. Por esse motivo, creio que tanto o produto cultural apresentado como o apreciador da cena fomentam uma realização poética. (p.139)

Como se vê, da premissa do contexto ao objeto, segue-se a premissa da realização ao público, em que as obras homoeróticas/homoarte estão de tais formas ligadas ao público, que este se torna parte da realização poética: seja pela identificação afetiva, histórica, seja pelo contágio do espaço que por vezes acaba sendo convencional e acessível à compreensão/apreciação das obras. Destas premissas soma-se outra, a do realizador ao produto.

Assim, a homoarte pode ser tomada como manifestação do agente criador da obra de arte, isto é, as propriedades que envolvem o realizador, sua experiência afetivo-erótica e seu processo criativo. Partindo de suas experiências particulares e sociais, esses artistas gays formam um campo de experimentações sensíveis e diferenciadoras, incorporando suas transformações pessoais numa (re)apropriação do conceito. (p.140)

Sendo assim, as obras de homoarte caracterizam-se por uma transposição da experiência do autor, como propulsor do produto realizado, para a (re)apropriação do que se entende por esta categoria de arte. Então não é como o resultado da manifestação/experiência do imbricamento artista-obra, ultrapassando as delimitações técnicas, mas no envolvimento e engajamento sociocultural do artista e as suas implicações que geram forma e conteúdo para o trabalho artístico.

Ao observar essas proposições que constroem o conceito de homoarte, vemos um processo de imbricamento artista-vida-obra, uma ligação entrecruzada e transitória, pois vai se adaptando ou se redimensionando de acordo com o tempo e as mudanças/transformações socioculturais, de que os discursos pessoais, as experiências e o lugar de fala fazem parte, em todos os níveis – biográficos ou etnográficos ou autoetnográficos - dada a sua complexidade.

Estamos falando de um entendimento da homoarte que dá voz aos silenciados, aqueles

que, por fazerem parte da comunidade LGBTQ, sofrem retaliações diversas, e que por meio da arte resistem e lutam para serem considerados cidadãos com voz ativa, na contramão da construção social de estereótipos que os definem como sodomitas, uranistas, pederastas, bichas, pragas, erros genéticos, condenados ao inferno, aidéticos, profanos e etc., compondo a assertiva de relacionar o homoerotismo com a demonização. Falamos de uma arte de ativismo que se sustenta nas palavras de Marlise Matos, ao afirmar que:

As transperformances culturais e identitárias de gênero delimitam várias fronteiras dos territórios da corporalidade, da sexualidade, das emoções, etc. (...) como qualquer outra batalha por conquista de territórios – as apropriações (e desapropriações) das fronteiras na cultura -, corporalidade e sexualidade estão imersas na luta de poder: a dimensão performática de gênero é constitutivamente política na medida em que se organiza através de práticas sociais generalizadas. (MATOS, 2002, p. 147-148)

Muitos são os artistas de matriz “ideológica” que, não obstante, trazem questões pessoais para a criação artística, fazendo parte desta “batalha por conquista de territórios”, e que poderíamos citar pelos interesses em relação à cultura e identidade: Alair Gomes, José Leonilson, Glauco Menta, Hudinilson Jr, Joaquim Paiva, Orlando Meaneschy, Vitor Mizael, Darcy Penteado, entre outros. Na literatura brasileira temos Adolfo Caminha, Nelson Luiz de Carvalho, Bruno Tolentino, João Silvério Trevisan, Leandro Benevides, Marcelino Freire, Caio Fernando Abreu, Samuel Rawet, Mário de Andrade, Álvares de Azevedo, Gilberto Freyre, entre outros.

No campo das cênicas e *performances* destacamos Marcelo Gabriel, Marcelo Denny, Marcelo D’Avilla, Rafael Guedes, Ari Areia, Tavares Neto, Silvério Pereira, entre outros, como aqueles atuantes da comunidade LGBTQ, a exemplo de Diran de Castro, Wagner Schwartz, Ariel Nobre e Rosa Luz, que possuem em seu currículo uma diversidade de trabalhos intrínsecos em relação às suas vidas e à difusão das questões da homoarte nas produções artísticas, fomentando o cenário contemporâneo.

É desse ponto de vista, de lugar de fala, de resistência e militância que pensamos esta pesquisa, como prática reflexiva em homoarte, reinventando a própria existência, ativando nossos corpos engajados, libertando vozes marginalizadas e silenciadas, potencializando e atualizando as lutas, causas, movimentos que vieram antes (historicamente). A ideia é provocar um olhar poético, analítico e discursivo que valide uma melhor qualidade de vida e existência, gerando um pensamento articulado, ultrapassando velhas fronteiras coloniais, atingindo uma nova camada que expande a potência criativa do sujeito social.

1.2. Arte contemporânea: um corpo engajado

A homoarte encontra na arte contemporânea seu lugar de fala, nos modos de relações espaço-temporais e processos de criação, no sentido contemporâneo pensado por Agamben (2009, p. 59):

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta adere perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

Isto trata da importância do olhar sobre as coisas que não estão só ligadas ao tempo presente, mas que deste se desprende, ao passo que se presentifica, se observa nos atos, desejos, vontades, prioridades de amanhã e depois de amanhã e correm riscos, o que implica deparar-se com noções de experiência, aderindo o corpo-subjétil (FERRACINE, 2010) a esta relação de tempo, pela dissociação e anacronismo, isto é, ainda que faça parte desse presente, dele consegue libertar-se para vê-lo melhor.

No texto “O corpo-subjétil e as micro percepções – um espaço-tempo elementar”, Renato Ferracine (2010) mostra o corpo-subjétil como um corpo que está para a Arte, está em estado cênico, nos fazendo entender sobre uma condição de estar “entre” as coisas, num processo de transitoriedade, sem fixações. Trata-se de expandir a percepção da imagem do corpo cotidiano, provocando o que se entende como justaposição de artista e obra. Há um atravessamento criativo do artista com o tempo em que ele está vivendo, no qual ele se encontra (o contexto social, político, econômico, cultural), que influencia e faz parte diretamente de suas atitudes criativas.

Com o anacronismo, de que fala Agamben (2009), o corpo cênico assume uma parcela significativa de propulsão, consciente de si e do outro, abrindo um fluxo temporal em que vive o presente do presente, ou seja, encarna o tempo da atenção, e é aí onde se estabelece a qualidade da presença do ator, que está ali presente, porém evocando o futuro ou o passado, colocando o corpo numa posição dual entre o corpo cotidiano e o corpo artístico, ambos preenchidos por experiências que promovem um movimento exploratório de um corpo territorializado, de um corpo ligado ao espaço (o próprio, o do outro e o que se expande de nós), ao tempo cronológico e ainda às temporalidades enquanto atuações temporárias.

É nesse âmbito que o artista, intrinsecamente ligado à sua produção, ativa seu corpo-

subjétel, sua experiência na/para sua obra artística. Do ponto de vista histórico, a obra “Experimento N°3/NewLook” (1956) (Figura 5), de Flavio de Carvalho, pioneiro da *performance* no Brasil, tem esta natureza de corpo-subjétel, na medida em que confronta a moda e suas influências no estabelecimento de uma normatização social, propondo uma desnortatização do que é tido como padrão masculino e/ou feminino.

Ao transitar de saia, meia calça e blusa pelo centro de São Paulo, mais do que a *performance* por ela mesma, o artista interessava-se pelo efeito da ação, a partir de um conjunto de fatores (local, público, fluxo, contexto...) que incidia nas reações das pessoas, isto é, pensar a obra como experiência geradora de camadas de interações, e não apenas de uma visualidade cênica contemplativa.

Figura 5 - Flavio de Carvalho (1901-1977), Experiência nº3/new look, Performance realizada em São Paulo no dia 18 de outubro de 1956



Fonte: (Site Enciclopédia Itaú Cultural, 2018).

Sua consecução intrínseca de artista, obra e indivíduo, trazendo questões de comportamento para a prática artística, aprofunda essa discussão de modo impactante e irônica, subvertendo o que seria um guarda-roupa do homem dos trópicos, provocando uma contravenção às regras de indumentárias. Chama atenção ao seu aspecto anti-normativo, com o rompimento de fronteiras de delimitações sociais, algo que se aproxima da cultura *queer*, ao

abordar artisticamente a questão da fluidez de gêneros e as representações sociais, neste caso, por meio de um vestuário que nos induz a um julgamento separatista de grupos, raças e tribos, já pré-estabelecidos por outros que dominam o conhecimento e os lugares de poder, questionando e provocando uma reflexão sobre os padrões socioculturais aos quais estamos submetidos.

Encontramos no pioneirismo de Flávio de Carvalho uma aproximação com o que, nas artes cênicas, Eugênio Barba (1995), entende por dramaturgia do ator, guardadas as diferenças de linguagens. Para este autor, toda representação tem em si um sentido textual para além do literário que quer dizer tecer junto, operacionalizar no campo das ações, das situações e de seus vários componentes (sons, espaços, luzes, ações...) em relação direta com o espectador (suas impressões, emoções, vivências...), tudo se configurando como ação dramática. Nestes termos, segundo ele, “O ator extraía essa lógica da própria biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial e profissional em que se encontrava do texto, da personagem ou das tarefas que tinha recebido, das relações com o diretor e com os outros companheiros.” (2014, p. 58).

Trazendo estes conceitos para o âmbito da nossa investigação homoarte, podemos mencionar as práticas cênicas-performativas do Coletivo Teatro da Pomba Gira, sediado na cidade de São Paulo. O coletivo surgiu há 15 anos dentro do laboratório de práticas performativas na Universidade de São Paulo (USP/SP). O nome do grupo não se destina ao culto de matriz africana. Pomba Gira foi pegue como empréstimo pelo arquétipo dessa figura, com atributos de “trabalhar, comandar a madrugada, vencer demandas, carregar mandinga para o fundo do mar, cortar o embaraço, vigiar” (NASCIMENTO; SOUZA; TRINDADE, 2011)⁸. Hoje, o grupo é formado por 14 (quatorze) artistas homens. Desde sua origem tem como foco o interesse e estudo pelo que chama pesquisa homoeros, voltada para a homossexualidade masculina, com trabalhos ligados às experiências gays (“Fome da carne”, “Pele digital”, “Sombra”, “Demônios” e “Anatomia do fauno”) sob a direção de Marcelo Denny e Marcelo D’Avilla, fugindo de uma composição dramática textocêntrica, e sim se fundamentando em um estado performático, um teatro de imagem, focado na fisicalidade.

Em “Anatomia do fauno” (Figura 6), por exemplo, o grupo traz a figura central do Fauno/Pan, como elemento mítico que inspira o trabalho. Fauno é uma figura meio homem, meio animal, que traz consigo um caráter erótico, por querer transar o tempo inteiro. Curiosamente, na montagem, a palavra, como elemento de comunicação, é praticamente

⁸Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722001000200015. Acesso em maio 2020.

dispensada, trazendo essa responsabilidade para o corpo e a linguagem visual, algo que interessa a nossa pesquisa e que pode ser explorado como ponto de referência.

Figura 6 - Espetáculo "Anatomia do Fauno" do Coletivo Teatro da Pomba Gira (SP).



Fonte: Imagem de divulgação. Foto de Hélio Beltrânio. Disponível em: <https://teatrodapombagira.art/portfolio/anatomia-do-fauno/>

O processo de criação se dá por meio de workshops, motivado por perguntas geradoras. Essas perguntas trazem ao trabalho a construção de uma dramaturgia a partir de traços pessoais e de indagações que potencializam o processo de criação artística, gerando imagens e cenas fortes, que, uma vez costuradas pela direção e levadas para o espetáculo, formam uma espécie de agrupamento de diversos quadros (ao mesmo tempo em que são independentes, também são articulados). Estes falam de forma metafórica ou de situações concretas, promovendo um sentido não racional, trazendo sensações de permanência ou de ciclos a partir do desgaste dos recursos cênicos e das provocações de liberdade e libertinagem, entre outras abordagens.

Cabe, por conseguinte, com base nessas referências históricas, conceituais e de práticas contemporâneas, refletir acerca de corpos engajados, de atravessamentos singulares, que se tornam coletivos no âmbito social, cultural e político, com os quais me posiciono, subjetivamente, ocupando espaços “entre” para “ativar no corpo do outro (do que observa) a memória física e psíquica das simbologias e relações do mundo presente” (ROLLA, 2005, p.28).

É com base nessa corporeidade que pensamos para esta pesquisa um trajeto constituinte de eixos transversais que têm um ponto em comum, o corpo e suas múltiplas variantes, fazendo-se valer de uma criação subjetiva, de um corpo engajado e contagiado por aspectos socioculturais, isto é, deslocando-se do âmbito autobiográfico para o campo da memória inventiva, por meio de registros narrativos, sob uma perspectiva artística.

1.3 O lugar do artista-professor-pesquisador na homoarte.

No processo cartográfico (assunto que retomaremos mais à frente) Deleuze e Guattari (1995) abordam este fenômeno como um rizoma, entendendo que ele se trata de algo múltiplo, como uma rede de pontos que se conectam, não estabelecendo um centro e dando espaço para que haja múltiplas entradas, onde cada ponto se conecta com qualquer outro, não tendo um começo e nem um fim.

Dizemos isso porque aqui falamos de um aspecto desta pesquisa sobre homoarte que também passa por uma ligação com o fato de ser artógrafo, *artist-researcher-teacher* (artista-pesquisador-professor), expressão que vem se assentando desde os estudos de Eisner nas décadas de 1970 e 1980 (DIAS; IRWIN, 2013), e que conjuga duas metodologias pedagógicas no decorrer do processo de investigação, a Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) e a Pesquisa Baseada em Arte (PBA).

Artistas-pesquisadores-professores são habitantes destas fronteiras ao recriarem, repesquisarem e reaprenderem modos de compreensão, apreciação e representação do mundo. Abraça a existente mestiçagem que integra saber, ação e criação, uma existência que requer uma experiência estética encontrada na elegância do fluxo entre intelecto, sentimento e prática. (IRWIN, 2008, p. 91).

Trata-se de espaços hifenizados, cuja potencialização de significados, com suas similitudes e diferenças, configuram um *corpus* pluralizado, em que as invenções, as práticas e ideias correspondentes a cada saber se inter-relacionam, congeminados, em relação ao contexto sócio-político-cultural fundante de sua poética.

Compreendemos aqui, o entendimento do ato performativo, nas diversas camadas que constituem a base metodológica a/r/tográfica, como algo que flui em um processo contínuo de bordas, desdobramentos e alcances, naquilo que Nicolas Bourriaud chama de estética relacional: “A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos” (BOURRIAUD, 2009, p. 31).

Para Irwin, a a/r/tografia é como uma mestiçagem, ou seja, promove uma separação das fronteiras que limitam (ou delimitam) as especificidades de cada campo, ao mesmo tempo em que as aproximam e as complementam em suas tensões, num fluxo contínuo de movimentos contraditórios. Para essa autora trata-se de um fenômeno de terceiridade, em que as delimitações territoriais de cada área que compõem essa tríade cíclica (artista-pesquisador-professor) fazem-se relacionais ao explorar diferentes territórios, deste modo vivendo entre-lugares, nas fronteiras que se borram num estado de transitoriedade.

Se concebermos pesquisa, ensino e produção de arte como atividades que se costuram e, através uma das outras, o intra e o entrelaçamento de conceitos, atividades e sentimentos, criarão uma manta de similaridades e diferenças. Nesses atos de interlinguagem, existe uma aceitação definitiva do jogo com categorias particulares e uma recusa em ficar alinhado com qualquer outra categoria. Onde duas estariam em oposição dialógica, um terceiro espaço oferece um ponto de convergência, mesmo que ainda propicie divergência, no qual diferenças e similaridades estão costuradas juntas (IRWIN, 2008, p.90).

Vemos aí, mais uma vez, a ideia de rede, no sentido de coisas que são costuradas, ligadas por pontos que não necessariamente ditam um começo e um fim. A costura tecnicamente pode até ter suas regras e padrões, no entanto ela pode ao mesmo tempo se fazer valer desses procedimentos técnicos e criar, recriar e atualizar novas formas, conteúdos, relações, processos.

Nesta pesquisa, a rede de criação, que nos norteia para uma composição real e visceral, se dá pelo corpo contagiado de experiências/narrações que envolvem o ser artista-pesquisador-professor. No exercício do magistério, as conexões entre arte contemporânea e seu ensino fortalecem os processos educacionais e pedagógicos, de múltiplos olhares sobre diferentes situações, contextos e relações históricas que, no caso da homoarte, contribuem para uma consciência crítica e analítica.

Quando mencionamos o ensino de Arte, de modo particular o de teatro, na formação escolar, levamos em conta os aspectos psicomotores (habilidades corporais e processos mentais), cognitivos (habilidades intelectuais, conhecimento, lidar com problemas) e afetivos (sentimentos, emoções) de modo que o aluno possa desenvolver sua consciência crítica, sua percepção de estar no mundo e sua inserção nele, como ser humano, em seu modo de pensar/fazer, tal como orienta os Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN:

O teatro promove oportunidades para que adolescentes e adultos conheçam, observem e confrontem diferentes culturas em diferentes momentos históricos, operando com um modo coletivo de produção de arte. Ao buscar soluções criativas e imaginativas na construção de cenas, os alunos afinam a percepção sobre eles

mesmos e sobre situações do cotidiano. (BRASIL, 1998, p. 88)

A ação dramática, jogos teatrais, contatos com os textos dramáticos, expressão corporal, dentre inúmeros outros aspectos, atuam diretamente na formação crítica e social do docente e do sujeito aluno, fortalecendo as pesquisas em arte e em ensino de Arte. Deste ponto de vista, o docente-artista encontra na pesquisa e na prática pedagógica a oportunidade de conhecer respostas, criar perguntas e produzir arte, para si e para a produção de conhecimento (socialização). Nas palavras de Almeida:

Ser professor é sempre em decorrência do fazer artístico, e não o inverso. No entanto, embora a escolha da profissão de educador seja uma opção inicialmente impulsionada pela busca do sustento material, o contato direto com os estudantes provoca realimentação do fazer artístico, fazendo com que a motivação inicial da escolha seja esquecida no prazer de ensinar: “no fundo, é uma questão de razão e paixão.” (ALMEIDA, 2009, p.152)

É na relação a/r/tográfica, que a racionalidade da tradição, do conhecimento disciplinar entra em tensão com o prazer da experimentação, das novas descobertas teóricas e da criação, em razão do pensamento e da vontade de expressão como cidadão, como pesquisador, como artista e como professor.

A título de exemplo e objeto de reflexão para construção desta investigação, menciono minha experiência, durante o período de graduação no curso de Licenciatura em Teatro do Instituto Federal do Ceará (IFCE), no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID)⁹, junto à Escola de Ensino Fundamental e Médio João Mattos, localizada no bairro comercial do Montese, em Fortaleza, no ano de 2014, quando ministrei aulas de teatro para alunos das três séries do ensino médio, cuja prática pedagógica que, ao enveredar no campo da performatividade, vale para refletir o exercício da a/r/tografia, com contornos de arte ativista, e como fonte para dimensionar as camadas poéticas possíveis do que pretendemos como homocultura.

Encontrei neste desafio profissional, de habitar a sala de aula e ser habitada por ela, a oportunidade de passar um conhecimento e formar uma consciência crítica do viver em sociedade (razão), e, ao mesmo tempo, como artista e pesquisador, de trabalhar poeticamente a construção e produção de significados (paixão), tanto do ponto de vista pessoal como de

9 O programa oferece bolsas de iniciação à docência aos alunos de cursos presenciais que se dediquem ao estágio nas escolas públicas e que, quando graduados, se comprometam com o exercício do magistério na rede pública. O objetivo é antecipar o vínculo entre os futuros mestres e as salas de aula da rede pública. (...) A intenção do programa é unir as secretarias estaduais e municipais de educação e as universidades públicas, a favor da melhoria do ensino nas escolas públicas em que o Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (Ideb) esteja abaixo da média nacional, de 4,4. (BRASIL, s.d).

cada aluno nos modos de perceber, pensar e sentir o mundo. Uma situação favorável para expressar e refletir sobre violência, não somente física, mas psicológica, social, cultural, política e opressora do cotidiano que afligem comunidades marginalizadas - algo que, como processo e produto a/r/tográfico, ajudaria no desenvolvimento das minhas experiências estéticas.

Ao trabalhar com teatro nesta escola, levando em conta sua predisposição para questões políticas, com as quais, corpo docente e alunos têm se destacado como uma escola pública atuante, encontrei aí um campo favorável para experimentar como artista-pesquisador-professor práticas artísticas/pedagógicas de caráter crítico e de conscientização político-social, levando em conta o modo de operar com o cotidiano dos alunos, as inquietações que foram surgindo e a realidade trabalhada.

(...) faz-se necessário relacionar variantes contextuais do homoerotismo, entrelaçando aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos, a partir de alteridade, diferença e diversidade, ao ponderar a dinâmica de articulações estratégicas de uma comunicação que efetive tal ideologia. (GARCIA, 2015, p. 56)

Para este autor, as práticas da arte homoerótica enaltecem o conceito de lugar de fala e evocam as representatividades, pondo-nos na posição de agentes transformadores do nosso mundo seja em pequena ou grande escala. Então se trata de agir por meio de estratégias de entrelaçamento de diferentes campos de conhecimento e comunicação, com efeito nos processos formativos, trazendo impacto para a educação e cultura.

Em 2014, a escola João Mattos recebeu do Comitê Popular da Copa/Plenária Unificada dos Movimentos Sociais, convite para participar do ato unificado “Ditadura nunca mais: nem militar, nem civil, nem de mercado”. Nesse contexto, apresentamos ações políticas de reflexão social (Figura 7) que já trabalhávamos junto aos alunos e à comunidade. De tal forma que, como docente-artista bolsista do PIBID, pude explorar o campo de pesquisa pelo qual me interessava, isto é, as relações entre arte contemporânea e sexualidade humana, ativadas pelo teatro, enquanto prática social e cultural, com foco na homoarte e homoerotismo:

Figura 7 - Alunos da escola João Matos. Prática-reflexiva de teatro. PIBID. Fortaleza, 2014.



Fonte: Acervo particular.

O fato de estender as experiências de sala de aula para um ato público, na principal praça da cidade, reacendeu e amplificou as discussões sobre repressão e liberdade de expressão, não se limitando mais a reprodução das torturas realizadas durante a ditadura, mas de como hoje também estamos sujeitos a outras formas de tortura, opressão e silenciamento.

Ao trabalhar com causas ligadas ao sexismo, racismo e homofobia, tanto obtive dados para acrescentar à minha pesquisa artística como pude despertar nos alunos subjetividades, ligadas às suas necessidades internas, identitárias, levando a uma reflexão sobre as diferentes formas de segregação social, sobretudo aquelas relacionadas à discriminação sexual; algo que contribuísse para a formação de sujeitos conscientes, integrando escola e sociedade, espaços de subjetivação e conciliação.

O exercício valeu para sustentar os posicionamentos: de afirmação política e de ensino da Arte comprometida; de criação poética (produção simbólica) e de relações de poder; de pensamento visual e discursivo, mediados por uma experiência artográfica de homoarte, que

vale aqui como elemento para pensar uma produção poética, um corpo performático e visual com que Auto(r²)etrato, subjetivo e social, ativa territórios de conflitos para uma perforgrafia em homoarte, objeto deste estudo.

ROTA 2



INTERMIDIALIDADE

FRONTEIRAS

AUTOETNOGRAFIA

CORPO

construção

PERCURSOS

intervenção

CARTOGRAFIA

dramaturgia

PERTENCIMENTO

PERFORMANCE

transcorporalidade

ESPAÇO

METODOLOGIA

TERRITÓRIO

PERFOGRAFIA

criação

MÉTODO

Pistas

PERFORMATIVO

PUTOS

CORPOGRAFIA

EXPERIÊNCIA

ÍCARO



2 ROTA 02: A PERFORGRAFIA BORRANDO FRONTEIRAS

Camadas de fatores incentivam e direcionam este trabalho, “transversalizam” aspectos subjetivos, socioculturais e políticos. Nas relações de poder, fronteiras delimitam cartografias de gênero, territórios de tensão, isto é, de perdas de integração social entre espaços normativos, sob a orientação de regras formais, e espaços marginalizados, conhecidos como guetos.

É na perspectiva de romper com estas delimitações e evocar ideias de pertencimento, de ser parte de um todo, de garantir direitos humanitários que, como a/r/tógrafo e cidadão, eu penso na ideia de ocupação de espaços públicos, enquanto lugares estratégicos de ação e intervenção social, dando abertura para borrar as fronteiras dentro das possibilidades de experiment(AÇÃO), estudo e produção artística (cartografia), capazes de gerar, pela análise de seus resultados, modos de compreender a homoarte no processo de agregação social.

Daí por que, para esta pesquisa, em termos metodológicos, escolhemos o termo *perforgrafia* (*perfo* = *performance* e *grafia* = cartografia) tendo a performance como linguagem e a cartografia como metodologia, em que cabem o desejo pelo impulso, a naturalidade das ações, permitindo que o corpo expresse seu máximo poder de escrita-relato e imagem poética (corpo-imagem). O pensamento da *perforgrafia* unifica pontos característicos: práticas políticas; interesse no processo criativo; relação constante com o corpo e com a cidade; mergulho no fluxo cotidiano de corpo inteiro.

Com a *perforgrafia*, campos se misturam, fronteiras são borradas, o que nos leva a organização de metodologias que se integram a esta, não como método exato a ser seguido, mas como processo a ser construído em sua complexidade.

2.1. Desbravando territórios metodológicos.

Em sua natureza dialógica, esta pesquisa em arte tem assento no método dialógico, considerando o entrecruzamento de ideias, que, mesmo tomado por contraposições e contradições, aponta para uma vertente social, cultural e política, movida pela constante necessidade de revisão e diálogo com o trabalho, graças a seu caráter de transitoriedade, o que a configura como hipotético-dedutiva, compreendendo que faremos valer apontamentos de possibilidades mediante comparações entre as expectativas e os resultados obtidos, declarando assim a descrição crítica também das frustrações/vulnerabilidades.

Metodologicamente, justifica-se como sendo de natureza qualitativa, já que se buscam

as referências gerais de experiência para sua realização, sem separar o sujeito (artista/educador/pesquisador e colaboradores) do objeto de investigação. Mais do que dados estatísticos, quantitativos, preocupados em analisar a regularidade sistêmica com que o fenômeno da homocultura vem acontecendo, aqui interessa o lugar de fala do pesquisador, suas experiências pessoais como artista-pesquisador-professor, ligadas ao contexto e aos sujeitos no âmbito da homoarte. É o que Isabel Carvalho Guerra chama de “metodologias compreensivas ou indutivas”:

Os defensores das metodologias compreensivas argumentam que a intenção deste tipo de pesquisa é articular as várias dimensões da vida social ao mesmo tempo em que se recusa a ruptura entre o <<sujeito da ciência>> e o seu <<objecto>>, o <<sujeito real>>; dito de outra forma pretendem-se novas reconciliações entre teoria e prática, entre a <<ciência do geral>> e os <<saberes particulares>>, entre o <<indivíduo e a sociedade>>. Tomando como objecto um sujeito histórico em ação, esta metodologia observa, no mesmo movimento, o sujeito e a sociedade em interação, mas também, é simultaneamente os factos e as emoções que os acompanham. (GUERRA, 2006, p. 19).

Dito isso, chamamos atenção para o caráter autoetnográfico com que construímos esta pesquisa. Uma vez que ela acontece regida pelo fluxo de “artista – vida – experiência – realização do trabalho – vida – artista”, logo o corpo do artista encontra-se numa ligação intrínseca com a criação artística (ELLIS, 2004 *apud* SANTOS, 2017).

A autoetnografia surge na pesquisa como um meio metodológico de compreendê-la a partir da individualização, da relação de atravessamentos entre “eu” e “nós”, em que a experiência (Auto(r²)etrato) subjetiva se interliga com questões culturais, sociais, políticas e econômicas. Este método propõe que o pesquisador se utilize de princípios da etnografia e da autobiografia dentro de uma responsabilidade e comprometimento com a veracidade nos dados da pesquisa.

Pesquisadores que utilizam o método autoetnográfico, não se limitam a desenvolver suas pesquisas apenas com ferramentas metodológicas e com literaturas que orientam o método, mas também se fazem valer de sua experiência pessoal, de modo a propor um imbricamento sociocultural, trazendo a pesquisa para um âmbito também interpessoal. Tony Adams e Carolyn Ellis (2015) consideram que as prioridades da autoetnografia são:

“a) a experiência pessoal na pesquisa e na escrita vem em primeiro plano; b) apresentar os processos de tomada de sentido; c) usar e demonstrar reflexividade; d) apresentar um conhecimento fruto da informação privilegiada de um fenômeno experiência social (ou cultural); e) descrever e criticar normas culturais, experiências e práticas; f) procurar respostas nas audiências (com os leitores, pares e sujeitos pesquisados). (ADAMS; ELLIS, 2015, p.25-26 *apud* SANTOS, 2017, p. 231)

Há outros fatores inerentes à autoetnografia que nos interessam. Percebemos que ela propõe uma análise crítica em profundidade, contribuindo com a extensão da temática abordada em múltiplos segmentos, promovendo uma acessibilidade a diferenciados públicos, cuja ação promove um espaço de lugar de fala e representatividade.

Por que não olhar para si e a partir dessa reflexão analítica e crítica poder produzir trabalhos artísticos? Encontramos no método autoetnográfico a resposta para esta indagação, uma vez que ele propõe uma ruptura com as limitações e estereótipos que nos distanciam enquanto sujeitos e objetos, provocando e suscitando, por meio da arte, questões políticas, culturais e sociais, em razão das vulnerabilidades. O fato de operar nos microprocessos, ou seja, nas questões individuais, não deixa de ter alcance macrossocial, provocando ações interventivas na “história de nós”. Não se trata de um processo narcísico, de narrar às próprias histórias em um modelo individualista, mas como ferramenta de comunicação que atinge o outro, construindo novas narrativas.

O elemento autoetnográfico, na nossa proposta prático-reflexiva, como já mencionamos anteriormente, é parte integrante do fator metodológico perforográfico aqui empregado. Na cartografia a potência de escolha e a atribuição de subjetividades não se limitam apenas à representação do objeto, mas sim à permanência num estado de transitoriedade, de (re)criação e (re)invenção:

(...) não considero minhas “cartografias esquizo-analíticas” como doutrinas científicas (...) o importante nesse caso não é o resultado final, mas o fato de o método cartográfico multicomponencial coexistir com o processo de subjetivação e de ser assim tornada possível uma reapropriação, uma autopoiese, dos meios de produção de subjetividade. (GUATTARI, 1992, p. 24)

Compreendemos o método cartográfico como funcional para a realização desta pesquisa, no sentido de uma metodologia fluida, dinâmica e rizomática, na medida em que há atravessamentos entre coleta, análise e discussão, ou seja, as coisas acontecem ao mesmo tempo em razão de um trabalho de decisão consciente e política. Com ela não estamos sujeitos a etapas obrigatórias e os desvios, inerentes à prática, podem ser potencializados, naquilo que o ambiente e o outro propõem que antes não estavam nos planos, mas tornam-se geradores e impulsionadores de possibilidades mais fortes. Ainda que, enquanto pesquisador tenha os objetivos traçados, curiosamente o espaço praticado tem seus próprios caminhos, traçando então um percurso de duas mãos (ida e volta), possibilitando múltiplas formas de ser/estar no campo de ação.

Sua prática reforça a ideia de uma atitude a ser experienciada no processo da pesquisa, o que não permite ao sujeito pesquisador uma neutralidade. Todos os elementos que surgem no percurso possuem um campo de força que são “coemergentes”. Não fala só do “eu”, mas de uma produção coletiva e social, interventiva, numa perspectiva transversal que se dá ao descrever, intervir e criar subjetividades.

Trata-se de olhar para o objeto de estudo com uma nova percepção sobre ele e não mais como reprodução automática. É abrir espaço para contornar o objeto, ou seja, não o fechar, mas ter uma tomada de consciência diferenciada sobre ele. Entre idas e vindas, torná-lo flutuante, permanecer nesse trânsito e o reconhecer atentamente, servindo-se do processo e não do objeto acabado. Daí a importância das lembranças-imagens no reconhecimento do objeto, segundo Bergson (1897/1990a) para quem:

(...) enquanto no reconhecimento automático nossos movimentos prolongam nossa percepção para obter efeitos úteis e nos afastam assim do objeto percebido, aqui, ao contrário, eles nos reconduzem ao objeto para sublinhar seus contornos. Daí o papel preponderante, e não mais acessório, que as lembranças-imagens adquirem (p. 78).

A cartografia é um processo de movimentos, de percursos, ligando sujeito e objeto de estudo, diferenciando-se das concepções clássicas de isolamento, mais comprometida com atitudes políticas e culturais, não simplesmente tentando explicar ou representar uma problemática, mas de dinamizar, por meio dela, a relação do sujeito com o social e suas narrativas, sem ter a resolução como obrigação, nem detentora de uma verdade. Razão pela qual a escolhemos como prática metodológica, assim como podemos ver no mapa a seguir (Figura 8) em que sugerimos a transversalidade entre os estudos teóricos e as experimentações práticas, compreendendo os atravessamentos possíveis deste encontro, permitindo que o processo desenvolva seus caminhos ancorados no real:

Figura 8 - Montagem mapa metodológico



Fonte: arquivo pessoal do autor

Este percurso metodológico acontece em rede, de tal forma que um caminho leva a outro e que, por sua vez, pode conduzir a outro. Porém, nada anula ou impede que haja (ou não) um movimento contrário, uma espécie de revisitação de uma fase anterior a fim de estar sempre revisando o processo em suas matrizes geradoras e potencializadoras. Entendemos que os erros e acasos, que ocorrem durante o processo, podem se tornar elementos construtivos de uma nova reflexão, motivo para encontrar, nesta impermanência, as dúvidas iniciais, as primeiras questões, os primeiros impulsos, mantendo a naturalidade do percurso, sua viabilidade e desdobramentos.

2.2. A performance como uma ação corpográfica.

Dentro do percurso das metodologias que envolvem esta pesquisa e das respostas que o próprio processo da pesquisa nos apresenta, consideramos relevante fazer uma rápida

menção a uma abordagem da dramaturgia¹⁰ do corpo, sendo esta a que nos interessa nesta pesquisa. Assim, falamos de uma dramaturgia que se origina no campo relacional, em uma vertente do encontro, de aspecto rizomático enquanto sistema de criação de rede, o que nos leva a considerar as palavras de André Lepecki (2010, p.42) ao propor uma “definição provisória do termo como: modo de inventar, acessar e ativar planos de composição (ou de consistência) da obra por vir”. Assim, não se trata necessariamente de um roteiro determinante e estabelecido com uma linha racionalizada e aristotélica, contendo um começo, um meio e um fim, com algum problema e resolução, mas diz respeito a uma dramaturgia como processo de trabalho de observação e interpretação.

Para esta pesquisa, pensamos a dramaturgia como um processo criativo, considerando todos os meios e fatores que influenciam nesse processo, num aspecto dinâmico de realinhamentos com as possibilidades criativas e construções de sentido, que vão surgindo no decorrer do trabalho, algo que não está fechado, mas sujeito às ações interventivas processuais:

Dramaturgia: plano dinâmico, criativo, rigoroso de invocação e de escuta da obra por vir e de suas forças desejantes de atualização; plano de composição aberto, inventado, mas também invocado pelas múltiplas forças-vontades autorais que se agenciam no plano, bem como pelas forças agregantes/perturbantes/dispersantes da coisa, que sempre criam inesperadas singularidades, ou eventos, no plano. (LEPECKI, 2010, p. 46)

Além de sua característica de maleabilidade, quanto à transitoriedade de recursos no processo criativo, a dramaturgia propõe e evoca uma presença autoral, de dizer aquilo que está latente. Isto se dá por consistência da obra, na insistência do processo de uma lógica poética, não por direcionamento de um modelo aristotélico, mas por uma vontade de produzir sentido, derivada de um acúmulo de experiências que nos constituem e refletem no processo de criação como elemento dramático, sendo esse um processo que se faz do encontro de duas corporeidades: o corpo e o mundo (Auto(r²)etrato).

Assim, traçamos duas linhas dramáticas, em que uma é a do corpo com todas suas imbricações e questões, e a outra é do espaço, do ambiente, da paisagem, que não habita no campo da neutralidade e sim em texturas que promovem histórias, narrativas, sensorialidades.

É deste encontro que nasce a dramaturgia para esta investigação, ultrapassando o viés de representatividade, segundo a qual o corpo assume voz ativa e participativa, tornando-se um território fértil, potencializador na corporificação de uma dramaturgia possível, a partir da

¹⁰A nossa proposta não é fazer um estudo aprofundado sobre dramaturgia em suas plurais abordagens e construções de conceito e historicidade por não ser o interesse central nessa pesquisa.

produção de intensidades que confluem num processo fenomenológico de construção e desconstrução a considerar a metamorfose do corpo.

Buscamos ressaltar como primeiro plano a presença humana, a experiência ao invés da elaboração representativa de personagens, desse modo trazendo o entendimento de uma abordagem dramatúrgica de cunho político, real. Consideramos para isto, trabalhos de Bertold Brecht, Hiener Muller e Antonin Artaud. Também podemos “visitar” coreógrafos e companhias de dança como Willie Dorner, *NeedCompany*, algumas obras da Rosas, Pina Baush, William Forsythe e Anne Teresa de Keersmaecker, que possuem explicitamente um interesse em desenvolver trabalhos de política e compreendem o corpo como “território de pesquisa”, em que se dá a própria dramaturgia.

Lembramos mais uma vez que é o corpo em engajamento político que nos interessa. Vejamos que, nas linguagens da performance, do teatro pós-dramático, o corpo vivo (LEHMANN, 2007) é preenchido por redes de conexões onde se encontram pontos e fluxos de energia, onde os processos sensório-motores coabitam o mesmo espaço com memórias acumuladas no corpo, as entendendo como meios inventivos. Quer dizer, um sistema de codificações fenomenológicas que produz forças físicas e ultrapassam as perspectivas do entendimento do corpo como sendo algo simplesmente material, fisiológico, suporte para algo ou mesmo objeto. Para Lehmann o corpo não se destina tão somente ao repasse de informações, mas a uma comunicação efetiva por meio do contágio do performer/ator com o público.

Em todo este contexto de protagonismo do corpo e sua relação com o mundo (espaço / território), de que fala Lehmann, acrescentamos a ideia de corpo-imagem abordada por Paul Schilder (1950), de um corpo que ultrapassa suas delimitações espaciais, expandindo a sua materialidade por meio do que emana dele, que é como uma extensão: “a voz, a respiração, o odor, as fezes, sangue menstrual, urina, sêmen, são ainda partes do corpo-imagem mesmo quando separados do corpo no espaço” (SCHILDER, 1950, p. 213).

Devemos considerar também as extensões objetificadas do corpo-imagem como bengalas, chapéu, roupas, entre outros objetos que de alguma forma se conectam ao corpo, ao que se entende por *transcorporalidades*, por assim dizer, isto é, uma noção de corpo que ultrapassa as fronteiras de imagem, que não se limita a uma representação comum, fechada, mas que se abrem para variantes possíveis como as próteses, silicones e intervenções que modificam e expandem as “(trans/de)formações da imagem corporal” (GARCIA, 2015).

Deste modo, abrangemos e compreendemos o cruzamento do que se entende por *performance* enquanto linguagem artística. Falamos de um corpo em estado de arte, ao

mesmo passo em que não se desliga do mundo, tornando-se parte dele, potencializando a vida e a sua natureza.

O corpo performativo dá visibilidade poética, abre dimensões críticas e enfatiza a politicidade da condição de entrelaçamento. (...). Um corpo performativo porque flexibiliza a noção de indivíduo ao evidenciar que o corpo não é separável do mundo, que corpo e mundo são multidões de relações. Um corpo performativo porque desestabiliza a noção dura de identidade que passa a ser compreendida como conjunto de atos (inclusive atos de fala) – “identidade” como ato performativo e, assim sendo, em permanente formação e deformação. (FABIÃO, 2010, p. 26)

Entre esta “politicidade da condição de entrelaçamento” do corpo performativo há o que Jacques e Britto (2008) chamam de “corpografias urbanas”, ao compreender a relação intrínseca entre corpo e cidade e desta relação às interatividades que se originam e constroem corpografias, uma vez que perpassam por um corpo preenchido de memórias próprias, do outro (indivíduo e/ou espaço), o que significa dizer que “a cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação, descrevendo em sua corporalidade”. (JACQUES; BRITTO, 2008, p. 3)

Nesse aspecto, por um princípio de pertencimento, metodologicamente falando, optamos pela criação cartográfica, compreendendo o sujeito e o espaço como rizomas que constituem narrativas/memórias que promovem algum tipo de intervenção na medida em que se estabelece um relacionamento entre ambos. Lembrando que a proposta de criação não se fundamenta na representação, mas na subjetivação dos processos originados nesses atravessamentos relacionais. Em sendo assim, entendemos que:

O território pode ser um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ela é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI, ROLNIK, 2007, p. 388)

Pensamos, assim, em uma construção de sentido pelos afetos, um processo de encruzilhadas em que todas as ligações em algum momento passam por um ponto em comum, no caso, o sujeito pesquisador. Ressalto aqui a importância de não estabelecer o espaço urbano (que nessa pesquisa chamamos de território) como cenário ou pano de fundo, mas como elemento participativo que ganha corpo no processo, considerando a experiência corporal COM a cidade ao invés de estabelecê-la NA cidade.

Usamos os termos COM e NA em caixa alta, a fim de entender uma filosofia de

ocupação do território. Ao usar NA predispõe-se a ideia do colonizador que vai explorar o território, praticamente impondo suas ideias e objetivos em um patamar de superioridade. Já com o termo COM, compreende-se uma posição de igualdade, de estar junto, de fazer com o outro, alinhados, numa relação de troca, “desierarquizando” os sujeitos e seus valores preconcebidos de importância, mas condicionando um lugar de construção social e coletiva.

2.3. Esboçando um percurso cênico (Grupo de Teatro Garotos de Propaganda).

Neste “entre lugar” de subjetividade plural, desde o ano de 2014, participo de um grupo, cujos componentes, em suas pesquisas individuais e grupais, investigam o corpo masculino (no que confere à identidade de gênero) homossexual e/ou bissexual (relativo à orientação sexual) do ponto de vista da homoarte, movidos por questões políticas, sociais e culturais. Os trabalhos desenvolvidos, no que toca à linguagem cênica, vêm apontando para um estudo de dança-teatro, com proposições próprias do teatro físico, de caráter estético-poético, compondo uma espécie de *performance*-cênica.

Temos o corpo masculino como foco da pesquisa, considerando as questões atuais que circundam este corpo. Assim, discutimos, refletimos e propomos práticas neste corpo reconhecido como masculino, de orientação homossexual, de “imbricamento” artista-obra, de artista ativista nas causas e conquistas para a comunidade LGBTQ, ressaltando que o campo de pesquisa não se aplica exclusivamente a homens cis gênero, também está aberto para homens trans¹¹ e não-binários¹², o que pode ser um enorme alavancador para nossas propostas e amplificação da discussão emergencial sobre gênero e sexualidade.

Sob esta perspectiva, o grupo se inclinou para questões ligadas à “prostituição”, especificando a prostituição viril, também conhecida como prostituição masculina, o que levou seus participantes a nomear, em agosto de 2015, o Grupo de Teatro Garotos de Propaganda.

Dentro desse contexto, seus participantes entendem que os estudos e as pesquisas desenvolvidas pelo grupo devem repercutir e, ao mesmo tempo, ser reflexo da trajetória de cada um, gerando *work in progress*, nos termos pensados por Cohen (2006, p. 81) em que:

¹¹Expressão usada como abreviação para os termos transexual ou transgênero, onde este se refere a qualquer pessoa que nasce com um sexo biológico (masculino ou feminino), porém ela se identifica com outro qualquer que não necessariamente homem ou mulher/ masculino ou feminino. No caso da expressão combinada que utilizamos “homem trans” nos referimos a homens que nasceram em corpo feminino, mas se identificam com corpo e identidade masculina.

¹²Expressão utilizada para pessoas que se constituem de uma identidade não-binária, ou seja, são as pessoas que não se sentem confortáveis com a divisão de gêneros (masculino e feminino).

A característica do *Work in process* – trabalhos não apoiados em dramaturgia, roteiros “em construção” – vai exigir dos atores/performers uma atuação própria às demandas da linguagem, com um percurso criativo distinto de muitos procedimentos teatrais. O performer parte de referências da pesquisa, indicações do diretor/roteirista, vivências de laboratório para construir uma trajetória, que vai estar extremamente apoiada em sua idiossincrasia e percurso pessoal.

Partindo desta afirmação, fundamentamos nossas questões e escolhas de pesquisas e criações cênicas, compreendendo que toda a nossa dramaturgia emanará de nossos corpos que constroem um olhar nosso, uma urgência a ser discutida e refletida, atravessada pelas inquietações pessoais e o interesse coletivo, próprios de processos autoetnográficos (SANTOS, 2017), tal como veremos mais adiante.

É neste território da sensorialidade e da memória, empregados pelo corpo-subjétil, que acontece o ator-performer, cujo corpo-performativo se alimenta da organização de ideais, procedimentos, caminhos em que a biografia do artista, em sua autonomia e potencialidade, vê-se refletida no cotidiano, ressignificando-o ao deslocá-lo para o território da arte como participante constituinte do processo criativo, coletivizando o indivíduo e vice-versa por meio da colaboratividade.

A seguir, faremos uma reflexão descritiva e crítica dos trabalhos “Putos (Em Cena)”, de 2015, e “Ícaro”, de 2017, desenvolvidos pelo grupo, a fim de entender esse olhar de interesse que me circunda enquanto pesquisador, bem como a de meus companheiros de trabalho e que, neste caso, a análise crítica e analítica dessas obras serão úteis para o entendimento das ações poéticas em Auto(r²)etrato, com as quais refletimos o corpo em uma territorialidade perforgráfica na homoarte, tratadas no terceiro capítulo (terceira rota).

2.3.1. Percurso 01: “Putos (em cena)”

*“Nós viemos do subúrbio numa regressão eufórica,
bebemos várias cachaças & nossos corações acossados
pela média preferem a autocorrosão, mas é assim que a
cidade nos gosta.*

Eu vejo funcionários públicos levemente maquiados.

*Eu vejo policiais que me totem os passos com suas
ameaças de morte.*

*Eu vejo as bichinhas evoluírem num frenesi azeitado
por anfetaminas e um desespero dissimulado.*

*As mariconas não as buscam, por isso elas exorcizam a
noite com gritos e veem nos outros rapazes um frisson
de inexistentes limusines.*

O poder pelas esquinas gargalha.

*Atarantado pelo sono, embarco ríspido num carro.
Logo mais, de madrugada ejacularei catarro, voltarei
no ônibus com meu amigo,
Adentraremos em silêncio o subúrbio sabendo que algo
em nós foi destroçado”.*¹³

Um corpo que habita o espaço. Um ser que marca e demarca seu território, realidades caricaturadas, mas que não fogem ao estado real, porém sem um aprofundamento em entender essas “verdades de cada um”. A experiência mista do desejo e da necessidade, do prazer e da falta de opção, do luxar ao poder viver. Pelas ruas percorrem corpos que criam suas histórias e narram suas experiências de si e com outro, deixando a brecha para que o espaço um tanto estigmatizado também possua sua voz de narrativa e ambientação, territórios de onde emergem histórias que habitam o lugar.

O espetáculo teatral “Putos (Em Cena)” explora um tema pouco abordado na cidade de Fortaleza, a prostituição viril, que é uma questão posta à margem pelos meios de comunicação e o Estado, contribuindo para desinformação, estereótipos e preconceitos. Com este trabalho o Grupo de Teatro Garotos de Propaganda lança um olhar analítico sobre essas figuras e o seu papel/posição na sociedade. Assuntos como prostituição infantil, abuso sexual, AIDS e o uso de drogas são alguns dos pontos que inevitavelmente são tocados, pois fazem parte do dia a dia desses meninos que quase sempre contam a mesma história. Falamos sobre a prostituição viril porque precisamos de liberdade e ousadia para tocar no assunto e isto o teatro nos dá, misturado com a delicadeza poética de que precisamos.

Essa temática nos leva a investigar o que está por trás deste universo, trazendo para a cena teatral um assunto pouco pesquisado, abordando não só o ato da prostituição em si, da forma que a conhecemos e reconhecemos, mas no que leva o homem ao ato de “vender” o seu corpo, entendendo que “o homem pode estar preso a condicionamentos e condicionantes sociais que o levam à adoção de hábitos e costumes, muitas vezes para satisfazer a necessidade de pertencimento, inclusão e aceitação, relativas à própria questão de sobrevivência em sociedade” (MARQUES, 2012, p. 418).

Vai mais além, sugere subliminarmente que as pessoas reflitam determinadas ações que, em algum momento de suas vidas, as levaram a se sentirem prostituídas, ou seja, ao fazerem o que não gostam somente pelo dinheiro, como por exemplo, estar em um trabalho que não lhes fazem nenhum bem, a não ser pelo interesse financeiro, seja para fortalecer o mercado capitalista ou por pura sobrevivência.

¹³Trecho do poema Summer 77, encontrado em <<http://aincompletude.blogspot.com/2009/12/summer-77-atarantado-pelos-automoveis.html>>

Em “Putos (Em Cena) ” (Figura 5) utilizamos de uma linguagem teatral forte, poética, objetiva, que se reinventa a todo instante. A composição do trabalho aproxima o espectador da cena, possibilitando identificação e reconhecimento com o que perpassa o humano em suas relações. É um trabalho de desprendimento e discussão política e social acerca da prostituição masculina, estendendo e aprofundando a discussão para a prostituição das relações humanas. A partir deste universo, o trabalho perpassa por momentos de jogo, festa e bebidas, além de momentos de tensão dramática, permitindo espaço para lirismo poético.

Trabalhamos na perspectiva de corpos entrelaçados e em disposição ao caso e acaso. Rapazes que dedicam suas escritas corpóreas a desenvolver “personas” que compõe a cena, trazendo uma atemporalidade e múltipla espacialidade para o trabalho, conduzindo-nos a uma ideia de teatro performativo, entendendo que:

(...) nas colocações em situação [*mises em situation*] que os espetáculos performativos instalam, é a inter-relação, conectando o performer, os objetos e os corpos, que é primordial. O objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido. (FÉRAL, 2008, p. 205)

Nestes termos, desenvolvemos o espetáculo por meio de conexões de corpos e objetos a fim de uma abordagem sígnica, subjacente, referente a diferentes espaços que possuem as relações e acordos homoeróticos como alvo. Enquanto *performers*, não propomos uma representação literal da coisa ou situação, mas as possibilidades de olhares sobre a circunstância apresentada em um processo de significação e ressignificação, deslocando os sentidos para o público.

Assim acontece em “Putos (Em Cena) ” (Figura 9). O espaço é ambientado para receber uma festa. É um misto de sedução, dor, fetiche, desgosto, prazer, desejo, vontade... causa e consequências, como podemos ver a partir das leituras dos registros fotográficos. Dispomos o público em estilo arena, a fim de dinamizar as possibilidades de olhares das cenas em um aspecto de 360°, facilitando e provocando o contato direto com o público, compreendendo que a proximidade provoca um envolvimento rápido e mistura sensações de afeto ou repulsa, permite demonstrações da moral social e individual e a disponibilidade de envolvimento que cada um expressa para com o trabalho, enquanto o público faz-se atuante direta ou subjetivamente.

Figura 9 - Cenas do espetáculo “Putos (Em Cena)” do Grupo de Teatro Garotos de Propaganda. Apresentação Teatro Dragão do Mar (2016).



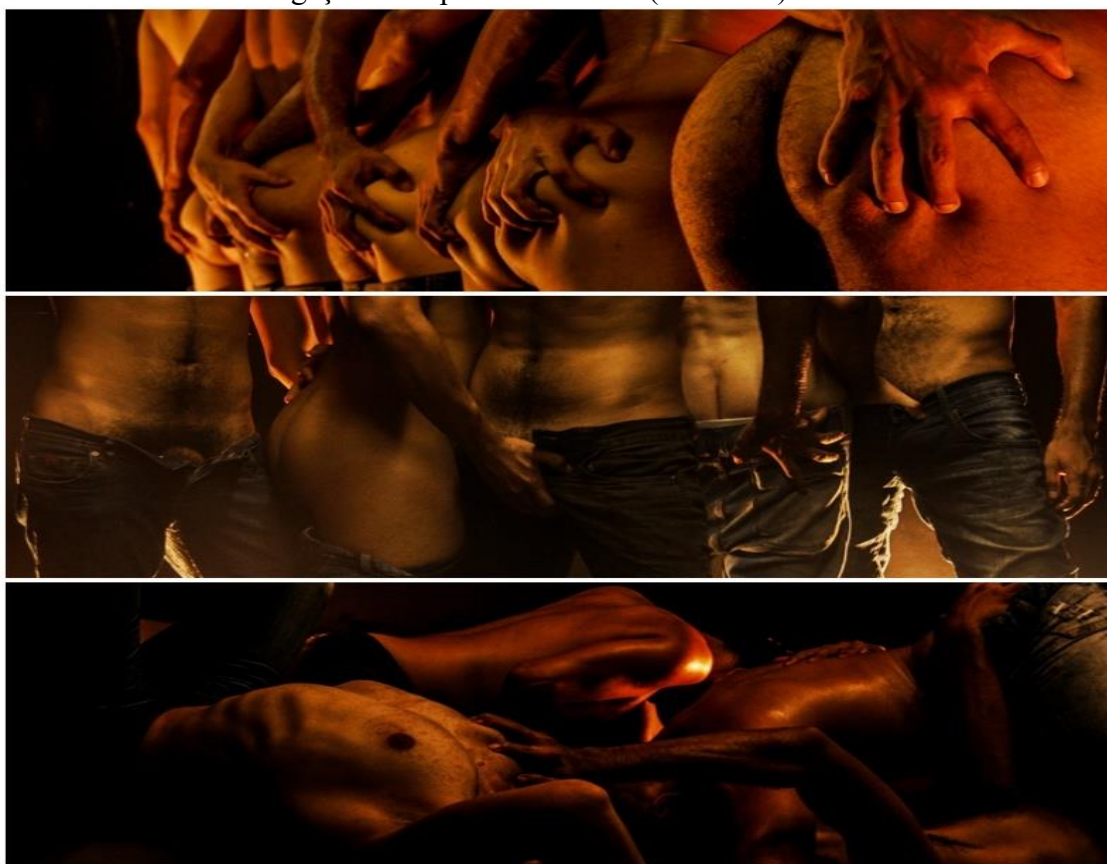
Fonte: Registros fotográficos: Luiz Alves (1,2,3 e 4) e Tiago Ferreira (5 e 6).

Se observarmos a numeração do conjunto de imagens da figura acima, iremos perceber diferentes configurações que sugerem atmosferas dramáticas (roteiro de cena) de acordo, respectivamente, com cada situação:

1. Encontros. Festa. Bebida. Diversão.
2. Sozinho. Reflexões. Vícios.
3. Poética. Lirismo. Dança. Arte.
4. Vontade. Erotismo. Cinemão.
5. Desejo. *Ménage*. *Voyeur*. Nudez.
6. Pornográfico. Fetiche. Travestismo.

Cada cena representada conecta-se ao público pelas sensações, atores-*performers*, jogos de cena e ambientação, cujo efeito tem a intenção de levar o espectador a sensibilizar-se e analisar criticamente o caráter homoerótico do espetáculo, do ponto de vista da homoarte, neste caso, de natureza estética “cênico-teatral”, caracterizado em sua “teatralidade tanto pela linguagem utilizada pelos performers (gesto, entonação, ação, etc.) quanto pela composição da *mise en scène*. ” (COHEN, 2011, p.56). Pornografia e erotismo, conforme imagens de divulgação (Figura 10) são energias de expressão circundantes em toda a encenação, enfatizando essas relações entre homens.

Figura 10 - Fotos de divulgação do espetáculo "Putos (Em Cena)"



Fonte: Registros fotográficos de Toni Benvenuti. Arquivo Pessoal do Grupo de Teatro Garotos de Propaganda.

Debruçando um olhar crítico sobre o trabalho, na medida em que o apresentávamos em festivais que circularam pela cidade de Fortaleza (Mostra Obscena; Festival Curta O gênero; Mostra de Teatro Despudorado e apresentações independentes) promovemos alguns caminhos de reflexão a partir do contato da obra com o público. Uma das coisas que percebemos com certa frequência em toda a temporada de apresentações é que o público feminino se disponibiliza mais a participar ativamente do que o público masculino. As

mulheres demonstram mais empatia, mais envolvimento e atenção em todo o espetáculo.

Já no público masculino, falando de modo generalizado, embora haja uma atenção e engajamento nas cenas mais ligadas a sexualidade e de contato entre os corpos dos atores-performers, quando os atores-performers avançam em direção ao público, vê-se uma retração, os corpos se fecham nos dando a leitura de que não querem aproximação, pelo receio/preconceito/medo/timidez, não sabemos ao certo, mas entendemos que é um processo diferenciado de participação.

E então nos questionamos: Quem de fato é o público desse trabalho? O nosso público está voltado somente para os homossexuais ou comunidade LGBTQ ou alcança uma maior camada de pessoas? Também refletimos sobre como podemos atingir a identificação com o público não gay ou que não está habituado com a arte contemporânea e seus modos de expressão e composição.

Interatividades com o público determinam uma relação de identificação entre cena e público, misturando-se como uma grande orgia de desnudamento das máscaras sociais que nos protegem da transparência de nossos instintos, desejos, vontades e necessidades. Nesta relação de alteridade, cria-se uma corrente dramatúrgica entre o corpo performático e o corpo silenciado, com os quais o público se vê refletido.

Falamos de um corpo em estado poético/cênico que ultrapassa as limitações impostas por traumas, medos, inseguranças... que, por muitos momentos, preferimos retrair para que socialmente não sofremos mais abalos. É então nesse estado corporal que atingimos essa camada, trazendo para o ato consciente questões que nos perpassam e que são potencializadoras de uma criação dramatúrgica.

2.3.2. Percurso 02: “Ícaro”

*Entre muitos sacos e pancadas
Foi assim que a gente se perdeu
Mas minha alma é de artista!
Dai-me liberdade que mesmo assim,
Quero viver!
Olá prazer, eu me chamo Ícaro! (3x)¹⁴*

Nos mitos, encontramos por meio de metáforas, a história da humanidade e suas ligações com os seres divinos nos contextos de fragilidade, divindade, erros e acertos, vulnerabilidades, enfim, aspectos da natureza humana, que nos acabam por fazer refletir e

¹⁴Trecho do texto do espetáculo Ícaro, realizado pelo Grupo Garotos de Propaganda em Fortaleza/CE.

analisar a vida cotidiana.

“Ícaro” é um projeto cênico que nos induz a pensar em um corpo no estado poético, ligando o artista ao mundo, por meio de um fenômeno visceral humano que é a criação. Nele vemos um corpo político, atravessado por questões socioculturais, entrecruzado com a ideia de espaço (lugar de memória e sensações), cuja dramaturgia corpórea flexibiliza a noção de indivíduo para a de coletivo, utilizando-se do corpo performativo para criar.

Com a abordagem do mito Ícaro (da mitologia grega)¹⁵, pensamos em provocar, discutir, questionar a noção de liberdade para a comunidade LGBTQ, suscitando os casos registrados de violência homofóbica, bem como pôr em pauta as questões ligadas à homossexualidade. Esse espetáculo procura falar sobre o que tem sido motivo de marcas físicas e psicológicas, denunciar as atrocidades, conduzir o espectador a reflexões, a uma conscientização dessa realidade e fortalecer aspectos de resistência e resiliência, valores de justiça e igualdade. Trata-se de homoarte ativista, ligada à militância pelas causas LGBT, de respeito social, de direitos iguais, para que se possa ter direito à vida.

A partir do estudo e discussão do mito Ícaro, nós optamos por experimentar uma dramaturgia que abordasse a relação de liberdade, o quanto e o que ela nos custa, as possibilidades de voar e se encantar com as maravilhas que nos circundam esquecendo-se dos riscos que muitas vezes nos aprisionam e que no caso de Ícaro o levou à sua queda pelo derretimento das asas. Outro ponto em pauta é a relação de paternidade (na mitologia representada por Dédalo), em que entendemos a formação do indivíduo e a construção dos meios para a liberdade, para a vida, os princípios e valores familiares, e outras relações possíveis e passíveis de discussão.

Mediante essas observações, trouxemos para nossa dramaturgia algumas indagações: O que de fato é liberdade? O que nos aprisiona e nos impede de voar? Qual o sol que pode derreter e a água que pode umedecer nossas asas nos fazendo cair do voo? Estas inquietações

¹⁵Na mitologia grega, Ícaro era filho de Dédalo, um dos homens mais criativos. Dédalo provocou a ira do rei que, como punição, ordenou que ele e seu filho Ícaro fossem jogados no Labirinto. "Minos controla a terra e o mar", disse Dédalo, "mas não o ar. Tentarei este meio". Dédalo projetou asas, juntando penas de aves de vários tamanhos, amarrando-as com fios e fixando-as com cera, para que não se descolassem. Foi moldando com as mãos, de forma que estas asas se tornassem perfeitas como as das aves. Estando o trabalho pronto, o artista, agitando suas asas, se viu suspenso no ar. Equipou Ícaro e o ensinou a voar. Então, antes do voo final, advertiu seu filho de que deveriam voar a uma altura média, nem tão próximo do sol, para que o calor não derretesse a cera que colava as penas, nem tão baixo, que o mar pudesse molhá-las. Eles primeiramente se sentiram como deuses que haviam dominado o elemento ar. Ícaro deslumbrou-se com a bela imagem do sol e, sentindo-se atraído, voou em sua direção, esquecendo-se das orientações de seu pai. A cera de suas asas começou rapidamente a derreter e logo Ícaro caiu no mar. Quando Dédalo percebeu que seu filho não o acompanhava mais, gritou: "Ícaro, Ícaro, onde você está?". Logo depois, viu as penas das asas flutuando no mar. Lamentando suas próprias habilidades, chegou seguro à Sicília, onde enterrou o corpo e chamou o local de Icaria em memória de seu filho. (Disponível em: <http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/Icaro.html>. Acesso em fevereiro 2020).

valeram para a transposição do mito para nosso cotidiano, trazendo para o trabalho alarmantes casos de homofobia que foram e são noticiados, deste modo nos fazendo refletir sobre tais circunstâncias, tendo em vista os aspectos informativos do trabalho acerca desses crimes de ódio, e o cuidado para não cair num didatismo óbvio.

Metodologicamente, o grupo pensou numa dramaturgia corpórea baseada na experiência autoetnográfica, em que pudéssemos experimentar na prática cênica questões e experiências pessoais a fim de discutir e refletir as questões macrosociais. É preciso colocar nas caixas cênicas e/ou na rua, o debate sobre homofobia, enquanto violência que oprime e que tem perseguido e matado pessoas no mundo. É preciso denunciar, debater, procurar estratégias de ação na militância LGBTQIA+, como modos de sobrevivência social.

Para isso, o treinamento de práticas cênicas contou com dança pessoal ou dança das energias, proposta pelo grupo Lume, referenciada na obra “A arte de ator: da técnica à representação” (2001) e nos princípios de *viewpoints* a partir do texto “*Viewpoints* e Suzuki: pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator” que se encontra no livro “Poéticas Teatrais: Territórios de passagem (2008), aliados à poética do teatro ritualista, sob a ótica de Antonin Artaud (1999), e engajamentos corporais e conceituais, propostos pela dança-teatro de Pina Bausch, como propulsores da corporeidade dramática do trabalho.

Um elemento de grande importância sónica no trabalho “Ícaro” está nas gaiolas colocadas no centro do palco (Figura 7) como uma referência a um objeto que prende pássaros, impedindo-os de voar, impedindo-os de sua liberdade natural, assim como uma metáfora a comunidade LGBTQIA+, que acaba por ser submetidos a privações e violências cotidianas. Também é uma referência aos sonhos aprisionados que deixam os registros em nossos corpos, que no espetáculo é metaforizado por meio das sombras produzidas pela luz que perpassa o objeto cênico.

O rito de passagem é também um elemento marcante na obra (Figura 11), transpõe uma relação espaço-tempo por meio da corporeidade, figurino e uso de coro (elemento sistematizado no teatro épico), suscitando no público um atravessamento entre o mito e as violências aos LGBT, cujo efeito se dá pela intermedialidade (Walter Moser, 2006), compreendendo as interseções das mais diversas correntes/linguagens artísticas que estão presentes no trabalho (artes visuais, literatura, teatro, dança e música).

Figura 11 - Cenas do espetáculo “Ícaro”, do Grupo de Teatro Garotos de Propaganda. Apresentação no Teatro SESC (1,4,5,6) e no Teatro Carlos Câmara (2 e 3).



Fonte: Registros fotográficos da produção das instituições. Arquivo do Grupo de Teatro Garotos de Propaganda.

Assim como no espetáculo “Putos (Em Cena)”, “Ícaro” seguiu a mesma linha de pensamento dramaturgico, porém voltada para uma narrativa mitológica ao propor construções de imagens em jogo, provocando os seguintes quadros:

1. Asas. Um vôo possível de fuga.
2. A queda e os elementos da natureza
3. O rito de passagem: Vida – Morte
4. Olá prazer, eu me chamo Ícaro
5. Ícaro no urbano
6. O nosso sol e o nosso mar, a rua e a Homofobia

O trabalho envolve aspectos sinestésicos, mediando sensações pelas imagens e ações (Figura 11) entre atores e público, retirando este do lugar de contemplação passiva, fazendo-o ativo nos atravessamentos de olhares, e propondo por fim uma roda de discussão, em que o público ganha espaço de voz para, juntos, discutirmos e provocarmos novas possibilidades de ações nessa luta, nessa militância, a que se refere o tema em cena.

Figura 12 - Atores do espetáculo "Ícaro" em roda de conversa com o público.



Fonte: Arquivo Pessoal do Grupo de Teatro Garotos de Propaganda.

Curiosamente, em um debate com o público deu-se a seguinte provocação: “Por que ainda se está apresentando e discutindo esse tema nas caixas elitistas” (fazendo menção ao teatro)? Este questionamento nos paralisou por alguns segundos, nos fazendo refletir; e antes mesmo que fosse respondido, foi seguido de uma provocação: “Aqui circulamos, circulamos e vamos sempre ser os mesmos a estar vendo e discutindo essa questão. Vocês precisam ir para a rua, falar disso na rua”. Esse espectador nos colocou uma grande questão que está para além da escolha estética, nos fazendo entender que nós que estamos assumindo esse lugar de luta também estamos em gaiolas, também temos medo de sermos as próximas vítimas dessa violência que tanto temos ouvido falar e visto no dia a dia.

Esta problemática nos levou à necessidade de buscar estratégias para alcançar outros/novos espaços para realização de obras cênicas, numa possibilidade de aproximação e

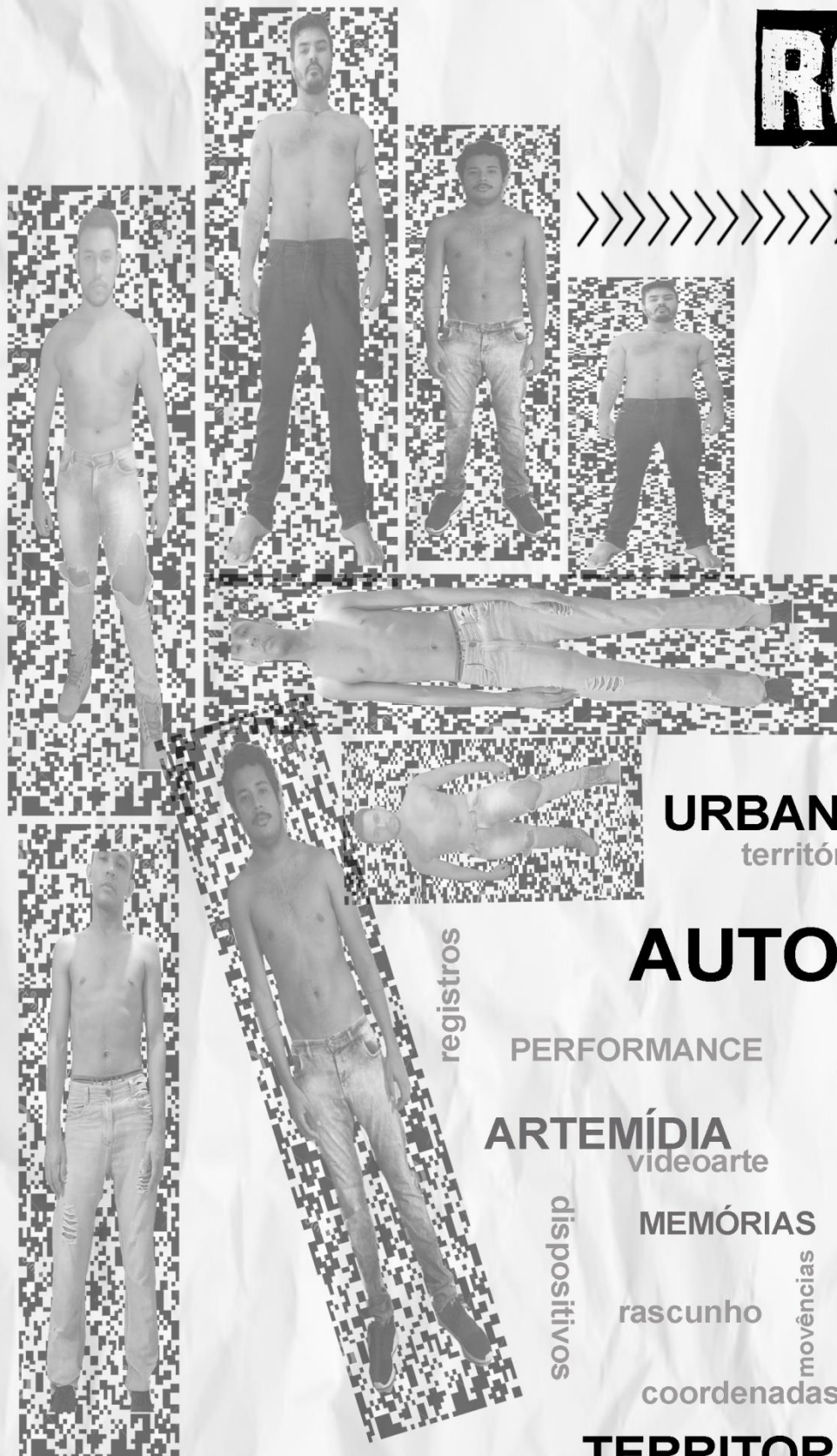
acessibilidade da arte com os mais diversos grupos sociais e, assim, possivelmente aprender a fazer e falar de/sobre artes para diferentes públicos, quando conseguiremos de fato sair dessas gaiolas que nos aprisionam, nos limitam, nos condicionam...

Em “Ícaro”, metaforicamente, encenamos nosso olhar sobre o que nos move dentro dessa mitologia, pensando no contexto *habeas corpus* da liberdade e o direito de viver. Este espetáculo entende a homoarte como lugar de manifestação, de protesto, de denúncia sobre as barbáries dos dias atuais.

Todas essas experiências impulsionaram esta pesquisa, sob a perspectiva metodológica de observação, no sentido de “perceber o objeto em suas relações simbólicas que lhe dá significado” (ZAMBONI, 1998, p. 55), e servem de base para o reconhecimento representativo de uma realidade. Elas podem ser vistas como processo de trabalho, cujas ações podem levar a pensar novas ideias e interpretações.

Observar os caminhos de sua materialização faz parte das idas e vindas deste processo que, enquanto criação, mais do que trabalhos acabados, são meios de conhecimento sensível, impulsionador para novas obras, sistematizadas e expressas (intuídas) a partir dessas observações, tal como aqui se apresenta no processo de criação de “Auto(r²)etrato”, assunto do nosso próximo capítulo (rota).

ROTA 3



contágios

URBANO
território

PROCESSO

EXPERIÊNCIA

AUTO(R²)ETRATO

cadernos

PERFORMANCE

CORPO

PROCEDIMENTOS

ARTEMÍDIA
videoarte

LUTA

criação
JOGO

Resistência

resiliência

TERRITORIALIDADES



registros

dispositivos

MEMÓRIAS

rascunho

coordenadas

movências

sexualidade

CIDADE

3 ROTA 03: TERRITORIALIDADES EM CONSTRUÇÃO

Eu fechei os olhos e fui. Fui mesmo. Fui com tudo. E eles estavam ali, cuidavam de mim, me paravam, me conduziam de múltiplas formas. E isso era tão gostoso. Eu ria porque estava conseguindo me permitir e me aventurar no escuro, viver o desconhecido, confiar inteiramente em alguém. Em algum momento eles não estavam mais lá. Não chegaram a tempo. E eu por confiar intensamente me machuquei. E o espelho nunca mais será o mesmo.¹⁶

“AUTO(R²)ETRATO” é o nome do trabalho cênico-performativo com o qual pretendemos reafirmar o sentido desta pesquisa em artes, no que toca o corpo-imagem sob a perspectiva do lugar de fala na homoarte. Como a proposta do título aponta, trata-se de um autorretrato, cujo procedimento se dá a partir da autoetnografia e mediante processo cartográfico, o que implica dizer que o pesquisador se torna também participante direto, sempre atento aos registros, relatos, imagens de experiências, pensamentos, sensações e criações, para que não seja prejudicado o processo de análise, mantendo o que o cientificismo chama de confiabilidade.

A epígrafe, em primeira pessoa, que abre esta seção, fala sobre a dificuldade do encontro com os artistas participantes, das tensões que o campo impõe, assim como dos seus prazeres. O machucar é parte do processo que deixa marcas, que nem sempre é algo ruim, são marcas de aprendizados e também de momentos felizes que podem ferir em alguma proporção, mas que podem trazer um novo modo de ver e enxergar o mundo e as questões que esta percepção suscita. Assim, de fato, o espelho nunca mais será o mesmo, pois a nossa relação consigo mesmo e com o outro se estabelecerá em novos parâmetros.

Mediante a tantos aspectos de vulnerabilidade e compreendendo a importância de expô-las, sigo o trabalho ao me jogar nesta relação a ser construída, que é determinante para os caminhos narrativos a serem percorridos e aonde gostaria de chegar, isto é, a uma produção artística/performativa, de que o espaço urbano, a cidade, também se torna sujeito, na medida em que, ao praticá-la, ela tem algo a dizer - o que compreende uma texturologia (CERTEAU, 2008, p. 171) mais próxima da experiência real:

Mas “embaixo” (down), a partir dos limites onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são

¹⁶Trecho de escritos em caderno/diário de criação do autor.

caminhantes, pedestres, *Wandersmännerr*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo.

Interessa aqui a relação do corpo com esta escrita urbana (texturologia) que foge à cidade-panorama dos mapas e cartões postais, que escapa à legibilidade da cidade organizada, que se dá para além da cidade visível. Importa uma texturologia da prática cotidiana, cuja escrita pelo corpo-imagem possa remeter (se isto é possível) a “uma experiência ‘antropológica’, poética e mítica do espaço” (p. 172), presente nas modificações de irrupções urbanas e nas relações que se constroem a cada dia pelos/com os habitantes, transeuntes ou *voyeurs* na temporalidade da pluralidade transumante.

Desse ponto de vista, para construção de um corpo-imagem perforográfico, no campo da homoarte e na sua relação com o território urbano, cabe a indagação de onde e como estou vendo e intervindo na cidade. Faz parte da resposta uma consciência das subalternizações com que a cidade delimita os pequenos guetos e as zonas de privilégio:

A cidade e seus regimes corpóreo-espaciais não são aleatoriamente construídos, por mais internalizados e naturalizados que estejam, eles são/foram arquitetados a partir do desejo capitalista-colonizador-eurocêntrico-burguês-branco-macho-capacitista-cisgênero-heterossexual de materializar privilégios e subalternizações. No espaço urbano, preexiste uma paisagem do possível para cada região, você sabe (“mesmo sem saber”) que corpo/sujeito irá encontrar em cada lugar. (FREITAS, 2019, p. 11)

Este regime gera mais subdivisões e categorizações na sociedade, cada vez mais submetida a estereótipos e segregações violentas. Visto por este ângulo das subalternizações, entendemos que a *performance* urbana pode ser um meio estratégico de intervir e provocar um enfrentamento político, social e histórico, frente ao poder “capitalista-colonizador-eurocêntrico-burguês-branco-macho-capacitista-cisgênero-heterossexual”, de que fala o autor Eduardo Bruno na citação acima, oportunizando lugares de fala, que foram se perdendo cada vez mais pela não representatividade política.

A prática da homoarte no espaço urbano, pela perforgrafia, torna visível o que passa despercebido na texturologia da cidade, pensamos na urgência de dar visibilidade aos praticantes ordinários de “embaixo” (down) da cidade (CERTEAU, 2008), de gritar poeticamente (ou não), tornar público de imediato, ser visto pelos habitantes e/ou transeuntes, “levar a uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade” (p. 175).

A arte insurgente é um fazer de resistência, de rompimento e luta; é uma força de amor, paciência, alegria e reflexão; é um olhar de ver sua potência violenta, seu impulso criativo e as mais profundas camadas que pode atingir. É no espaço urbano que ela se

maximiza, faz-se força exponencial; e é pelas probabilidades e possibilidades que lhe são inerentes que se impulsiona como ato político.

3.1. Travessia de construções: procedimentos/dispositivos criativos

A realização de “Auto(r²)etrato” conta com a participação de artistas/homens cis/gays que formam o grupo teatral Garotos de Propaganda, sediado na cidade de Fortaleza – CE e com a colaboração e participação de artistas locais. Trabalha no sentido de trazer as individualidades para uma prática e um discurso coletivo, provocando aproximações e trocas de experiências (narradores), fortalecendo as discussões e amplificando os olhares possíveis nesta rota de criação, como norte para uma reflexão crítica e analítica sobre a homoarte em um contexto dramaturgico e performativo, relacionando autor, obra, política, cultura e sociabilidade.

Após algumas conversas com os artistas envolvidos na pesquisa, considerando o aspecto autoetnográfico, fizemos uma listagem dos lugares que gostamos ou gostávamos de frequentar e que por motivos diversos não vamos mais ou pouco habitamos. Dado o resultado, percebemos que normalmente frequentávamos ambientes similares em bairros próximos. Então partimos para a busca e catalogação de endereços com maior frequência de público LGBTQIA+, em alguns casos destinados ao público masculino, em que não necessariamente são gays, como saunas e cinemões, mas que acabam tendo práticas homoeróticas.

Feito esse levantamento, chegamos ao *locus* da nossa pesquisa, delimitado por um território de sociabilidade, de afeto e desejos (Figura 13) que inclui os bairros Benfica, Centro e Praia de Iracema, em Fortaleza - CE, configurando um grande corredor com diversos estabelecimentos usualmente frequentados pelo público gay (shoppings, praças, bares, teatros, saunas, cinemões, centros culturais, praias).

Utilizamos a expressão território de sociabilidade, a partir da compreensão de que “cartografar é habitar um território existencial” (ALVAREZ e PASSOS, 2015, p.131-149), ou seja, obter experiências no local e vivências relacionais. Neste sentido, há um envolvimento com o ambiente pesquisado, fazendo o pesquisador se abrir para novas formulações sócio-culturais que o ambiente pode fornecer enquanto expressão ou representatividade do território habitado, trazendo um processo dialógico entre o pesquisador, o ambiente e os outros indivíduos (transeuntes ou não).

Figura 13 - Território de sociabilidade: mapeando afetos. Montagem (2020).



Fonte: Caderno de criação. Arquivo pessoal do autor (2018)

Para além de lugares de entretenimentos, percebemos que estes lugares são também territórios de conflito, onde há sim o divertimento, o prazer, a euforia, ao mesmo passo em que vivenciamos e conhecemos relatos de violência diária, dirigida para este mesmo público, seja de cunho moral, físico, emocional ou psicológico. Práticas de violência existem nestes lugares, são cotidianas e acontecem em diversas escalas, podendo ir de um pequeno insulto até ao maior crime de ódio: a morte.

Considerando estes aspectos, o percurso e as memórias presentes no campo, fomos desenhando um processo a fim de atingir os objetivos que fundam esta pesquisa, mantendo assim a memória inventiva e a afetividade como primeiro passo na construção desta grande rede cognitiva (racional e espontânea), criando então o nosso processo metodológico. Com base nessa realidade, pensamos em colocar nosso corpo político, manifesto, engajado para intervir artisticamente e debater essas questões, no sentido do “fazer” que a ideia de “jogo”, pensada por Ryngaert (2009), a partir de Winnicott (1978), comporta:

Ele (o jogo) não está dentro, qualquer que seja o sentido da palavra. Ele também não se situa fora, ou seja, ele não é uma parte repudiada do mundo, o não-eu, desse mundo que o indivíduo decidiu reconhecer (qualquer que seja a dificuldade ou mesmo a dor encontrada) como estando verdadeiramente no exterior e escapando ao controle mágico. Para controlar o que está fora, é preciso fazer coisas e não simplesmente pensar ou desejar; e fazer coisas leva tempo. Jogar é fazer. (WINNICOTT, 1978, p.72 *apud* RYNGAERT, 2009, p.40)

Tratando-se, neste caso, de uma pesquisa baseada na experiência, no fazer, no experimentar, sabemos que junto a isto vem o risco, sujeitando o trabalho ao acaso, que está implícito no jogo, cujas ações e suas consequências tornam-se imprevisíveis, a partir da interferência do meio ou do outro. Assim estabelece o jogo, rompendo com as limitações da individualidade e como “um primeiro esforço possível de composição e de estabelecimento de uma dimensão dramática” (CALDAS, 2010, p. 15).

A natureza do jogo, em sua dimensão do fazer, se complexifica com o que Walter Moser (2006) pensa com intermedialidade, no que diz respeito às relações entre arte e mídia e a convergência de linguagens no universo cultural contemporâneo, com a qual as fronteiras entre as mesmas são afrouxadas, a favor de uma hibridização de meios, sem que para isso percam suas características próprias, mas as respeitem e encontrem nas aproximações existentes a potencialização da criação.

A relação básica entre arte e mídia é uma relação de implicação que, no nível da manifestação e percepção, se traduz frequentemente em uma “invisibilidade”, uma transparência da mídia na arte: a arte persegue seus próprios objetivos, apoiando-se no que chamei aqui de um alicerce midiático indispensável, que é, entretanto, frequentemente “esquecido” no ato de recepção. É no momento estético da interpelação dos sentidos que arte e mídia se entrelaçam, mas o aparelho midiático, com suas dimensões materiais, técnicas, sociais, econômicas, etc., ultrapassa muito essa zona de contato concreta. O dispositivo das relações entre as artes, com suas estratégias e práticas muito variadas, permite ao artista anular a transparência da mídia, tornar a medialidade da arte opaca e, assim, reconhecida. A interseção e a interação concreta entre duas artes, que implica sempre também aquela entre duas mídias, revelam-se, portanto, como um caso privilegiado para se pensar a medialidade em um contexto que já é intermidiático. (MOSER, 2006, p. 63-64).

Neste âmbito, propomos uma prática que se interliga a uma criação intermidiática, a entender os procedimentos e proposições cênicas criadas para uma linguagem de vídeo *performance* ou vídeo arte, dando-se uma relação atravessada do corpo, do espaço (território) e agora o vídeo, como extensão espacial, falando então de um corpo (sujeito, espaço, vídeo) contaminado ou contagiado numa relação entrecruzada, resultante de um percurso de investigação imersiva. Entenda-se aí como uma construção que amplia os diálogos determinantes, diferentes em suas especificidades estéticas, mas fundidos conceitualmente num mesmo projeto, cujos significados são ampliados.

Pensamos, portanto, num processo artístico perforgráfico que busca se apropriar de tecnologias e redes sociais para fluírem juntas em uma escolha estética que é fundamentada numa mesma via de pensamento dramatúrgico. Alinhamos ao nosso entendimento de dramaturgia, no caso desta pesquisa, todos os corpos que compõem a criação, no caso desta pesquisa: o sujeito (pesquisador e companheiros de trabalho) + Território Urbano + Vídeo, valorizando e produzindo significados expressivos para uma sociedade que vive midiaticamente.

Os estudos aqui traçados abordam o corpo como experiência de arte. Interessa-nos o corpo compreendido como organismo cultural, que cria significados por intermédio de sua mediação, ou embate direto, com mecanismos de registro da imagem – nesse caso com a câmera videográfica. (MELLO, 2008, p.143)

Estamos falando de um corpo performativo que se relaciona com os outros corpos (corpo-imagem, corpo midiático, corpo social). É um corpo contagiado, que não possui neutralidade ou imposição de verdades pré-estabelecidas; um corpo em criação que se encaminha para um arranjo de possibilidades, em movimentos poéticos, construindo narrativas perforgráficas possíveis (entrevistas, registros, vídeos, cadernos de artistas etc.) de lugar de fala, criando um arsenal para análises e reflexões críticas, bem como fomentadores de novos processos criativos no campo da homocultura.

3.2. Movências para o corpo em criação.

Chega então o momento das dúvidas, incertezas e inseguranças, ao mesmo passo em que há também euforia, empolgação e desejos. Esta é a etapa da criação em que colocamos em prática cênica todas as questões e urgências que acreditamos ser necessárias para este momento da pesquisa. É uma fase de vulnerabilidades expostas, pois encontramos mais incertezas do que fatos concretos. A falta de financiamento torna-se uma das dificuldades do processo, isto por não ser um produto de interesse comercial, publicitário ou espetacular, no sentido de um grande público, o que, por outro lado, o caracteriza como arte ativista, insurgente da mais interna urgência de ser dita e discutida socialmente.

Apesar de todas as adversidades impostas pela naturalidade do processo, avançamos na pesquisa com um primeiro momento de autoconhecimento, quando propomos uma abordagem da nossa “linha” biográfica quanto à sexualidade, desde a infância até o presente

momento, como ferramenta de construir narrativas a partir de experiências, e tornar consciente o sentido desta pesquisa.

Ao me colocar por escrito, eu não faço senão prolongar esse trabalho de criação de identidade narrativa, como diz Paul Ricoeur, no qual consiste toda a vida. É claro que, ao tentar me ver melhor, eu continuo a criar-me, eu passo a limpo os rascunhos da minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas eu não estou brincando de me inventar. Ao emprestar a via narrativa, ao contrário, eu sou fiel à minha verdade: todos os homens que andam pelas ruas são homens-relato, e é por isso que eles se mantêm de pé.¹⁷

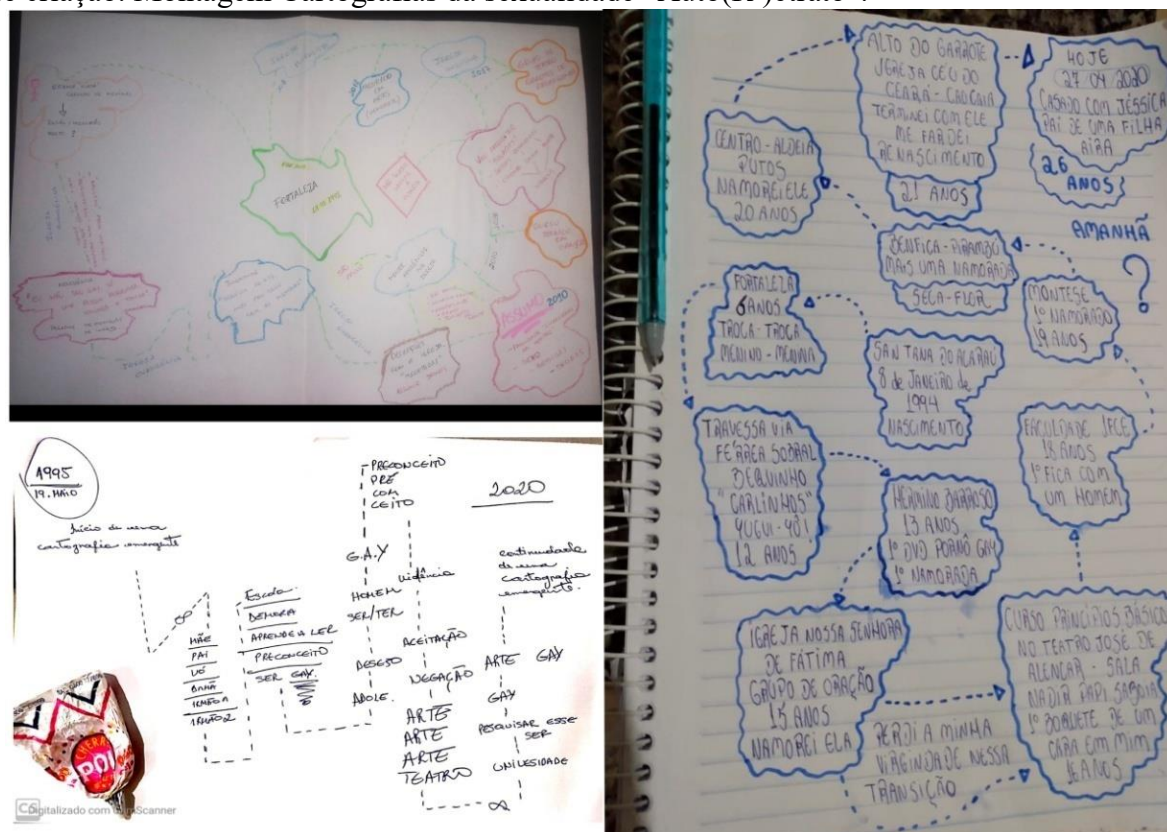
Nascia daí uma primeira narrativa como prática reflexiva no desenvolvimento desta pesquisa. Uma linha da dramaturgia do afeto, da relação, da troca, coletando dados biográficos a fim de compreender os atravessamentos com o outro. Assim narramos por imagens gráficas (desenho e palavra) uma parcela de nossa história, por meio de uma escrita que já se configurava como processo inicial, criativo e dramatúrgico. A ideia era compreender melhor o eu/outro e a realidade de mundo que nos cerca. Ao registrar os fatos, repassar e recuperar experiências vividas, seja pela escrita ou oralmente, não deixamos que situações boas ou traumáticas sejam esquecidas.

O processo de construção da linha biografia (cartografias da sexualidade) se tornou um processo de abrir o baú das memórias, de trazer para a grafia um roteiro dramatúrgico de nós mesmos, tanto fortalecendo as relações entre os indivíduos do grupo, criando laços afetivos, como gerando procedimentos criativos, na medida em que ativar lembranças e partilhar memórias podem contribuir para construção de narrativas e resultarem em ações performáticas possíveis.

Nessa linha de biografia do afeto (Figura 14), na qual nos imergimos nas nossas experiências de sexualidade, procuramos recuperar as implicações e influências do contexto social, político e econômico, com os quais tivemos de lidar e estamos/somos inseridos em nosso processo de formação.

17H. Arendt. As esferas Pública e Privada. *A condição Humana*, p.60.

Figura 14 - Linha biográfica de atores do Grupo de Teatro Garotos de Propaganda - Processo de criação. Montagem Cartografias da sexualidade “Auto(R²)etrato”.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Então, pudemos compartilhar uma parte das nossas questões trazendo um movimento de troca de experiências a fim de compreender quais as questões que são do âmbito individual e se tornam coletivas, por um caminho empático, trazendo um atravessamento de histórias que nos movem enquanto artistas, enquanto homens-relato. “A narrativa verbal prepara uma futura ação plástica, ou seja, as palavras tomam o lugar de esboços visuais de forma metalinguística”. (SALES, 2008, p.107)

O movimento que se seguiu foi o de saber sobre o que seria o “produto” desta pesquisa, nos parecendo ser uma escolha afetiva e ligada a uma causa LGBT, de que a perforgrafia poderia ser agenciadora, nos permitindo experienciar o espaço e suas variáveis rizomáticas, praticar exercícios de aproximações e consciência do corpo, ativando/desenvolvendo as nossas capacidades proprioceptivas, gerando vários momentos de criação livre com jogos/dispositivos de criação. A partir destas criações livres e exercícios criativos de integração corporal, tornou-se possível esboçar as performances estruturantes desta pesquisa, bem como fomentar as diversas formas de registros (vídeos, entrevistas e caderno de criação) aqui expostos e analisados.

A fim de entender no corpo as nossas urgências e questões, demos voz a um processo fluído, em que nosso corpo era pré-disposto, por comandos iniciais, a impulsos de memória, ensejando lembranças-imagens, sob a perspectiva conceitual da criação em rede, estabelecendo relações entre este corpo e as possíveis narrativas que o circundam quanto ao tempo, espaço, interações...

Entendemos que o ato criador é uma ação inerente ao ser humano. Os princípios da inventividade são intrínsecos às relações entre vida e cotidiano, considerando os aspectos intuitivo, social e cultural, dadas as intencionalidades da criação, resolução de problemas, associações hipotéticas..., pelas quais o ser artista acaba por intervir de algum modo no presente e no devir. Pensamos em um ser humano dotado de sensibilidade, consciência e envolto por questões de ordem cultural que intervêm diretamente em seu processo criador e posicionamento no mundo, por meio da percepção de si, do outro, do espaço, do tempo..., promovendo assim a relação possível do processo criativo com a vida.

Nos processos de conscientização do indivíduo, a cultura influencia também a visão de vida de cada um. Orientando seus interesses e suas íntimas aspirações, suas necessidades de afirmação, propondo possíveis ou desejáveis formas de participação social, objetivos e ideias, a cultura orienta o ser sensível ao mesmo tempo em que orienta o ser consciente. Com isso a sensibilidade do indivíduo é aculturada e por sua vez orienta o fazer e o imaginar individual. Culturalmente seletiva, a sensibilidade guia o indivíduo nas considerações do que para ele seria importante ou necessário para alcançar certas metas na vida. (OSTROWER, 1987, p.17)

Quando o ser se torna consciente de si, acaba por entender-se também como um ser social. Quando compreendemos isso, pelas experiências obtidas, nos tornamos narradores por natureza, o que quer dizer que a construção de memórias evoca narrativas, lembranças culturais de fatos isolados que nos ajudam a contextualizá-los, desse modo, criando uma história a partir da narração de experiências.

Entendemos que quando as memórias são invocadas no processo criativo, elas nos conduzem a produzir associações que constroem um universo de possibilidades de significação e ressignificação, em meio a toda essa difusão de saberes culturais e estéticos, potencializadores de múltiplas camadas que compõe este processo:

O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem, em vez de se esgotar, liberando-se, se amplia. (OSTROWER, 1987, p. 27)

No caso desta pesquisa, o potencial criador a que nos referirmos caracteriza-se pelo princípio dialógico de construção/destruição de verdades socioculturais, bem como pela diversificação de olhares sobre o que a vida nos apresenta. No que se refere às possibilidades de caminho, falamos de um potencial que não se solidifica, mas que, em suas experiências, encontra novos caminhos de possíveis ações criadoras, ressaltando a poética pessoal, as vulnerabilidades as quais os processos estão submetidos, as surpresas que o mundo (casos e acasos) impõe ao criador, e ainda a maturidade que se adquire com o tempo.

Pautamo-nos na experiência subjetiva como orientação para falar com propriedade sobre o que nos diz respeito e interessa socialmente, por meio do fazer cênico e/ou performativo, em cenas abertas, espaços convencionais ou não convencionais, dispondo os corpos ao caso, acaso, ao risco e ao erro; por conseguinte abrindo camadas perceptivas para a relação que se estabelece entre os elementos da criação, influenciando no resultado que chegará ao público.

É com base nesses diferentes níveis do ser sensível-cultural-consciente que pensamos o potencial criador desta pesquisa, levando em conta os aspectos da memória, da valorização da narração de histórias, da relação com o espaço; sobretudo da ativação do espaço urbano como lugar de movências, de afetos e desafetos, narrativas de lugar e de transeuntes. Assim traçando fios que podem construir ações performativas de luta, contagiante em suas diversas possibilidades de representação, de imagem-sensação e de discurso - lugar de fala:

Lutar, então, se mostra como um verbo de potência ímpar, delicadamente representado no pequeno recorte de tempo urbano que desenha corpos em ação nas cidades, transformando a matéria outrora inerte, em potências de luta e de estética. Quais as possibilidades uma parede, um transporte público, uma peneira, podem oferecer para quebrar o fluxo contínuo de uma cidade? (SALES *apud* in FREITAS, 2019, p.5)

Como já falamos no decorrer deste texto, pensamos em agir no âmbito do corpopolítica (GADELHA, 2018), performativo, que acontece no espaço urbano a fim de assumir um posicionamento de enfrentamento à hierarquia social que se estabelece dentro dos padrões socioculturais estabelecidos em seus contextos. Trata-se de intervir na lógica neoliberal¹⁸, oportunizando o lugar de fala aos subalternizados (grupos sociais tais como:

¹⁸O Neoliberalismo é uma ideologia que surgiu nos anos 80 em países desenvolvidos, que buscavam por uma política econômica que viesse a aumentar os lucros obtidos por meio de impostos e a diminuição dos gastos para os cofres públicos. Nos países subdesenvolvidos, o neoliberalismo demorou um pouco mais a ganhar força, principalmente com o consenso de Washington (década de 90), que defendia ações tais como a redução dos gastos públicos, a abertura comercial, juros no mercado, privatização de estatais, entre outras questões que favorecem a economia, porém promove abalos sociais como o aumento do desemprego e pobreza.

negros, LGBTQs, índios, femininos). Na compreensão de representatividade e lugar de fala, sugerimos ações de construção dramatúrgicas ou de dispositivos de criação ligados às questões de enfrentamento que condizem com nossas realidades e experiências:

(...), vale ressaltar as peculiaridades da natureza humana, cujo sujeito dessa realidade exposta equaciona o ato enunciativo de sua potencialidade homoerótica como lugar de presença entre ações afirmativas e visibilidade. Na lógica neoliberal do Estado democrático devem-se trabalhar alternativas teóricas e políticas, pautadas pelos Direitos Humanos, para reivindicar ações contra a violência e a opressão. Ou seja, lutar por uma condição favorável ao Ser/Estar das comunidades LGBTTTQ e afins. (GARCIA, 2015, p. 56)

A ideia é pensar numa poética cujas características possam reverter o sentido epistêmico com as identidades que vêm sendo historicamente silenciadas. O objetivo está em ultrapassar as fronteiras e delimitações que os espaços urbanos nos impõem e entendê-los como espaço relacional de onde emergem narrativas performáticas, que “empodera” e gritam mediante as opressões, como lugar de resistência, de rompimento, de ocupação... “A arte no espaço urbano não espera, não pede permissão, não é submissa e não obedece” (Coletivo Aparecidos Políticos *apud in* FREITAS, 2019, p. 38). Falamos de uma potência de ressignificar as ruas enquanto espaço criativo, elucidando os nossos direitos de ocupação, trânsito, de viver a democracia, a liberdade que nos é tão cara e conquistada.

Por outro viés, observando a sociedade contemporânea em que estamos inseridos, percebemos um engajamento tecnológico que interfere nas relações e nos palanques (virtuais) de discursos, nos territórios de fala, na inculcação e relações de poder, no circuito da arte. Nesse sentido, propomos uma ação presencial de desdobramento virtual, de reinvenção e ajustes de procedimentos de criação, de hibridização de linguagens, a partir da compreensão da artemídia enquanto “metalinguagem da sociedade midiática” (MACHADO, 2007, p.17), nos fazendo então buscadores da apropriação de recursos tecnológicos e midiáticos, traçando linhas transversais com os princípios estético-poéticos que circundam a obra. Talvez a maior questão esteja em não trocar as discussões conceituais estéticas do trabalho em favor dos discursos técnicos, ou seja, não substituir as ideias criativas e de reinvenção da vida pelos *softwares*.

Nesta sociedade midiática, encontramos divergências e confluências entre corpo natural e corpo virtual, de que a performance e artemídia podem ser, enquanto experiência híbrida de arte, potencial criador de valorização e ativação das memórias e narrativas do ser sensível-cultural-consciente. Como tal, podemos nos fazer valer da tecnologia enquanto recurso material para a criatividade, invenção e reinvenção das abordagens de homoarte, aqui

tratadas.

Assim como na relação com o espaço urbano, entendemos que, ao nos inserirmos no espaço virtual, estamos criando uma relação que precisa ser consciente de cada lugar (*site*), em suas delimitações, que devem/podem ser borradas, entre o corpo que se torna máquina e a máquina que se insere no corpo, hibridizando as realidades de composição, misturando técnicas e materialidades a fim de alavancar os pensamentos estéticos e poéticos.

Para isso, são importantes o reconhecimento e a compreensão dos indivíduos envolvidos e engajados nesta pesquisa em arte, cujo processo de criação passa pela análise crítica e analítica da relação dos mesmos com a temática, e pelo ajuntamento e organização de dados e registros que o fundamentem. Estamos falando de corpos resilientes, que apesar de todas as adversidades, permanecem na busca de alcançar seus objetivos e metas de cunho pessoal e/ou profissional, mantendo-se na luta e na prática de um ativismo enquanto senso poético e estético/político.

Em se falando de luta e resistência, a palavra resiliência cabe como força expressiva, mais que um simples termo, pode representar um estilo e modo de viver. Acredito que todos os processos criativos passam por um gráfico de situações, emoções, circunstâncias, casos e acasos que marcam picos de emoções, indo da euforia à tristeza profunda, da explosão de risos à contração do corpo, no seu limite máximo, escondido no canto do quarto, querendo sumir. E o que têm de bom nisso? A capacidade de ser resiliente, ou seja, a habilidade que nos proporciona superar os obstáculos, nos adaptarmos às mudanças, lidar com os problemas.... Ser resiliente é continuar seguindo mesmo quando as situações querem nos derrubar, paralisar, emudecer.

Um corpo de resistência, de luta, permanece firme nos ideais e nas causas que acredita e move. Para alcançá-los, se for necessário gritar, que o grito venha; se for inevitável chorar que corra rios de lágrimas; se for preciso rir que as mandíbulas fiquem doloridas; porém seguiremos resilientes, subvertendo a lógica social que nos rege, que tenta nos oprimir enquanto minoria LGBTQIA+.

É preciso lutar contra essa engrenagem política, social e cultural opressora. Minha existência é política, minha arte é política, minha pesquisa é política, minha nudez é um ato político, ações de o meu fazer e existir são atos políticos, até porque passa pela tomada de consciência de quem sou enquanto indivíduo que pensa em qual é o seu papel na sociedade.

Essa forma de pensamento, no que se refere à produção cênica/performativa ligada a questões da sexualidade, vai de encontro às ideias de Marcelo Denny¹⁹ e Marcelo D'avilla²⁰, à frente dos trabalhos do Teatro da Pomba Gira. Em uma conversa/entrevista com Marcelo Denny, em específico, falamos sobre a importância da diversidade e possibilidades de linguagens, ao investir e agir nas artes de teor político pela sua inserção social e cultural. Conforme suas palavras:

Então eu acredito que essa questão política ela não tem como escapar, né. Uma vez um aluno perguntou se era possível fazer poesia depois de Auschwitz, eu acho que sim, é possível. Mesmo com o nosso cinismo pós-moderno, mas a gente consegue fazer se a gente fugir dessa poesia alienada e construir um tipo de linguagem artística que possa ser usado como grito, como reflexão das questões que nos oprimem. E falando ainda de corpos desejantes, de homossexualidade e homofobia, *é inegável que os trabalhos desenvolvidos no campo da performance se dão de forma mais circunstancial, mais potencializada no momento do que os trabalhos que se desenvolvem no fazer teatral tradicional em que se leva um longo período para estreiar algo de teor político, comprometendo o que é emergencial para aquele momento*, já a performance é muito mais rápido é muito mais emergente né e eu acho que a grande cena política hoje nas artes cênicas, ela não tá na dança, ela não tá no teatro, não tá com tanta força como se consegue *com a performance, por ter justamente a questão de uma facilidade de urgência, de uma precariedade e de às vezes trabalhar com um único corpo apenas. Então a performance tem esse lance mais emergencial, tem a estética da emergência que eu chamo.*²¹ (sic).

Suas observações reafirmam as provocações e modo operante de força e potencialidade que a linguagem da *performance* propulsiona nas ações de emergência, produzindo em corpos resilientes forças para gritos e movências por meio da Arte - o que vai de completo encontro com os interesses desta investigação, às necessidades de fazer algo, de

¹⁹Diretor teatral, cenógrafo, professor, artista plástico, performer, pesquisador, curador e diretor de arte, com mestrado e doutorado em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), onde leciona há 18 anos. Desenvolve pesquisa sobre visualidades, corpo e performatividades, performance, performance Urbana e Cena Contemporânea. Um dos fundadores dos grupos Cia teatral Cadê Othelo? Desvio coletivo, Cia Silvia que te ama tanto e Teatro da Pomba Gira - coletivo de criadores, onde atuou como diretor e cenógrafo em mais de 20 espetáculos, tendo vencido mais de 30 prêmios em festivais de teatro pelo Brasil. É professor no PPGAC - Programa de Pós-Graduação da ECA/USP; um dos fundadores e diretores do laboratório de práticas performativas da ECA/USP, grupo de pesquisa que atua desde 2010. No campo da pesquisa desenvolve trabalho de pós-doutorado na UNIRIO juntamente com a NYU - New York University sobre o corpo nas artes performativas: Arquiteturas do Corpo: novas percepções, processos compartilhados e potências na performance contemporânea.

²⁰Marcelo D'Avilla, nascido em São Paulo, é bailarino desde 2003 com formação pela Royal Academy of Dance, suas especializações são em linguagem teatral performativa, performance arte e intervenções. É um artista que utiliza seu corpo e sua autoimagem como pontos centrais da sua pesquisa. Produz principalmente performances que discutem identidade e gênero, como um estudo de autorretratos em ação contínua. Em 2015/2016 integrou ao Teatro da Pomba Gira e atuou como diretor e performer junto de Marcelo Denny realizando a pesquisa "Homo Eros", sobre as relações queer, de identidade e gênero, participando de uma residência na SP Escola de Teatro, onde o grupo teatral concebeu a peça de teatro performativo "Anatomia do Fauno". Desenvolve vários trabalhos solos ligados a performance que discutem gêneros e o empoderamento do corpo em sua potência queer. Site do artista: <https://marcelodavilla.wordpress.com/about/>

²¹Trecho da conversa/entrevista realizada com Marcelo Denny. Conversa/entrevista completa nos anexos.

estar criando em relação com o momento atual de lugar de fala, frente à intolerância e à violência de gênero.

Na conversa/entrevista com o Marcelo Denny, que se deu no contexto da atual COVID-19²², também comentamos sobre isto, de como a *performance* é uma vertente que facilita alguns processos emergenciais, de adaptação e reflexão:

(...) e isso tem feito o grupo também, digamos assim, se migrar para a questão do audiovisual. A gente fez 4 trabalhos audiovisuais onde dois clipes e duas videoartes: Um da Adriana Calcanhoto, outro da Clarice Falcão e as duas videoartes que rodaram mais de 10 festivais internacionais. Essas duas vídeoartes que é a “Fome da carne” e “A pele digital”, elas agora estão abertas ao público geral no nosso site www.teatrodapombagira.art, onde elas estavam reclusas apenas para o uso de festivais, mas agora estão abertas para o público de maneira em geral e os clipes estão aí no YouTube né. Então a gente tem feito isso porque trabalhar com a videoarte tem particularmente sido bastante prazeroso, por que a gente consegue continuar nessa linha de pesquisa, desses corpos desejantes, nessa linha pombagirística que eu chamo, a linguagem pombagirística, mas sem essas ressalvas todas de um certo lugar, de um circuito né, bastante conservador de teatro, festivais e instituições culturais então isso tem me dado um certo alento de forma de poder trabalhar a questão da videoarte.²³(sic)

Por quaisquer que sejam os meios, é necessário produzir, pensar, externar aquilo que está em nós a fim de compartilhar sensações, sentimentos, angústias, alegrias.... Os afazeres que permanecem em nós, em nossas biografias, narrativas, performances. Para este estudo todas estas situações, acontecimentos, elementos, registros, etc. são embriões ou partículas cênicas/performáticas gerativas de redes construídas e geradoras de camadas de discurso, ativando e pensando em uma trajetória criativa para o “Auto(r²)etrato” como trabalho artístico em caráter de luta e resistência.

3.3 Coordenadas possíveis: Estabelecendo redes de conexão/criação

Cadernos de anotações, fotos, vídeos, pesquisas, referências e inspirações são o universo que circundam este processo criativo. Debates de urgências e necessidades de fala, sendo exploradas por intermédio de uma criação participativa, colaborativa e engajada. Processos de criação livre, fundando-se na espontaneidade corporal dos *performers* envolvidos. Como meu corpo corresponde aos impulsos geradores? Como me posiciono cenicamente mediante as minhas urgências? Como posso dispor meu corpo político em uma

²²COVID-19 é uma doença infecciosa causada pelo coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 (SARS-CoV-2), caracterizada pela Organização Mundial de Saúde como pandemia, atualmente em pleno curso.

²³Trecho da conversa/entrevista realizada com Marcelo Denny. Conversa/entrevista completa nos anexos.

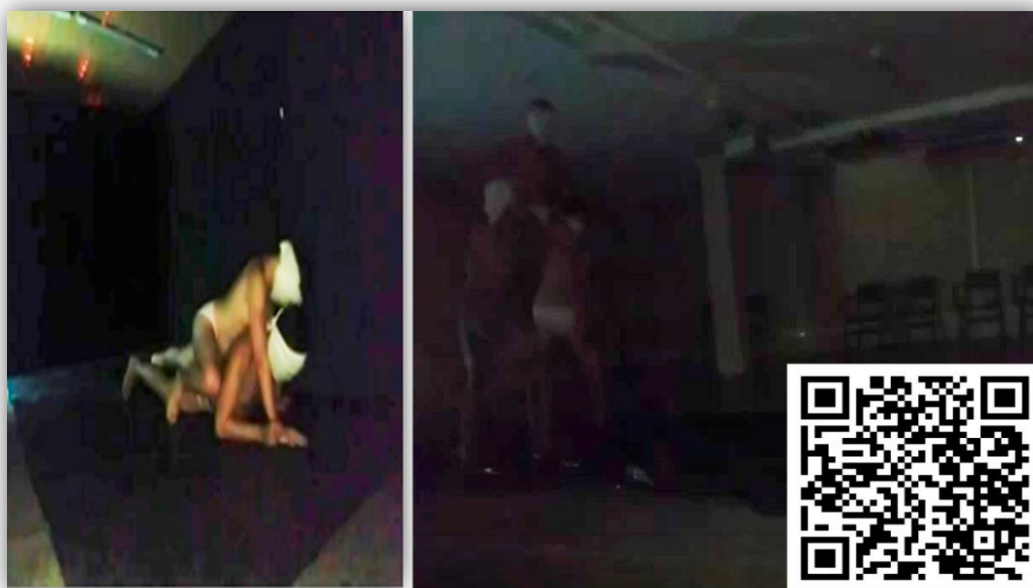
ação performática?

Partindo assim em busca de mais pistas para o aprofundamento sobre o objeto e nos fazer utilizar dele, esgarçando os caminhos e interpretações que eles podem promover em nosso corpo-vibrátil, corpo-resiliente, corpo-político e corpo-ensaio, consideramos operacionais algumas proposições de repetição pela memória, a que chamamos de comandos iniciais, geradores/impulsionadores de ação e intermídia, como exemplifica o QR Code - dispositivo de registro/produto de sala de ensaio e encontros com o espaço -a seguir, em que processos de criação são revelados.

Destacamos três momentos deste processo de criação (conforme registros ²⁴ abaixo), a que se somou um quarto, proposto mais recentemente, que potencializaram e geraram questões e possibilidades poéticas, saturação de ideias e definições de rumos, em relação a “Auto(r²)etrato”:

a) O primeiro deles nomeamos como ação Bicho-homem (Figura 16), partindo de impulsos gerados pelas indagações: O que meu corpo sente quando te toca? O que gera esse contato entre corpos que se desejam e se repelem? No processo de repetição desses geradores, provocamos ações de escalar o outro: corpo-base, de estimular os planos e possibilidades desse contato entre dois ou entre três.

Figura 15 - Ação: “Bicho homem”. Comandos iniciais em sala de criação para Auto(R²)etrato. (2019).



²⁴A cada imagem encontraremos um QR code enquanto dispositivo de registro/produto de sala de ensaio e encontros com o espaço. Para acesso é só apontar a câmera do celular para o QR Code e acessar o link disponível.

Fonte: arquivo pessoal do autor

A ideia de que o homem é um ser carnal, levado pelo instinto da caça, do desejo, do sexo, nos levou a trabalhar o corpo numa perspectiva animal. Nesta proposição, pretendemos entender um corpo que toca e que sente e que deseja. O *sketch* Bicho-homem, pela criação de “contato-improvisação”, propõe uma ação libertária de um instinto animal, fazendo-se valer de um corpo performativo, atentando-se ao corpo-imagem nas suas múltiplas possibilidades de extensões corporais. A prática dessa cena também se assemelha a um ritual, onde somos alimentados por vinho e uma paisagem sonora que juntos ao corpo constroem um aspecto selvagem e visceral, como um culto a Baco e todos os seres místicos que nos inspiram (Narciso, Ícaro, Fauno, entre outros).

É possível estabelecer um diálogo desta prática com o trabalho “O Banquete” do artista Marcos Paulo Rolla, em que se é feita uma crítica à hierarquia social sobre quem se senta à mesa e quem só observa à distância. Fala sobre os lugares de privilégios em que no decorrer da *performance* há uma diluição reflexiva das hierarquias e dos lugares privilegiados.

A *performance* se constrói a partir de uma mesa de ceia, com vinho, pães em formas de braços e pernas humanos, água, frutas e poucas pessoas sentadas à mesa, as demais ficam em pé ao redor, dando-se assim a primeira ação reflexiva da hierarquia social, entendendo que a mesa está posta, mas não são todos que possuem acesso a ela.

No roteiro de ações que se seguem na *performance*, corpos nus invadem a mesa de refeição, intervindo em um momento socialmente sagrado, onde esses corpos passam a dividir o espaço com galinhas vivas e com a presença de um fauno, enquanto figura animalesca, mitológica e fantástica, assim subvertendo a lógica do padrão e trazendo para a cena a estética do absurdo, onde as galinhas antes vivas são mortas em cena e comidas crua. Nesse ponto, trazendo a diluição dos lugares de privilégio, onde os que estão à mesa se tornam vítimas do seu próprio sistema privilegiado.

Figura 16 - Performance: “Banquete” (2003) de Marco Paulo Rolla.



Fonte: Registros fotográficos. Disponível em: <http://cargocollective.com/marcopaulorolla/BANQUETE>. Acesso em: 18 de abril de 2020.

Vemos, nesse caso, duas propostas performáticas que se imbricam na compreensão do homem instintivo, visceral e ligado a uma ancestralidade animal, de caça e de sobrevivência. Quem é o mais forte? Quem pode mais? Em que lugares estamos... prontos para devorar ou sermos devorados?

b) A segunda proposição está relacionada com o quanto um beijo entre dois homens pode provocar situações constrangedoras, ofensivas e até criminosas. Esta ação (Figura 18) se construiu a partir da proposição de ler e ouvir frases usadas cotidianamente para ofender e ridicularizar a comunidade LGBT. As frases nós retiramos de uma postagem do perfil da Mídia Ninja (@midianinja) e o áudio de uma reportagem disponibilizada no *youtube* (QR Code na figura 18).

Figura 17 - Quadro colagem com frases homofóbicas usadas no dia a dia. Dispositivo para criação de performance. (2019)



Fonte: Feed do Mídia Ninja. Disponível em: <https://www.instagram.com/midianinja/>. Acesso em: maio de 2019. Vídeo no youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gsAnwzZ1QfA>. Acesso em janeiro de 2019.

Ler e ouvir esses registros de violência, tão facilmente encontrados nas ruas, seja em São Paulo, seja no Rio de Janeiro, seja na Bahia ou aqui em nossa cidade, Fortaleza - CE, nos é algo tão opressor. As sensações que provocaram foram as mais diversas, desde lágrimas que escorriam timidamente nos nossos rostos até a indignação aparente no cerrar dos olhos e movimentos de negação com a cabeça, revelando os medos, as angústias, inconformados com feitos que, para alguns, são corriqueiros, mas que para outros, em determinadas situações, custam a própria vida.

Após uma primeira escuta dos registros, demos um tempo de recomposição e assim seguimos numa conversa com relatos de experiências dentro desse campo de homofobias diárias, desde aquela “simples” piada ofensiva até as palavras e gritos de ódio. Seguimos, então, em um primeiro experimento de fazer ações de caminhar e escalar o corpo do outro como sofrimento diário, mas a tentativa nos provocou frustração porque não eram sobre aquilo que queríamos falar ou expressar, e sim a vontade de subverter a ordem, as sensações, as vontades... A situação. E então partimos para uma disposição corporal de afronte e sentimentalismos (Figura 19) evocando um território conflituoso mediante as ações homofóbicas.

Figura 18 - Ação: “Beijão”. Comandos iniciais em sala de criação para Auto(r)etrato. (2019).



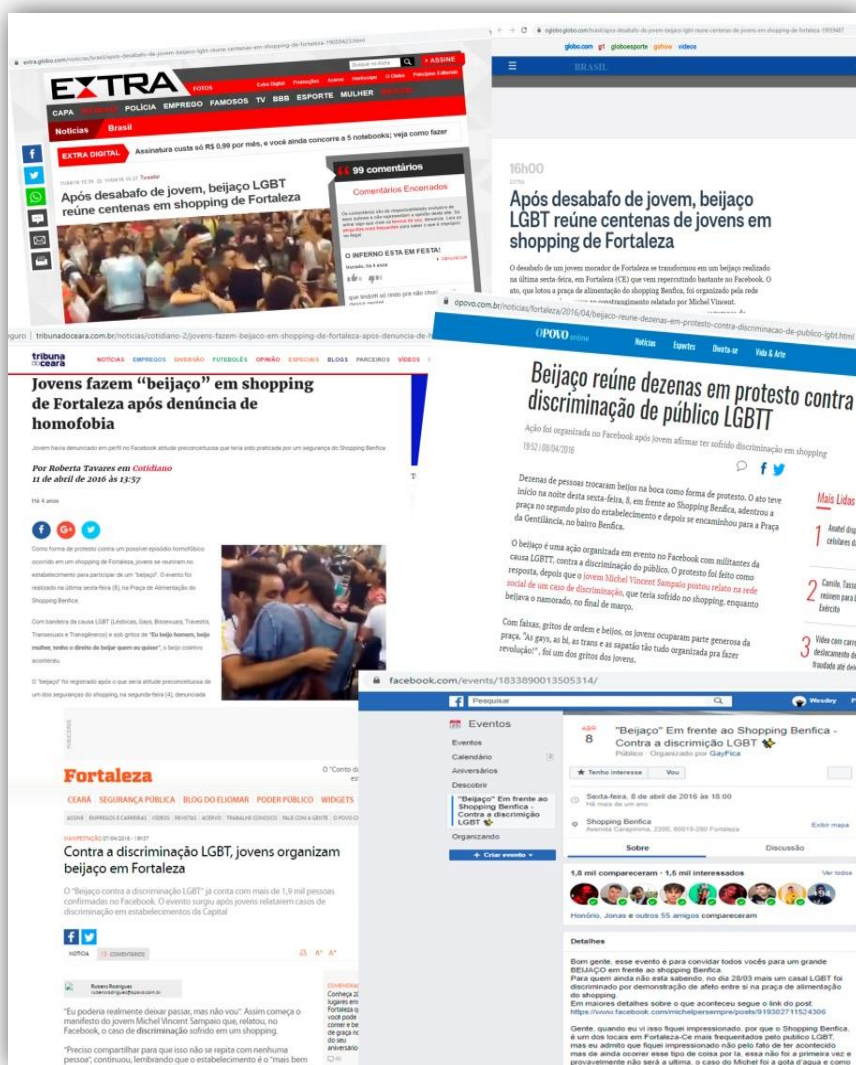
Fonte: arquivo pessoal do autor.

Partimos de um impulso para o corpo nu, como elemento de confronto social, já borrando as fronteiras de representações sociais quanto ao vestuário, não determinando classificações para aqueles corpos-indivíduos. E em seguida, dirigimos para o afeto, em como estar com o outro com demonstração de carinho. O que pode um hétero que eu não posso socialmente? O que determina o padrão das morais e bons costumes?

Associamos também essas práticas às ações de manifestação pública de protestos, chamadas “beijões” (Figura 20) que aconteceram no bairro Benfica, contra atitudes homofóbicas. O “beijão”²⁵, enquanto ato de manifestação pública, se deu como um protesto após o jovem Michel Vicente Sampaio relatar nas redes sociais a discriminação que o mesmo sofreu nas dependências do shopping Benfica, (Fortaleza - CE), ao ser abordado e repreendido, por um segurança do estabelecimento, pelo fato de ter beijado seu namorado em público. A repercussão foi imediata e logo uma organização se criou via *facebook*, reunindo dezenas de jovens na praça de alimentação do shopping, onde todos simultaneamente se beijavam e manifestaram os gritos de ordem: “EU BEIJO HOMEM, BEIJO MULHER, A BOCA É MINHA, EU VOU BEIJAR QUEM EU QUISER! ”

²⁵Video do ato público. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PzPTCz6CCQg>>

Figura 19 - Beijaço no shopping Benfica - Ação manifesto. Matérias publicadas em jornais. (2016).



Fonte: Publicações nos jornais online: EXTRA, Tribuna do Ceará, O Povo, O Globo e Organização do evento no Facebook.

Analisando as propostas de criação, em sintonia com esse episódio de ato público, também podemos citar outras obras já consolidadas que trazem o beijo como impulsor de reflexões de seu contexto como a obra *Mein Gott, hilf mir, diese tödliche Liebe zu überleben* (Meu Deus, ajude-me a sobreviver a este amor mortal) também conhecida como O Beijo Fraternal (Figura 21). Localizado no Muro de Berlim, na Alemanha, é um grafite do artista Dmitri Vrubel, de 1990, sendo uma das mais famosas obras da *East Side Gallery*, que falam sobre a II Guerra Mundial e sobre Liberdade. O grafite de Vrubel é uma reprodução da fotografia tirada por Regis Bossu, em 1979, durante o 30º aniversário da fundação da Alemanha Oriental, ocasião em que o então presidente da Alemanha oriental, Erich Honecher, deu um beijo fraternal de saudação em Leonid Brezhnev, estadista soviético, chefe do partido

comunista, após seu discurso. Este gesto simbólico da união entre a Alemanha Oriental e a União Soviética, acabou por se tornar um marco icônico do regime comunista, cujo título marca a queda do Muro de Berlim (1989).

Figura 20 - Erich Honecher. O Beijo. Grafite no muro de Berlim – Alemanha. (1990).



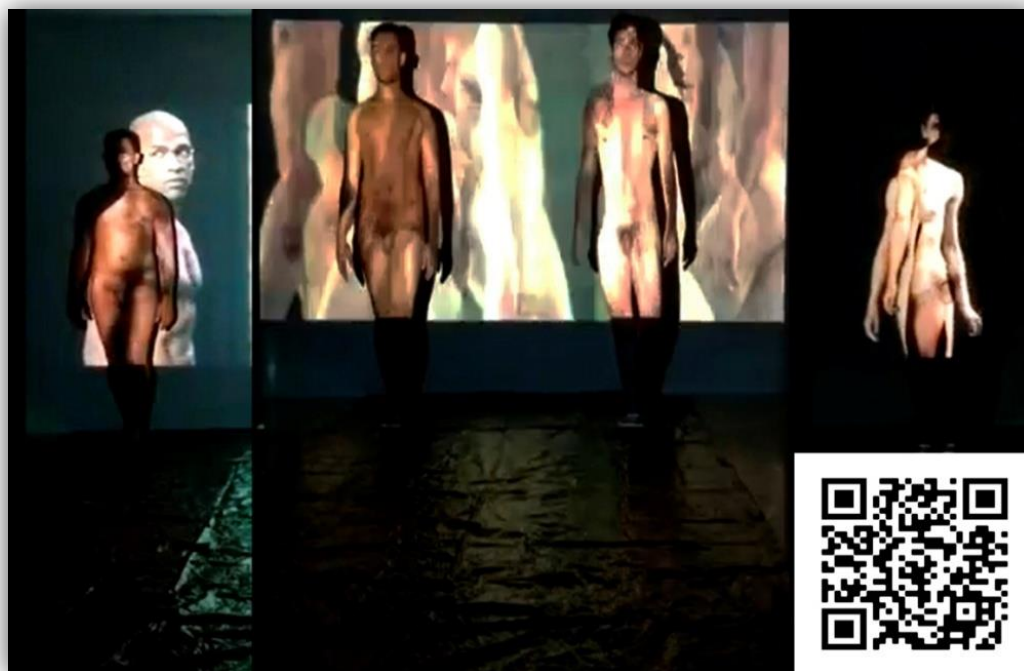
Fonte: Registro pessoal, divulgado em blog da colunista Tânia Gusman. Disponível em: <http://blogdacolunistamuriaenaweb.blogspot.com/2018/08/o-beijo-no-muro-de-berlim.html>. Acesso em 15 de abril de 2020.

Vemos nesses exemplos o beijo como um ato político, gerador de significados, tanto do ponto de vista de conciliação como de protesto, de sexualidade como de política, de afirmação como de crítica.

c) A terceira proposta que nos leva à Auto(r)etrato chama-se “corpos interativos” (Figura 22), baseada na simples ação de caminhar, em cujos corpos e espaço de cena dá-se a projeção da obra *Tragédie*, vídeo-dança²⁶ do coreógrafo francês Olivier Dubois, sobrepondo momentos de encontros de corpos presenciais e virtuais. Indivíduos em frenesi que se entrecruzam com espaço-tempo de corpos em fluído, corpos que caminham e se abrem para a inserção de outros dentro de si - espaço-tempo líquido. A sobreposição de camadas de corpos propõe múltiplos corpos de um mesmo eu, algumas imagens nos conduzem a perceber como se fossem outros “eu” saindo do próprio corpo ou outros “eu” que o olham e penetram com seus julgamentos, preceitos, valores morais...

²⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rsRdCxYBN9M> Acesso em (Agosto de 2019)

Figura 21 - Ação: Corpos interativos. Comandos iniciais em sala de criação para “Auto(r²)etrato”. (2019).



Fonte: arquivo pessoal do autor

Entendemos essa prática como uma *selfie*, no sentido de nos vermos nesse corpo-imagem, hibridizando o real e o virtual, provocando sensações de pertencimento. Ela nos fez pensar sobre o ato de visitar a casa do outro (o corpo), nos atravessamentos que completam ou expõem indícios de relações, mas continua sendo um contato que provoca reflexões, indagações, suposições, curiosidades em territórios desconhecidos e/ou objetivados.

Pensando numa fenomenologia perceptiva do processo que orientou estes comandos iniciais, entendidos como práticas reflexivas, em razão do projeto de trabalho “Auto(r²)etrato”, podemos dizer que os três têm em comum o fenômeno estético-relacional, em razão de que promovem um percurso em arte de construção de sociabilidades que emanam em novos olhares e perspectivas nos sentidos de coletividades:

Observando as práticas artísticas contemporâneas, deveríamos falar mais em “formações” do que em “formas”: ao contrário de um objeto fechado em si mesmo graças a um estilo e a uma assinatura, a arte atual mostra que só existe forma no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não. (BOURRIAUD, 2009, p.37)

Essas palavras do autor se alinham com as nossas proposições perforgráficas que, assim como a estética relacional, se baseiam essencialmente no diálogo com o outro, a fim de

promover não objetos finalizados/produtos, mas sim acontecimentos que se originam nas potencialidades do cotidiano, o que implica dizer que o processo é, em si, o produto do trabalho. Neste caso, não possui fórmula, mas contágios do outro, do espaço, do tempo, das memórias, dos afetos.... Sua potência vem da construção das relações obtidas nos espaços vivenciados, na contramão da mercantilização da arte, promovida pelas instituições movidas a valores e regras que a limitam, segregam, rompem e tentam anular seu valor relacional.

Estamos também falando de uma compreensão da produção de sociabilidades que agem por meio de obras que ativam o espaço urbano, rompendo com as instituições que nos fazem enxergar a cidade erroneamente: como corpos flutuantes e unicamente interligados com a sociedade de consumo. Em contrapartida, as obras relacionais subvertem a lógica e produzem um ato revolucionário por meio dos afetos que contrapõem os dispositivos de mercantilização da Arte.

Nesse caso, a “completude” da obra se dá na tríade artista – obra – público, entendendo que a mesma se fortalece e se estabelece no contato relacional e interativo com o outro (público) que irá por meio de respostas emocionais, históricas, comportamentais, entre outras possibilidades, fazer repensar as noções de autoria e de originalidade, tirando esta prerrogativa dos artistas, no que implica em produção de intersubjetividades, participativas, interativas e interventivas.

d) Esta proposta, mais recente, deve-se ao momento atual. No final de 2019, o mundo foi surpreendido pela nova pandemia COVID-19, trazendo em curso uma grande quantidade de mortes na população mundial. Como medida preventiva para a não proliferação da doença, toda a população está submetida a um período de quarentena, distanciamento social. Particularmente, prefiro fazer valer a expressão distanciamento físico, pois a busca está em me manter cada vez mais perto do que é ser social e do estar com o outro, permanecendo junto e construindo um novo campo conectivo em um território relacional diferenciado.

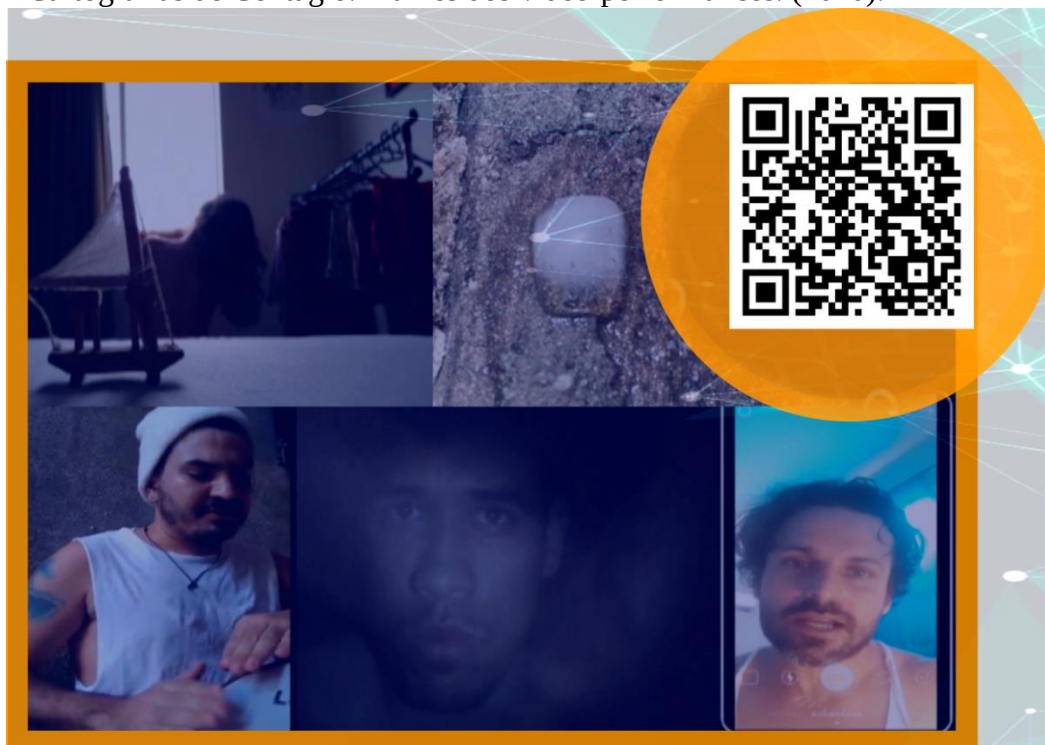
Razão pela qual propus aos quatro artistas colaboradores deste trabalho que fizéssemos um exercício de intermedialidade, evocando nossas experimentações, trazendo esta prática para o registro em vídeo. O disparador desses vídeos performances foram perguntas lançadas individualmente a cada um dos artistas participantes: O que move o seu prazer?; O que mais te dá medo?; Qual o seu inferno no amor?; Quais são os teus demônios?; O que você faz com a solidão?

Na impossibilidade de sair de casa para nos vermos, nos encontrarmos e compartilharmos nossas questões, nós propusemos essas perguntas a fim de provocar um contágio, uma busca por impulsos e sensações emergentes em cada um e expressas dentro de

suas particularidades e formas de se expressar. Todos os artistas colaboradores são cearenses e residentes neste Estado, quatro de Fortaleza e um do município de Caucaia. São eles: Francisco Goldemberg, Ed Teixeira Junior, Thiago Torres, George Hudson e Wesdey Alencar (autor dessa pesquisa e propositos do exercício).

O procedimento de criação, a que nomeei *Cartografias de Contágio* (Figura 23), tem uma proposta bem simples. O participante elege uma pergunta por meio de “sorteio”, em seguida é dado um prazo curto para que venha a resposta em vídeo, em ação performática, sendo livre o uso de recursos técnicos para isso, considerando que os artistas atuantes são de diversas linguagens e formações distintas, dando assim uma pluralidade nas escolhas estéticas para se conseguir expressar o desejado. Outro pedido é para que escrevessem algo curto sobre o seu exercício (ver anexo). Promovemos o seguinte resultado:

Figura 22 - Cartografias de Contágio. Frames dos vídeo-performances. (2020).



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Como era esperado, os resultados poéticos foram os mais diversos possíveis, cada um demonstrando seus interesses e práticas artísticas enquanto modo de expressão. O exercício resultou em cinco vídeo-*performances* intitulados: “Barco”; “O tempo”; “Sintonia”; “Pedaço” e “O acaso de um instinto”.

O exercício se tornou um tanto prazeroso e importante para coleta de dados, de olhares

possíveis para se relacionar e perceber com/no outro, em sua resiliência, seu modo de ver, entender e se expor no mundo; observar suas potencialidades e emergências em uma poética pessoal, individualizada, mas que falam de uma camada social pelo poder da catarse reflexiva, ao expor questões que marcam, instauram cicatrizes, imposições, pressões, em desacordo com padrões de convivência, de conveniências normatizadas, em que muitas vezes não somos encaixados ou aceitos.

Trata-se aqui de um percurso transversal à criação em “Auto(R²)etrato”, cujo procedimento faz parte do todo como meio de lidar e resistir ao caos que nós mesmos criamos. Se torna uma fonte de registros que agregam valor ao trabalho que vai se constituindo enquanto tal no tempo real.

Este entendimento da arte como mediadora das relações entre humanidade e homem, relações inter-humanas, presente nestes comandos impulsionadores de criação, conforme as práticas apresentadas, é de fundamental importância para a maturação necessária do projeto de trabalho “Auto(R²)etrato”, da qual também fazem parte a construção de imagens sígnicas, como veremos na sequência.

3.4. Rascunhando embriões cênicos/performativos

Junto às forças que impulsionaram “Auto(r²)etrato”, somando-se estudos preliminares e comandos iniciais, prático-reflexivos, exercitamos a produção simbólica de imagens, em paralelo à escrita, como parte do processo de maturação criativa (SANTANA, 2007) que nos foram conduzindo às percepções sígnicas, interpretativas e representativas sobre o que se sentiu naquele momento ou foi vislumbrado enquanto gatilho de um fazer cênico.

Perceber essas imagens em suas relações com o sistema simbólico contribui para entendê-las como método de observação e de ampliação de sentido. Para Zamboni (1998, p. 56): “Um objeto observado pelo olho, pode remeter a outras imagens formadas a partir do olhar, o qual não é limitação da percepção do objeto em suas características físicas imediatas, o olhar é ir além, é captar estruturas, é interpretar o que foi observado” - o que nos leva a reconhecer, nessas práticas de produção de imagens, materiais de coleta para montagem de trabalho a que se quer alcançar.

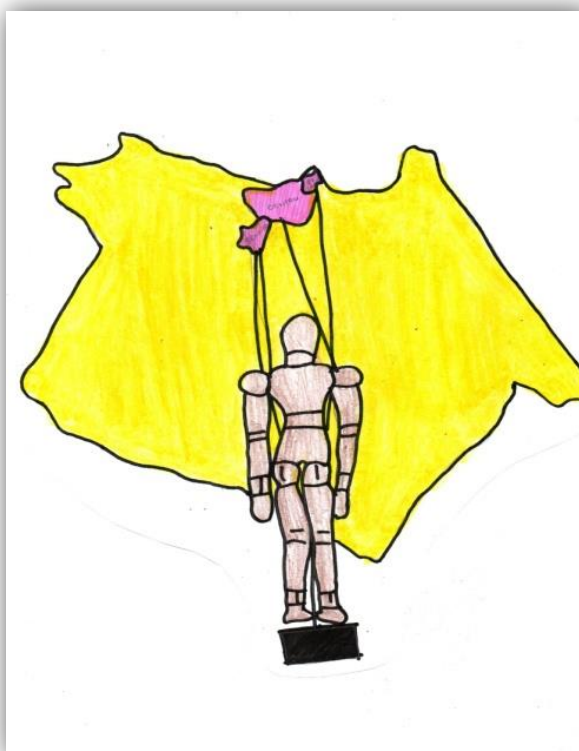
Nas palavras de Ostrower (1987, p.61) “as imagens referenciais são, portanto, ordenações internalizadas. Intuitivamente, estruturamos em nós uma imagem referencial dos estados de ânimo” que pode nos levar por variadas ideias e ações sistemáticas,

compreendendo a produção em si, neste caso, crucial para o entendimento de “Auto(r²)etrato”.

Das sensações e reflexões obtidas no processo inicial, chegamos às imagens/ações enquanto programa performativo, termo utilizado por Eleonora Fabião (2013) que quer dizer uma espécie de roteiro prévio de ações que nortearam e movimentaram a experimentação. São um procedimento que dá uma disponibilidade corporal para o performer, em que o mesmo revê seus automatismos, os manejos mecânicos que são as zonas de conforto e faz com o que o performer se posicione enquanto ato político de existência, ou seja, necessariamente ele irá aderir o sentido de pertencer ao mundo em um processo psicofísico.

Nesse processo de iniciação a uma maturação criativa, demos início a uma série de esboços propositivos que comporiam as ações perforgráficas de Auto(r²)etrato, Como uma das primeiras imagens temos "Um corpo em rede" (Figura 24), desenho estruturante para melhor definir a ligação dos corpos com a cidade/território. Nele, vemos uma figura que se articula, por linhas, aos eixos cidade/território (Fortaleza - amarelo) e bairro/pessoas (Benfica, Centro e Praia de Iracema - rosa), estabelecendo um limite territorial de afetos e ocupação. As linhas o prendem ao espaço/terreno, traçam pontos que se ressignificam em memórias/narrativas que interligam obra, criador e cidade.

Figura 23 - Wesdey. "Um corpo em rede". Desenho. (2019).



Fonte: Caderno de criação do autor

O sentido de territorialidade aqui empregado não se limita a demarcação geográfica, mas de um entendimento que permeia o campo das áreas subjetivas, ligadas e inerentes a fenômenos perceptivos da relação dos indivíduos com o território (PALLAMIN, 2000), isto é, territorialidade como lugar de apropriação e construção de identidades, podendo ser uma expressão individual ou coletiva quanto às proporções de pertencimento.

Esse fenômeno de apropriação evidencia lugares de demarcação, de diferenças hierárquicas, de separação social, de ações que tanto podem reafirmar lugares de privilégios e poder, como podem revelar lugares de marginalização ou resistência. Aqui, me refiro aos poderes sociais e uso e abusos que podem ser resultados de uma má interpretação ou uso da noção de pertencimento e apropriação.

O fato é que o espaço urbano está sujeito a esse trânsito de interesses e modificações, compreendendo a necessidade da participação dos sujeitos como elemento de construção de um espaço enquanto lugar praticado.

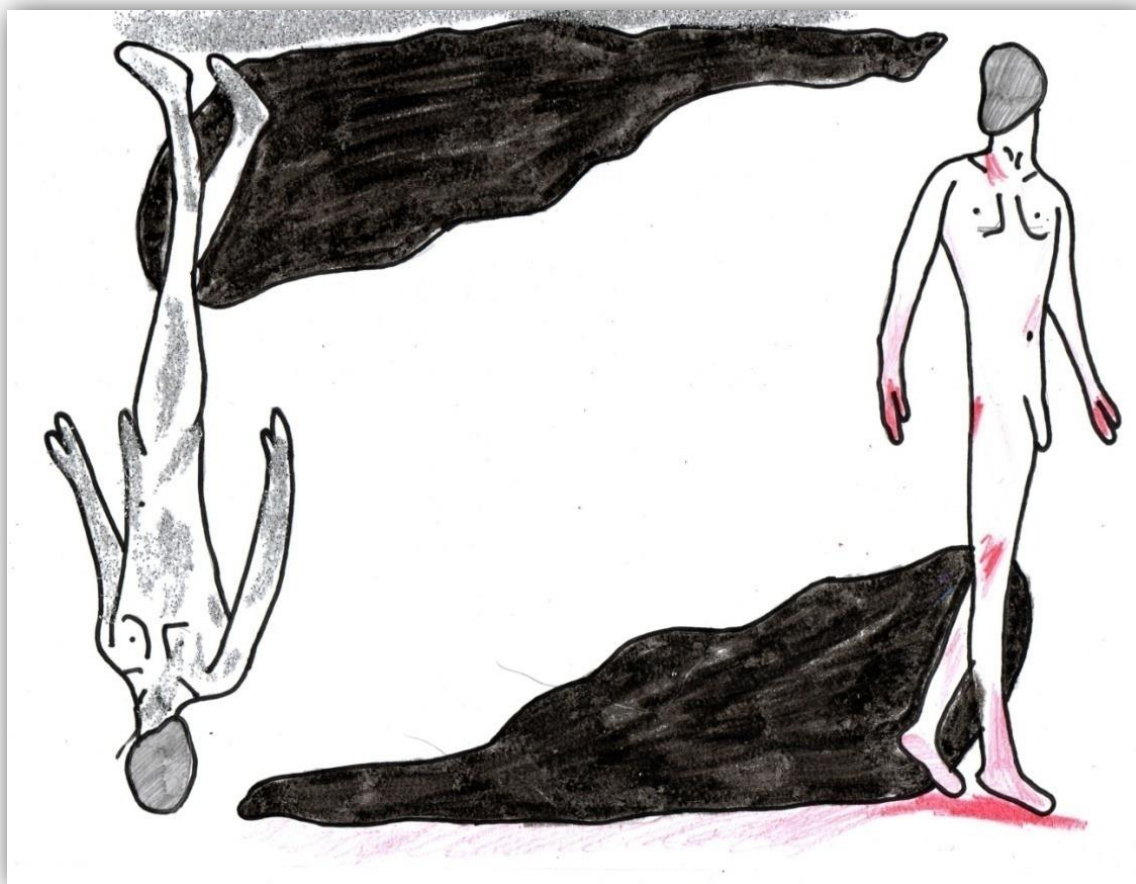
O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida a ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas as proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”. Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos - um escrito. (CERTEAU, 2008, p. 202)

As narrativas, escritas urbanas (texturologia) e as dramaturgias possíveis se instauram e emergem nesse processo em que o espaço se dá como lugar praticado por meio da existência, habitação e ativação. Na medida em que ele se torna praticado, ele também está sujeito a uma grande camada de diversificação e mudanças, frente às dinâmicas e pluralidades que habitam e existem nesses lugares. A vida, os relatos, os jogos de relações determinam um novo olhar para o espaço, não sendo mais uma fronteira geográfica, mas um lugar praticado, preenchido de afetos e experiências que operam e regem as relações conectivas possíveis.

O desenho "Um corpo em rede", portanto, parte deste princípio, do lugar praticado, configurando um estado em que “O corpo experimenta a cidade, a cidade vive por meio do corpo, dos sujeitos, a cidade é cidade-corpo.” (HISSA, 2013, p.53), aspectos relacionais do corpo-cidade, do corpo-afetivo, tendo os encontros e os afetos como propositores de sociabilidades, memórias e saberes.

Em um segundo desenho, "Corpo resiliente" (Figura 25), como rascunho perforográfico, temos a imagem de um corpo dual, representativo de uma realidade contraditória, um corpo morto/glorioso, marcado pela dor e sofrimento (físicos e morais), abandonado como lixo, açoitado, maltratado, abusado... Em dualidade com o corpo glorioso, que viveu em intensidade e lutou pelo seu direito de viver, como uma fênix que ressurge do lixo, do pó para nos fazer enxergar a glória e a dádiva que é a vida e o respeito por ela. Falamos de resiliência, de força, de poder, de garra.... Morto não se refere apenas a literalidade da palavra, mas a reflexão de quantos mais precisam morrer para que enxerguemos de fato a sociedade machista e patriarcal, feroz, marcada pela violência predadora de gênero, arcaica, em que vivemos!

Figura 24 - Wesdey. "Corpo resiliente". Desenho. (2019)



Fonte: Arquivo pessoal. Caderno de criação do autor

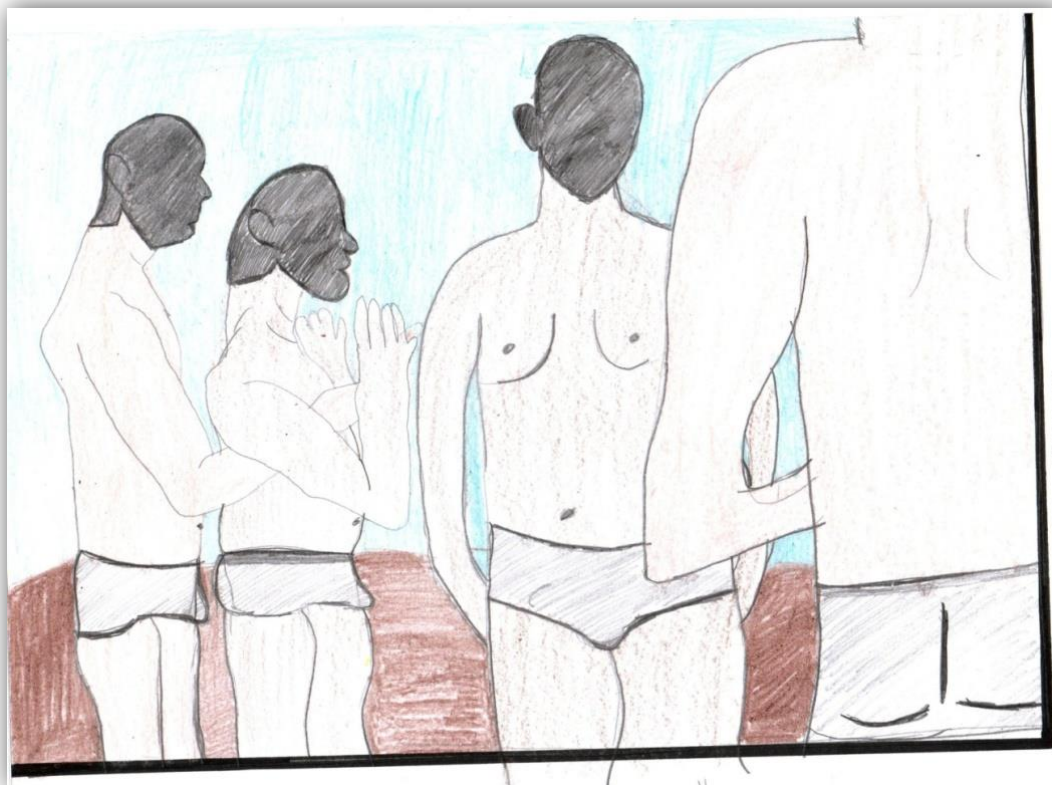
Este desenho traz uma relação com o que o artista Marco Paulo Rolla (2005) diz sobre a *performance* como a mais democrática dentre as artes, em razão de que: “O corpo tem que reagir com o mundo ao seu redor pois é resultado do mesmo, ele é envolvido por todas estas

presenças e é somente desta forma que a performance vai ativar no corpo do outro (do que observa) a memória física e psíquica das simbologias e relações do mundo presente.”

"Corpo resiliente" remete à ideia de simultaneidade, correlata à imagem do *yin-yang*, de um corpo que habita e é habitado pelo bem e pelo mal, o medo e a festa/prazer, as lágrimas de dor e de felicidade, os desejos de sonhar, festejar, gozar e o desejo de poder viver. Um corpo resiliente que une as forças para sobreviver.

Por sua vez, a imagem "De afetos - *Friendies*" (Figura 26), terceiro desenho propositivo, diz respeito à relação dos corpos em contato com o natural. Os corpos que habitam e sentem o vento, a brisa do mar, a areia que prega no corpo, o mar salgado e a sua renovação de energia em nós. Uma ligação particular com o espaço. O concreto que se junta aos elementos naturais, as intervenções, caixas de som, grandes e luxuosos prédios, bolsões de areia, pontes e mais pontes. Estamos falando da paisagem humana e social da Praia dos *Crush*, localizada no Bairro Praia de Iracema, um dos territórios de “Auto(r)etrato”.

Figura 25 – Wesdey. "De afetos - *Friendies*". Desenho. (2019)



Fonte: Caderno de criação do autor

Marcadamente reconhecido como território livre, de manifestações políticas, culturais e artísticas, a comunidade LGBTQIA+ encontra aí um campo de ação e *habitat*. Enquanto seus habituais praticantes (habitantes) acham a Praia dos *Crush* um lugar ideal e seguro, “visitantes” desavisados o consideram marginal e inseguro. Digo habitantes os que frequentam o lugar, se apropriam do espaço, interagem e intervêm nele com atitudes de pertencimento, ao praticá-lo e ser por ele habitado. Já os passantes ou conhecedores de ouvir falar, que não o experienciam, a Praia dos *Crush* seria apenas um “não-lugar”, contrapondo a abordagem de Marc Augé ([2003] / 2006) ao definir o não lugar como espaços não identitários, não históricos e nem relacionais:

Se definirmos o não lugar não como um espaço empiricamente identificável (um aeroporto, um hipermercado ou um monitor de televisão), mas como o espaço criado pelo olhar que o toma como objeto, podemos admitir que o não lugar de uns (por exemplo, os passageiros em trânsito num aeroporto) seja o lugar de outros (por exemplo, os que trabalham nesse aeroporto) (AUGÉ, 2006, p. 116).

Assim há uma linha tênue de percepção individual na consideração sobre a dicotomia de lugar e não lugar. Na abordagem de Augé, entendem-se os não lugares como espaços que são construídos como territórios de passagem, de trânsito, onde as relações são mais solitárias, são espaços de se consumir, espaços pensados para um movimento mais imediatista e centralizado, onde se podem fazer mais coisas ao mesmo tempo, são espaços de circulação, de aceleração do tempo. E os lugares seriam como os espaços de vivência, de construção de sociabilidades. Lugares onde se há uma construção de identidade.

Aqui proponho um traçado reflexivo e associativo com o que abordamos há pouco na relação de territorialidade e de lugar praticado, onde ambos se interligam com a ideia de lugar proposta por Marc Augé, entendendo a importância das construções narrativas e experienciais que circundam as práticas relacionais, características do processo criativo em “Auto(R²)etrato”.

Dentro de todas essas questões, trazemos os corpos dos *performers* como elementos constituintes da paisagem física e social do espaço como lugar praticado, com suas histórias, narrativas, encontros de afetos e conflitos, em uma territorialidade que emana múltiplas sensações, desejos e vontades, no universo de possibilidades relacionais.

Munidos de um vestuário comum ao ambiente, em “De afetos - *Friendies*”, as figuras dos *performers* se inserem no espaço, despojam seus corpos e anulam seus rostos, a princípio no sentido de torná-los anônimos, de serem rostos possíveis, propondo uma sensação de neutralidade das expressões imediatistas. Depois, levando a outra camada reflexiva a se

pensar em como iremos compor uma dramaturgia corpórea que expresse sensações e sentimentos sem a viabilidade confortável que são os recursos de expressões faciais.

Percebo que esta é uma prática recorrente em trabalhos que me envolvo como encenador, aberto para esse tipo de sugestão “encenativa”. Tenho um gosto particular por este tipo de experimentação desafiadora e exploratória. Como exemplo, constando deste corpo performativo, até aqui alinhavado, menciono uma breve trajetória um tanto nostálgica para mim, mas que esclarece escolhas estéticas e revelam caminhos, narrativas, construções de uma estética relacional na qual estou e sou inserido, construindo meus próprios territórios, assim como habitando outros, como refletem as imagens (Figura 27) a seguir.

Figura 26 - Mural de referências rosto com máscara. Montagem de fotografias. (2020).



Fonte: Imagens de Etienne Decroux (coluna 1). Disponível em: https://www.facebook.com/pg/M%C3%ADmica-Corporal-Dram%C3%A1tica-Brasil-176309169094174/photos/?ref=page_internal. Acesso em: Abril de 2020. Colunas 2 e 3 são imagens do arquivo pessoal do autor.

Na coluna 1, encontramos imagens de Etienne Decroux (1898-1991), executando partituras de ações e figuras de movimentos sistematizadas pelo método da mímica corporal dramática, executado muitas vezes com o rosto coberto, para que o corpo assumisse a máxima força de expressão, de uma movimentação originada a partir do centro, do tronco. A coluna 2 se refere a um exercício de conclusão da disciplina Ator Performer (2013) do curso de Licenciatura em Teatro do IFCE, a que nomeamos como HO!. Por meio de ações físicas expressamos atos de torturas, censuras e silenciamentos, ocorridos durante a ditadura militar

no Brasil (1964-1985), propondo ações de ironia, sarcasmo e crítica a este regime de governo. Na coluna 3, uma prática mais recente que é o trabalho cênico “Putos (Em Cena)” do Grupo de Teatro Garotos de Propaganda, em que as máscaras neutras aparecem em duas cenas: um referente a um estupro de um adolescente que brinca com seus “amigos” e outra que remete a um objeto de fetiche, segundo o qual a máscara surge como princípio de sufocamento que antecede a morte literal ou metafórica quando pensamos na pequena morte: o gozo.

Vejo, assim, o uso do véu/máscara como um elemento que potencializa a expressividade corporal, por meio de um jogo de imagens construídas em uma dramaturgia corpórea, o que explica sua presença no desenho “De afetos - *Friendies*”.

Outra imagem que deve figurar aqui é “O labirinto urbano” (Figura 27), que está associada ao trabalho “Ícaro”, do Grupo Garotos de Propaganda, na ideia de revisitá-lo e promover uma ação que atualizasse e ampliasse as questões que abordamos no processo criativo deste espetáculo: tempo, liberdade, fuga...Então voltamos ao centro da pergunta: Qual o sol que pode derreter a cera que prende as penas das nossas asas e qual o mar que as pode molhar?

Figura 27 - Wesley. "O labirinto urbano". Desenho/montagem digital. (2020).



Fonte: Arquivo pessoal do autor

“O labirinto urbano” funciona como um desenho comunicante de ocupação do espaço urbano, onde dispomos nossos corpos ao risco. Usamos deste dispositivo imagético a fim de pensar em trazer para o caos urbano um tempo outro, figuras mitológicas representadas na rua: Ícaro, Minotauro e rei Minos enquanto figuras centrais do mito, considerando os dois últimos como os personagens que aprisionam ou determinam um sentimento de medo ou hierarquia de poder sobre os demais (Ícaro e Dédalo).

A proposta consiste em usar o espaço urbano como área de jogo de poucas regras, como se fosse um grande tabuleiro em tamanho humano. O objetivo é simples: A caça precisa fugir dos caçadores. As seis faixas de pedestre são os caminhos possíveis de percorrer, fora dele, o caçador que sair do percurso é suspenso da rodada e caso a caça saia do percurso a rodada é finalizada. O tempo de jogo se estabelece a partir do tempo do semáforo para pedestres. Sendo um jogo pensado para três ou duas pessoas.

Traz uma atmosfera de diversão ao mesmo tempo em que provoca um ruído no fluxo urbano, e um estranhamento na relação com o espaço. O programa performativo a priori conta com os corpos atuantes/personas e considera os acontecimentos possíveis pela presença de outros que transitam o mesmo espaço e nos atravessam com suas narrativas, histórias e construções de sociabilidades.

Por último, como parte de ações sistemáticas, captoras de estruturas observadas e geradores de produção simbólica, chamo atenção para a imagem *web* gráfica “Homem-Fauno” (Figura 29), disparador para o amadurecimento de “Auto(r²)etrato”. Sob a perspectiva intermedial de linguagens, transpomos figuras da cultura mitológica para corpos-imagens (virtuais) em contexto contemporâneo, a fim de propor e refletir uma interatividade corpo-espaço-tempo pelas ruas do Benfica, Centro e praia de Iracema.

Figura 28 - Wesley. "Homem Fauno ". Montagem/colagem de imagens Desenho. (2019).



Fonte: Caderno de criação do autor.

Os faunos são figuras míticas que se compõe sendo metade homem e outra metade bode, considerados descendentes do rei Fauno. Em todas as culturas, os faunos se apresentam como representantes da fertilidade. Associam-se às festividades e brincadeiras. São seres em que se acredita que gostam de tocar flauta, dançar e beber, às vezes é confundido com sátiros, que são espíritos livres, seres barulhentos e espertos, viciados em vinho e perseguidores de ninfas pelos bosques.

Na imagem "Homem Fauno" estes seres mitológicos se contemporizam sem perder suas características ligadas ao prazer, gozo, festa, carne... Os impulsos mais viscerais e “selvagens” que emergem do interior do homem. Uma vida sem regras e sem lei, em que opera o sistema da caça e do caçador, a presa e o predador, uma atmosfera que provoca o animal interno, homem-bicho, que existe dentro de si. A construção destas figuras se deu na

medida em que compreendemos as narrativas que cercam esses seres fantásticos e como elas poderiam ser deslocadas, simbolicamente, para a realidade urbana.

Um ponto de referência pode ser visto no filme “O labirinto do Fauno” (2006), do mexicano Guillermo Del Toro, como metáfora das relações sociais, cuja abordagem se serve dos princípios mitológicos, na figura dos faunos como seres que habitam um dito não-lugar, na perspectiva de um ideal desejado, compreendendo todos os processos nas construções sociais e histórias que originam as utopias e noções de realidade.

Mas o que de fato é real? O que nos impuseram como certo e errado é de fato o certo e errado? As questões ligadas à obediência e desobediência são partes deste filme e valem como metonímia da sociedade em que hoje nos encontramos. Em “O labirinto do fauno” (Figura 29), os rebeldes escondem-se nas florestas em oposição ao poder (figura alegórica) que habita a cidade com seus muros, portas, paredes, reprimindo toda e qualquer mistura social, declarando as divisões das camadas de padrões de vida, socialmente falando.

Figura 29 - Capa do DVD do filme “O Labirinto do fauno” (2016)



Fonte: Capa do dvd e divulgação. Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Labirinto-Do-Fauno-DVD/dp/B0055MLB3I>>. Acesso em: 17 de maio de 2020.

O projeto de ação presente na imagem “Homem Fauno” diz de uma transfiguração da floresta, por analogia à expressão “selva de pedra”, em seu processo imaginativo para falar da cidade como espaço urbano, como território de habitação dos faunos, dessa justaposição de seres mitológicos e suas funções de agir, mesmo em meio às barreiras sociais, na luta contra a morte. Transpor as florestas seria uma forma poética de transformar utopia em realidade, o fantástico ser em um elemento constituinte da sociedade, como materialização da vida, sem deixar de existir e resistir.

Traçados estes pontos criativos, escopo desta pesquisa, chegamos a “Auto(R²)etrato” que é tudo isto: processo de escolha de prioridades; possibilidades de amplitude quanto ao diálogo; alcance perforgráfico e reflexivo; produção simbólica, cênico-performativa, para um corpo presente e ativo na ação em si e no campo da intermedialidade, dialogando com mídias distintas e meios de divulgação virtuais a fim de promover um alcance maior de público em redes conectivas, sem perder de vista as relações humanas.

ROTA 4



4 ROTA 04: AUTO(R²)ETRATO – CORPOS POÉTICOS

Narramos nossas vidas e ideias de nós como atos de fala que têm como função performar uma imagem de nós mesmos e daquilo que chamamos de passado. (...), Mas narramos também para não esquecer. Para não deixar que esqueçam.

Janaina Fontes Leite (2017, p. 9)

Depois de tantas idas e vindas, inversões, percursos... Chegamos a este momento que não é exatamente o encerramento de um ciclo, mas o meio de algo que traz um conhecimento, um transcurso histórico, teórico e poético, e, ao mesmo tempo, aponta possíveis caminhos para a arte e outros tipos de questões e conhecimento humano, como sugere inclusive o termo “rota” que encabeça, por assim dizer, este que seria o último capítulo da pesquisa. Nas palavras de Zamboni: “Em arte, a conclusão de uma pesquisa assume feição diferente. A apresentação dos resultados não é verbalizada” (1998, p.58).

Se nesta quarta rota encontramos os resultados perforgráficos como soluções das situações problemáticas iniciais, do desafio de criar “Auto(R²)etrato”, sob a perspectiva da homoarte, por outro lado, como toda pesquisa em arte, estes resultados não devem ser vistos como fato conclusivo, uma vez que a análise dos resultados se amplia na interlocução com seu interprete (público), razão pela qual aqui daremos mais ênfase às imagens, restringindo o direcionamento da leitura no sentido discursivo, já explorado nos capítulos anteriores, no que toca a construção processual de “Auto(R²)etrato”.

A vida é uma poesia por natureza. Em nossos corpos há poesias que são intrinsicamente particulares. Nossas vozes merecem ser ouvidas. Consideramos a necessidade de o “gueto”, a comunidade marginalizada, ter acesso ao campo das grandes discussões e áreas de conhecimentos. A forma que encontramos para isto é por meio da arte, na sua poética para existir e resistir. Ela é a nossa força expressiva para narrarmos não mais que a história de cada um enquanto sujeito social, cultural e político, mas sobretudo para darmos voz e lugar de fala aos ditos “subalternos”, marginalizados e oprimidos, silenciados naquilo que são, onde estão e o que querem.

Entregamos nossos corpos às formas narrativas, como uma poesia viva, transeunte e relacional. Condicionamos as perspectivas no que as relações puderam nos propor, não se permitindo ficar totalmente à deriva, mas sim atento aos sinais dos tempos, das circunstâncias, das situações, do acaso, entre outras condicionantes, em razão de que chegamos a

“Auto(r²)etrato” como prática perforgráfica, de cuja natureza, nesse caso, fazem parte pensar o percurso, revistar escolhas, alinhar as reflexões, perceber ações interventivas internas que originaram camadas maiores e externas, tal como podemos ver neste mapeamento (Figura 30), onde de uma maneira um tanto ficcional nos colocamos em destaque em um mural com o mapa de Fortaleza, pelo qual nos vimos, nos reconhecemos e reativamos memórias, transversalizando lugares praticados desta pesquisa como espaços relacionais.

Figura 30 - Wesdey. Mapeando nossos percursos narrativos territoriais. Painel com montagem. (2020).



Fonte: arquivo pessoal do autor

Como uma ironia aos processos de investigação criminal, pensamos em como a sociedade em que estamos inseridos acaba por assumir o papel de vigilantes do outro, quase como uma caça às bruxas - lembrando o que foi dito logo no início desta pesquisa. Não somos criminosos e nem infratores por subverter a lógica social estabelecida culturalmente (hétero, branca, rica, patriarcal...).

No intuito de provocar um primeiro contato com o público, eixo fundamental desta pesquisa, utilizamos como plataforma digital a rede social *Instagram* como sendo um caminho a ser trilhado no desenvolvimento do trabalho e ainda por ser uma rede social de fácil acesso e publicação, gerando movimento e dinamismo para os trabalhos em progresso.

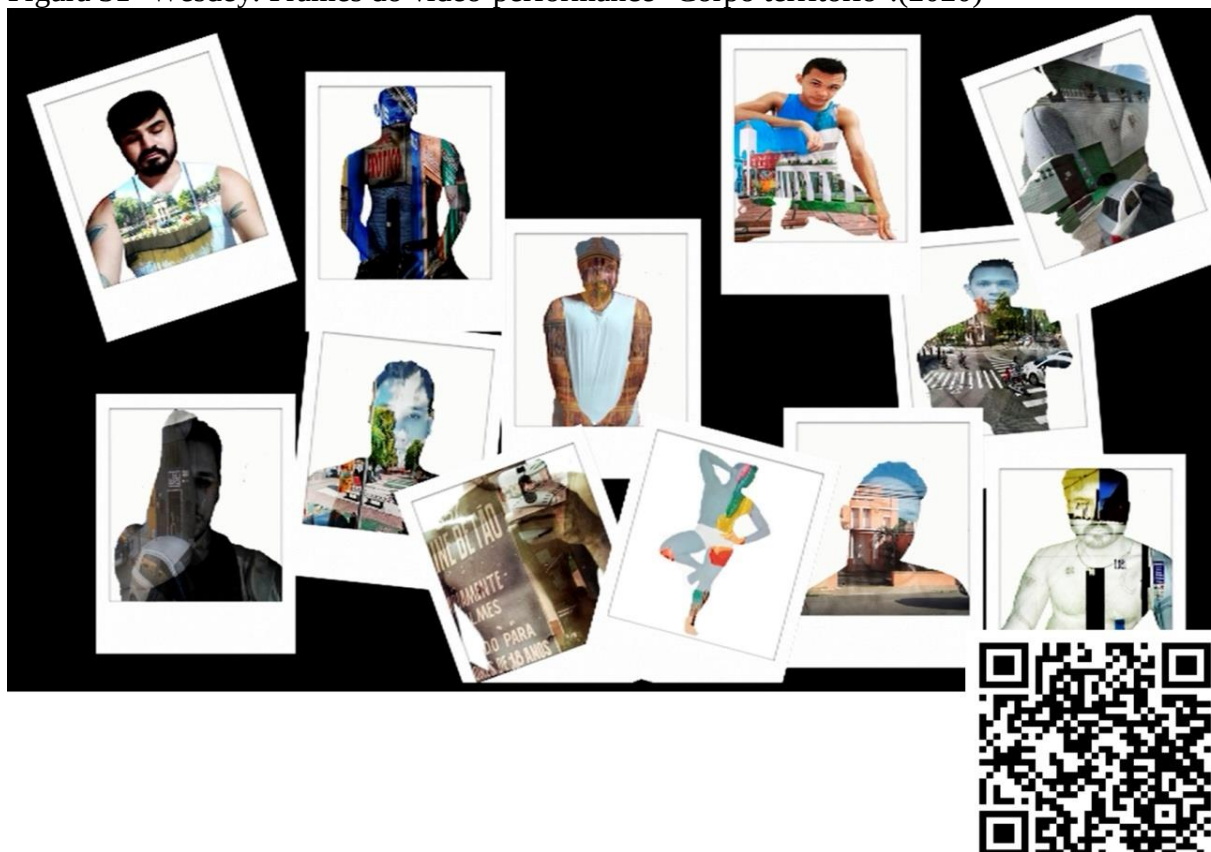
Como estratégia inicial, nos apropriamos do perfil no *Instagram* do Grupo de Teatro Garotos de Propaganda, na perspectiva de gerar um possível primeiro contato com as urbes de um modo diferente, em seguida alcançando outras redes sociais. “Auto(r²)etrato”, neste sentido, se encaixa na “arte com novos meios”, uma vez que abrange formas artísticas que são produzidas, alteradas e transmitidas por meio de tecnologias digitais, com possibilidades de interação.

Estes dispositivos agem como mediadores da relação mundo-vida, em termos de processualidade perforgráfica, a que entendemos como potência criadora (OSTROWER, 1987), princípio de materialidade (virtual ou presencial), criação artística e racionalidade sensível, expondo e propondo um trabalho de codificação e ressignificação a partir do vivenciado e do repertório que cada artista apresenta. Os espaços-tempos da perforgrafia nos leva ao entendimento da palavra em sua complexidade, seja pelo sufixo (grafia) em suas múltiplas extensões (desenho, pintura, fotografia, vídeo, caderno de criação), seja em sua raiz vibracional de corpo poético, engajado, diante de uma experiência real.

Neste ponto, “Auto(r²)etrato” teve que se adequar às necessidades de isolamento social imposto pelo COVID-19, aqui e agora, sem perder de vista o transcurso dos referenciais teóricos; das narrativas pessoais revisitadas; do reconhecimento de área e de sua realidade anteriormente praticada; das ações daí engendradas; da produção sistemática e casual de materiais poéticos e reflexivos empregados, com os quais procuramos solucionar a problemática de uma criação perforgráfica em homoarte ativa.

Como transmutar essa experiência autobiográfica e autoetnográfica para uma linguagem poética, política e reflexiva, que se reproduz e se atualiza constantemente? O trabalho de vídeo-performance “Corpo território” (Figura 31), de 2020, talvez nos valha como exemplo. A partir do mapeamento dos territórios de sociabilidades, como lugares praticados, de sentimento e imaginação, de memória corporal e criação, de cumplicidade e expressão, sobrepomos aos nossos corpos imagens que literalmente representam esses lugares, evocando em forma de vídeo-performance sensações e possibilidades narrativas.

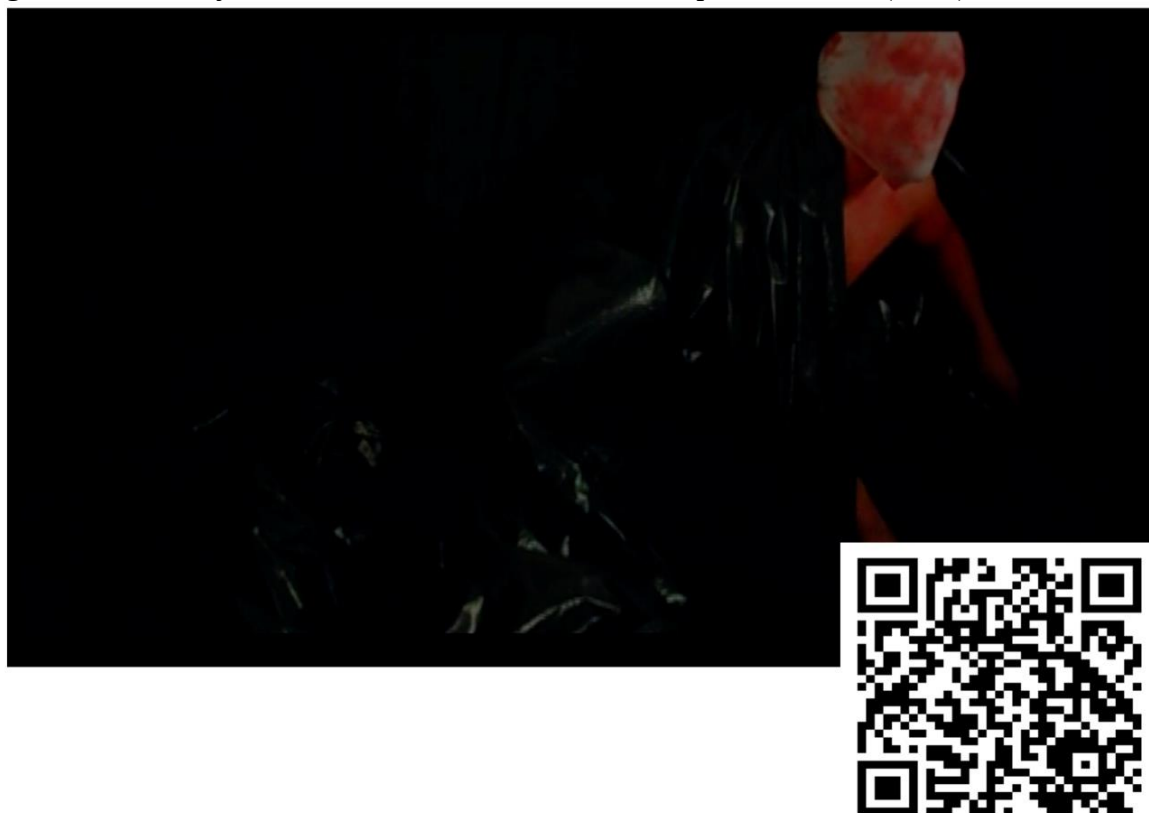
Figura 31- Wesdey. Frames do vídeo-performance "Corpo território".(2020)



Fonte: arquivo do autor.

As transitoriedades que o corpo assume neste trabalho nos leva a uma reflexão de sentido de corpo vibrátil e cidade, corpo midiático e espaço representacional, corpo videográfico e interterritorialidade. Pensamos em uma estética que relaciona o corpo com a máquina extraindo sentidos de contexto e conteúdo. O que mais vale aqui é entender que ambos (corpo e vídeo) se configuram em homoarte como ativismo político/poético que borra as delimitações das fronteiras, propiciam circulação de discussões e visibilidade.

Figura 32 - Wesdey. Frame do Video Performance "Corpo resiliente". (2020)



Fonte: arquivo do autor.

Observemos que o audiovisual facilita um diálogo entre linguagens, ao internalizar o audível e externar o visível, importante no processo de recriação histórica e narrativa visual, sem que para isto se dê por acabado, graças a relação que se estabelece em redes conectivas, enriquecendo e preenchendo o processo criativo, nos termos de que fala Christine Mello :

A ideia central da contaminação do vídeo diz respeito à compreensão que o vídeo não pode ser considerado nessas manifestações como um produto acabado de linguagem, mas sim como um processo, em que as outras linguagens e seus reflexos coparticipam da experiência artística sem um estatuto hierárquico. Nos procedimentos de contaminação do vídeo, a sua linguagem é colocada em discussão a partir de outras linguagens, como uma convergência incessante de contrários, geradora de síntese e potencialidades poética. (2008, p.139)

Neste processo de desierarquização das fronteiras, o uso do vídeo torna-se potencializador de práticas artísticas em redes de conexões antes e depois de acontecerem. A série "Corpos resilientes" pode figurar como um exemplo de transposição do corpo em rede, que vai da apreensão de sua representação simbólica, como desenho (ver figura 24), à sua ação em espaço e tempo real (Figura 33 - Apêndice 10), como performance, e desta à

projeção de "Corpos resilientes - Reflexão 2" (Figura 34 - Apêndice 11), como vídeo-performance.

Figura 33 - Wesdey. "Corpos resilientes - Reflexão 2". Montagem digital. (2020)



Fonte: arquivo do autor.

Os aspectos simbólicos de "Corpos resilientes - Reflexão 2", direcionados para as sensações/emoções, envolvendo sentimentos duplos de prazer (festejo, alegria, gozo) e dor (morte, angústia, violência verbal, física e psicológica) ampliam seu caráter de afirmação e denúncia quando enseja o vídeo-performance "In Memoriam" (Figura 35). Quanto mais será preciso para que prazer não signifique derramamento de sangue?

Figura 34 - Wesley. Frame do vídeo performance “In Memoriam”. (2020)



Fonte: arquivo do autor.

Neste vídeo, constam nomes de vítimas de homofobia no Ceará nos anos de 2019 e 2020, que aparecem, desaparecem e reaparecem nas camadas de texto e voz; no lugar de rostos se vê nomes, ao invés de corpos se escutam falas, ainda que o retrato não apareça, está lá o sujeito, “o sentimento de identidade”, o qual deve ser entendido como a imagem que um indivíduo ou grupo faz de si, para si e para os outros”, nas palavras de Lilian Amaral (2008, p. 48) ao falar de memória como fenômeno construído social e individualmente.

Do ponto de vista técnico, todos estes trabalhos que compõem “Auto(r²)etrato” estão ligados ao que na arte contemporânea se convencionou chamar “arte com novos meios”, o que nos leva a pensar que se tratam de corpos poéticos engajados em processos intermediários. Este fenômeno pode ser visto como um caso de pós-produção, se levarmos em conta o que Nicolas Bourriaud (2009) entende como tal, ao se referir a uma tendência da arte contemporânea de utilizar procedimentos de apropriação, *remake*, *remix*, releitura, colagem....

Para ele “uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros” (p.9), cujo *modus operandi* não se volta mais para a produção de algo original, autônomo,

datado e assinado, circunscrito a um circuito específico da arte, mas diz respeito a mecanismos de diferentes linguagens (verbal, audiovisual, cênica, relacional...), campos (filosófico, psicológico, sociológico, científico...), mídias, procedimentos, procedências e reprodutibilidade.

Por fim, ou pelo meio, a análise dos resultados de “Auto(r²)etrato” acompanha toda a processualidade desta pesquisa, cujo conjunto de obras/exercícios em si resguarda o encadeamento de subjetividades do artista, participantes, colaboradores e interlocutores com os quais compartilhamos as multissignificações da homoarte e seus efeitos políticos e socioculturais no âmbito das inter-relações humanas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estes últimos meses que antecederam a finalização desta escrita, sob o pesado clima da pandemia COVID-19, que se alastrou pelo globo, atingindo nosso país e minando o campo político, econômico e consequentemente cultural, com a obrigatoriedade de quarentena e isolamento social, foram dias de turbilhão de acontecimentos, de más notícias, de frustrações, de inquietações, de ansiedade, de medo... o que afetou não só o andamento desta pesquisa, como também incidiu sobre seu resultado, na medida em que as ações presenciais *in locus* limitaram-se ao período anterior a esta situação, apropriando-se da artemídia para lhe dar continuidade e sentido perforográfico.

Por outro lado, também foi tempo de me conhecer melhor e reconhecer nesse contexto oportunidades de lidar com sentimentos conflituosos e, ao mesmo tempo, de reinventar meios de como lidar com eles sem deixar de alcançar os objetivos desta investigação, quer sejam de refletir pela prática da homoarte o corpo masculino gay, nos dias atuais, em situação de marginalização e vulnerabilidade social, quer sejam de apontar e analisar os meandros que envolveram seu processo criativo, cênico/performativo e político, de natureza LGBTQ, quer sejam de desenvolver uma produção simbólica perforgráfica que resultou em “Auto(r²)etrato”.

Chamo atenção para o aspecto colaborativo e participativo desta pesquisa, a troca de experiências, cumplicidade, parceria e respeito com os quais o individual tornou-se social e cuja voz coletiva contribuiu para criar condições de respostas afirmativas para as indagações iniciais, ao expor as possibilidades criativas e discursivas do corpo masculino no processo cênico/performativo da homoarte como campo estético-político de criação; ao confirmar a produtividade das metodologias autoetnográfica, cartográfica e perforgráfica na conformação de “Auto(r²)etrato” como um todo (processo e produto).

Por meio de atividades e encontros presenciais e à distância, juntos invocamos memórias como elementos fomentadores de narrações e de transversalidades às nossas histórias de vida, em uma aproximação mais íntima, fazendo compreender a emergência de nos entendermos e sermos ouvidos naquilo que nos afeta. Constituímos uma relação que emanou em ligações afetivas e de cumplicidade, ao entendermos como nossas histórias se cruzavam, embora não vivenciando as mesmas coisas, mas afinando-se com as vozes de cada um, muitas vezes silenciadas pela opressão social. Produzimos ações/trabalhos que nos coletivizaram, deslocando nossa condição de indivíduo solitário para de cidadão crítico e de sujeito que vive e atua na comunidade. “Auto(r²)etrato”, como um todo, abordou a crise das relações humanas nos espaços em que vivemos, marcados por padrões socioculturais

colonialistas, de influência capitalista, uma cultura burguesa, majoritariamente branca, machista, lgbtfóbica, sexista... Os “guetos” sociais existem e possuem vida e isso precisa ser perscrutado, reconhecido e ouvido.

Ficaram claros os sinais positivos de enfrentamento que esta travessia possibilitou, diante das barreiras de proteção; do medo de me encontrar com o mais profundo eu; das surpresas e acasos, a despeito dos quais o processo ia se configurando; das mudanças de rotas que iam interferindo nos resultados, dando pistas para ampliar, promover e aprofundar esta pesquisa de caráter emergencial e social. O meu lugar de fala também está no corpo, nas poéticas que transbordam dele, no corpo-imagem, naquilo que ultrapassa a minha aparência. Meu desejo está nas ruas e no que a cidade me oferta como possibilidade de relação, como espaço para construir territórios.

A escolha pelo método da perforgrafia para esta investigação, ainda que em se tratando de um conceito novo, em formação, foi acertada pelo fato de que, ao alinhar a performance à cartografia, pude expandir as reflexões e possibilidades artísticas, levando a assimilar o fluxo do processo e perceber o quanto meu corpo-subjétil (narrativo, imagético) a ele se engajou e se comprometeu. Mesmo que tenha me orientado pelos aspectos autobiográficos, mais do que falar de mim, transpus o individual para o social, o subjetivo para autoetnográfico; levantei questões que têm oprimido, segregado, excluído e matado parte da população LGBTQ; expressei como a ignorância, o desrespeito e a desumanização, nesse sentido, têm se mostrado cristalizados em segmentos da sociedade contemporânea.

O apoio de Marcelo Denny, profissional de arte ligado aos estudos homoeróticos, foi encorajador para se avançar na pesquisa em homoarte utilizando-se do vídeo-performance, como dispositivo agregador e alternativo às imposições conservadoras do mercado e às relações de poder, ameaçadoras da livre expressão, perseguindo esse tipo de produção, afetando inclusive as instituições de arte. Essa situação nos levou a considerar que é hora também de ocupar novos territórios, construir novas relações a partir de agenciamentos intermediáticos e tecnológicos, em resposta às urgências de nossas questões. Subverter essa lógica mercadológica e institucional que nos censura exige romper fronteiras, significa ocupar plataformas e fazer com que sejamos ouvidos, respeitados e valorizados.

Podemos dizer que “Auto(r²)etrato” é uma obra em progresso, dadas as suas circunstâncias transmidiáticas de criação, cuja perforgrafia vai se expandindo em rede colaborativa entre mim, os artistas parceiros e o público, ao apropriar-se de diferentes linguagens (audiovisual, texto, performance, arte pública, estética relacional) por meios tradicionais e digitais. Que fique claro que o uso aqui da artemídia não se limitou apenas a um

arranjo de possibilidades a mais de criação em homoarte, ou que se restringiu a um fetiche para atender a um público especificamente gay, antes, diz respeito ao uso desses dispositivos eletrônicos, como canais abertos de massa, para despertar uma ética e uma estética comprometida com uma consciência crítica social e as relações inter-humanas.

Não há um fim definitivo para esta pesquisa. As reflexões não se esgotam aqui. “Auto(r²)etrato” como perforgrafia se amplia nas ações, imagens, camadas de discursos que vão se reproduzindo continuamente em poéticas para existir, resistir e resilir. É possível, com base nesta experiência, em suas múltiplas perspectivas, vislumbrar uma plataforma destinada a produções ligadas a questões de gênero, diversidade e justiça social, no âmbito da homoarte, sob a égide de uma identidade cultural individual, nacional e global.

O que não pode O CORPO PARA UMA PERFORGRAFIA EM HOMOARTE!

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício**. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

ALVAREZ, J.; PASSOS, E. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. (Org.). **Pistas do método de cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 4a ed. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 131-149

AUGÉ, Marc. Para que vivemos? 1. ed. francesa. Lisboa, 90 Graus, 2006.

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Ed. Hucitec e Ed. Da Unicamp, 1995.

_____. **Queimar a casa – Origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBOSA, A. M.; AMARAL, L (org.). **Interritorialidade: mídias, contextos e educação**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

BARCELLOS, J. Carlos. **Literatura e Homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 2º Ed. revista – São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990 (texto originalmente publicado em 1897).

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009. (Coleção Todas as Artes)

_____. **Pós-produção: como arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte /Secretaria de Educação Fundamental**. – Brasília: MEC / SEF, 1998. 116p. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/artes.pdf>>. Acesso em: 16 de maio de 2018.

CALDAS, Paulo. **Notas sobre restrição**. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza - CE: Cia de Artes Andanças, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, recepção e encenação**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Performance como linguagem**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORPOCIDADE 3 - 3º Encontro Cidade & Cultura (Procultura – CAPES/MinC) + Experiências Metodológicas (Pronem – FAPESB/CNPq). Disponível em: <https://corpocidade3.wordpress.com/oficinas/perforgrafia-performance-como-cartografia-performer-como-cartografo/>. Acesso em maio 2020.

DIAS, Belidson e IRWIN, Rita L. **Pesquisa educacional baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria; Ed. Da UFSM, 2013.

DELEUZE & GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. I. São Paulo: Ed.34, 1995.

ELLIS, Carolyn. **The Ethnographic I: A Methodological Novel About Autoethnography**. Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Performativo**. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza - CE: Cia de Artes Andanças, 2010.

_____. **Programa performativo: o corpo em experiência**. Revista do Lume. Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais. Unicamp. N. 04. Dez. 2013. <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. In: Revista Sala Preta, São Paulo, nº 8, 2008. p. 197-210. Tradução: Lígia Borges.

FERRACINI, Renato. **O corpo-subjétil e as micropercepções – um espaço-tempo elementar**. Série Tempo e Performance, em Performance Corpo Política. 2010. Disponível em: <http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textostempoperformance/renato%20ferracini.pdf> . Acesso em 06 dez. 2017.

FREITAS, Eduardo. **Imaginários Urbanos: Performan[CE] entre o público e o privado**. 1. ed. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2019. v. 260. 104p .

GADELHA, Kaciano. **Corpopolítica: errâncias poéticas decolonizando roteiros**. In Palco Giratório: circuito nacional / Sesc. Departamento. Rio de Janeiro: Sesc Departamento Nacional, 2018.

GARCIA, Wilton. **Arte Homoerótica no Brasil: Estudos contemporâneos**. In Gênero. Niterói, v.12, n.2, p. 131-163, 1 sem. 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/show/Downloads/419-1321-1-PB.pdf>. Acesso em 20 de janeiro de 2017.

_____. **(Re) versos sobre cinema e corpo: a homocultura**. Bagoas, Rio Grande do Norte. v.9, n. 12, p. 43-59. 2015.

GUATARRI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de ANA LÚCIA DE Oliveira e Lúcia Cláudia. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, F. ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 8º ed. Petrópolis, rj:

Vozes, 2007.

GUERRA, Isabel C. **Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo. Sentido e formas de uso.** 2º ed. Estoril, Principia Editora, 2006.

HISSA, Cássio E. Viana; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. **Cidade-corpo.** *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54-77, jan./jun. 2013.

IRWIN, Rita. **“A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica”.** In BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lílían. (Orgs.) *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação.* São Paulo: SENAC, 2008. pp. 87-104.

JACQUES, PB. BRITTO, FD. **Corpografias urbanas: as memórias das cidades nos corpos.** Semin Hist Cid Urban. 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena.* 1 ed. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

LEPECKI, André. **Verbetes-afetivos / Verbetes-aflitivos: arremessos verbais movidos pelo encontro em Flecheiras/ Fleicheiras/Flexeiras/Fleixeiras em Junho de 2010.** In: BARDAWIL, Andrea (Org.). *Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro.* Fortaleza - CE: Cia de Artes Andanças, 2010.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MARQUES, C. Paes. **A crise do corpo na sociedade contemporânea: Uma reflexão a luz da filosofia e da bioética.** *Revista Bioethikos - Centro Universitário São Camilo* - 2012; p.416-421.

MATOS, Marlise. **Reinvenções do vínculo amoroso: Identidade e cultura de gênero na modernidade tardia.** Belo Horizonte: EdUFMG, 2002.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000).** 2008. Dissertação de mestrado (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Doi: 10.11606/D.8.2008.tde-03122008-163436.

MERLEAU-PONTY, M. (1999). **Fenomenologia da percepção.** 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes.

MOSER, W. **As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade.** Belo Horizonte. *Aletria*, v. 14, n. 1, 2006.

NASCIMENTO, Adriano Roberto Afonso do; SOUZA, Lídio de; TRINDADE, Zeidi Araújo. **Exus e Pombas-Giras: o masculino e o feminino nos pontos cantados da**

umbanda. Psicol. estud., Maringá , v. 6, n. 2, p. 107-113, dez. 2001 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722001000200015&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 20 maio 2020. <https://doi.org/10.1590/S1413-73722001000200015>.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 15^a Ed. Petrópolis, Vozes, 1987.

PALLAMIN, Vera M. Arte urbana. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. (Org.). **Pistas do método de cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 4a ed. Porto Alegre: Sulina, 2015

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento: Justificando, 2017.

ROLLA, Marco Paulo. **Um corpo performático**. Em: MIP Manifestação Internacional de Performance. ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (org.). Belo Horizonte: CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: UFRGS, 2007.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação. Construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2008.

SANTANA, Fabio Melo. **Percurso múltiplo uno: estudo do modo cênico e do processo de criação geradores da encenação Velocidade Máxima**. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sonia Rangel. 2007. 195f. Dissertação (Mestrado em Poéticas e Processos de encenação) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2007.

SANTOS, S.M.A. **O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios**. PLURAL (SÃO PAULO. ONLINE), v. 24, p. 214-241, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/113972> . Acesso em: 5 de janeiro de 2018

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia**. [S.l: s.n.], 1996.

SCHILDER, Paul. **The Image and Appearance of the Human Body**. New York: International University Press, 1950, p. 213.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. São Paulo: Max Limonad, 1986. p.29

THISTLEWOOD, David. **Arte contemporânea na educação, construção, desconstrução, reconstrução, reações dos estudantes britânicos e brasileiros ao contemporâneo.** In: BARBOSA, A. Mae; SALES, H. Margarida (orgs). O ensino da arte e sua história. São Paulo: MAC/USP, 1990.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência.** Campinas, SP: Autores Associados, 1998.

APÊNDICE A

ROTEIROS “CARTOGRAFIAS DE CONTÁGIOS”

O TEMPO

Simples, pois a vida já tá complexa demais. A pergunta era sobre o medo: do que tenho medo. Passei dias pensando e levantando possibilidades de alguma coisa... Pensei na morte, mas, não tenho medo dela. Pensei na solidão, mas, não tenho medo também. Pensei em várias coisas até clichê..., Mas, eu achei uma resposta... E não é uma metáfora. Eu tenho medo do tempo!

Quando estava no TCC minha escrita tinha a ver com o tempo (uma das coisas). Eu sou um viciado no tempo, adoro Dark, adoro coisas que mexem com o tempo, minha escrita da dissertação tem o tempo como metodologia de escrita. Mas, retornando ao medo, eu tenho medo do tempo porque ele é indecifrável. Uma vez li no livro *matéria em movimento* da Regina Schopker uma citação que falava assim: O Chronos, o tempo que não pode ser controlado, mata os homens. É uma ilusão viver no tempo.

Então... Eu tenho medo tempo, ele me traz ansiedade... Maltrata-me há anos! Ele (seja qual for à noção de tempo) é perigoso. Eu acho que a gente deveria ter mais medo do tempo do que de outra coisa, num acha?

Enfim... Fiz um experimento em vídeo, no *timelapse*... Que acelera as coisas! Não importa... O tempo vai acabar com tudo. Mas, não vamos tentar morrer antes! *Quantos tempos ainda têm pra gente se encontrar?*

BARCO

Barco janelas ondas de mãos, corpo querendo a janela, não segue, desiste e afunda o barco.

O ACASO DE UM INSTINTO

A solidão é um estado vazio, no sentido de estar aberto para o acaso, sentindo o percurso de ir e vir numa linha tênue da inspiração de novas palavras, que vão e vêm como no embalo de uma canção. Em tal momento necessário para deixar vir depois ir, partir por aí, em busca do acaso de um instinto, é ouvir o silêncio e emergir tudo o que vem de dentro e depois só ir.

SINTONIA

Meu inferno no amor são muitos lugares. O primeiro é o amor próprio. A luta pelo amor a mim mesmo é cotidiana.

Identificar fragilidades e se questionar serão que está bom o suficiente? Exaure-me.

O vídeo foi feito no formato *direct(Instagram)*, pois as redes sociais te dão a falsa impressão de que você é influente na sociedade.

As pessoas não ligam se você tem ou não autoestima – elas passam por cima de você com o dedo.

Então, tal cobrança de perfeição, não deveria ocorrer.

Demorei em entender o amor gay e o corpo gay. Quando mais jovem, acreditava que um corpo desejável era um corpo sem gordura, sedutor, cheio de músculos. Acreditava que um bom sexo era com um bom corpo “padronizado na estética gay” da minha época.

Hoje, aos 40, não sou mais escravo do sexo. Acho toda essa exposição e colheita de seguidores na internet até engraçada. Cansei de tentar ser perfeito, mas ainda não me amo o suficiente para dizer que o meu inferno no amor é o amor (ou falta dele) para mim mesmo.

A música, eu escolhi “Sintonia” primeiro por ainda estar abalado com a morte de seu intérprete Moraes Moreira e segundo porque me remete outro lugar do amor que é o amor alheio.

O amor dos outros sempre me interessou. Sou um bom ouvinte. Adorava ouvir rádio de noite, nos horários que as pessoas apaixonadas mandavam músicas uns para os outros com oferecimentos de amor eterno. Divertia-me com as pessoas em busca de alguém e anunciando sua carência em rádio nacional.

Nunca liguei para nenhum programa, mas imaginava quem estava por trás de cada classificado.

Locutor: Andrea perdoa o Evanilton. O lance com Soraia não teve nada a ver!

Locutor: Jonas procura mulheres de 20 a 30 anos, altas, loiras e divertidas.

A maneira como amor era categorizado me intrigava.

As partituras no vídeo começam com “padrões” de comportamento gay, tira a camisa na boate e roda, se mostra na foto do insta, pede seguidor, patrocina a foto – até um cansaço da pessoa que parou de procurar o amor, pois o inferno e o céu é ela mesma.

APÊNDICE B

ENTREVISTA COMPLETA COM MARCELLO DENNY

WESDEY: Considerando seus trabalhos cênicos e acadêmicos: De onde surgiu/desenvolveu a sua relação com uma arte política ou ativista?

M. DENNY: Ela sempre teve comigo desde o tempo que eu morava no interior e ela ficou um pouco mais... Um pouco mais... Um pouco mais aflorada quando eu comecei os trabalhos aqui em São Paulo com estudantes e pesquisadores aqui da USP e digamos que ela ficou até ficou mais forte a questão política a partir do surgimento do desvio coletivo em 2011 alcançando uma espécie de auge com as adaptações da performance urbana “Cegos” que a gente fez em cima de questões políticas de da cegueira de cada cidade por onde a performance urbana passou. Aí já foram mais de 18 países e praticamente todas as capitais do Brasil. Então isso deu uma estofo bacana que solidificou a tendência de colocar questões políticas e com o teatro da Pomba Gira isso também é inegável né que todos os trabalhos eles são bastante ligados a questões políticas. Aí no caso de Pomba Gira na pesquisa que trabalha ultimamente a pesquisa chama como ela chama de homoeros ela é uma visão política sobre os corpos desejantes, homossexuais, cis numa cidade como São Paulo. Então eu acredito que essa questão política ela não tem como não tem como escapar né. Uma vez um adorno perguntou se era possível fazer poesia depois de Auschwitz e eu acho que sim é possível. Mesmo com o nosso cinismo pós-moderno, mas a gente consegue fazer se a gente fugir dessa poesia alienada e construir um tipo de linguagem artística que possa ser usado como grito como reflexão das questões que nos oprimem e falando ainda de corpos desejantes, de homossexualidade, Homofobia, poder né é inegável que esses trabalhos na performance ou na arte da performance ele fica muito mais inflamado do que no teatro. Em quantos o teatro se levanta uma peça leva um ano para estrear uma peça com o teor político a performance é muito mais rápido, muito mais emergente né?! E eu acho que a grande cena política, hoje nas artes cênicas, ela não tá na dança ela não tá no teatro, ou melhor ela está, mas não tá com tanta força como se consegue, justamente a questão de uma facilidade de urgência de um precariedade e de as vezes trabalhar com um único corpo apenas. Então a performance tem esse lance mais emergencial, tem a estética da emergência que eu chamo.

WESDEY: Sabemos que atualmente vivemos em uma sociedade de um sistema patriarcal e divida em hierarquias de poder. Desse modo: Como você vê a importância dos seus trabalhos para a sociedade? O que te motiva a fazê-los?

M. DENNY: Bom acho que toda a forma de arte é um grito né?! É como eu sempre digo uma espinha de peixe engasgado na sua garganta. A gente tem que falar dessas pedras na nossa chuteira, a gente tem que falar dos dentes inflamados de uma certa boca e a arte é uma dessas maneiras da gente conseguir criar esse grito, criar forma a esse grito e ao mesmo tempo fazer com que os outros escutem e reflitam junto sobre essas questões de poder, questões políticas e tudo mais. No teatro da Pomba Gira a gente decidiu fazer um recorte bem definido né que é para falar sobre o poder, o efeito desses dessas ferramentas dessas tecnologias do poder para usar uma expressão focaultiana, sobre os corpos homossexuais masculinos cis. É então um recorte bastante preciso e vimos assim que esses corpos eles são apesar de a gente está numa sociedade patriarcal machista e mesmo esses corpos sendo masculinos e cis, eles ainda sofrem uma total... Total depreciação de suas ações, de seus desejos, seus corpos e que isso aí vai de desdobrar em violência com homofobia, transfobia e tudo mais. Então acho que interessante a gente trazer esses assuntos né. Esse assunto ele não precisa tá de uma maneira... A minha defesa nessa pesquisa especificamente no Teatro da Pomba Gira é falar disso sem verbo, sem palavra... Então ela não é uma comunicação verbal, como é muitas vezes no teatro, ela se aproxima mais de uma comunicação da imagem e do corpo que tá na dança e bastante da performance arte. E o nosso desafio é tentar traduzir essas questões de sistema patriarcal, das hierarquias de poder, das tecnologias de poder, traduzir elas em forma de imagens e eu fico muito feliz que a gente tem conseguido fazer isso, porque os feedbacks que a gente tem de praticamente 100% da plateia dos espetáculos e que mesmo sem uma palavra a plateia consegue captar ali a poética e consegue fazer reflexões sobre exatamente essas demandas políticas que nós, todo mundo tem né... Então o que me motiva, é que você faz essa pergunta, aqui o que me motiva fazer, é só abrir a janela e abrir porta aí, abrir o jornal, abrir a internet, que você vai ver que a gente está completamente num mundo enlouquecido, doente... Essa questão do Corona vírus agora ele mostra a conta de demandas negligenciada por séculos que o Covid 19 agora tá trazendo a conta muito alta muito cara, de uma sociedade doente hipócrita que não olha para os mais pobres né, mesmo nos governos de esquerdas em que não tivemos isso, ou não tivemos a contento e automaticamente também claro nos faz olhar e refletir sobre os mecanismos de poder dentro de um sistema que atualmente é fascista de extrema-direita então há motivo de sobra para a gente se motivar e

criar estéticas da emergência e criar respostas, respostas mesmo que essas respostas seja para o seu gueto. Lembrando que na maioria das vezes, a gente tem aí falando em quantidade enquanto grupo de homossexual, grupo gay, ainda existe uma parcela de uma juventude bastante alienada dentro desse grupo e que é através da arte através da beleza do encantamento de um espetáculo performativo, pode sim levantar dúvidas perguntas eu acho que o artista esta aí pra isso.

WESDEY: Debruçando um olhar sobre as suas obras: Nesse contexto como surgiu o Teatro da Pomba Gira? Como se dá o processo criativo no Teatro da Pomba Gira? Como é formado o elenco? São obras exclusivamente pensadas para um elenco masculino?

M. DENNY: Ele surgiu há 15 anos atrás com uma vontade minha de criar um grupo de teatro que tivesse uma cena mais “discutiva”, uma cena performativa e nesse sentido eu emprestei o nome da cultura do candomblé e da cultura afro brasileira, da Pomba Gira, pensando mais na questão arquetipal que tá por trás da Pomba Gira né, que é uma figura de uma mulher empoderada, sexualizada, que não é uma esposa, uma mulher que não está pacificada, uma mulher que tem a questão da estados alterados através da bebida, do desejo, ela tem um bom humor com a risada, ela é dinâmica com corporal, ela dança e seduz e são todas as características que eu acho que são características bastante brasileiras que estão na contramão de um corpo que é dócil, o corpo Cristão dócil, que muitas vezes eu vejo na cena teatral bastante asséptica, bastante higienizada, bastante autocomplacente com autoridades.. Então eu acho que a Pomba Gira tem um lado “desruptivo” que me interessava enquanto arquétipo e me interessava trazer pro grupo. Então, a 15 anos atrás eu criei esse grupo, fiz vários trabalhos e agora dos últimos 5 anos com a parceria do meu sócio que é o Marcelo D’Avilla, a gente fechou o Teatro da Pomba Gira dentro de uma pesquisa chamada homoeros talvez ela se encerre né, ela mude de pesquisa, mas os últimos cinco anos a gente tá só com as questões do homoerotismo, da performatividade no homoerotismo e como que esse o homoerotismo ele penetra, ele transpassa temas políticos, existenciais, filosóficos, questões sexuais, questões do desejo, das patologias, ou seja, até dos demônios, que de uma certa maneira oprimem o desejo hoje desses corpos. Então, o teatro da Pomba Gira foi escolhido não porque ninguém no grupo é filiado à questões religiosas afrodescendentes, mas a questão aí é um empréstimo dessa figura 100% brasileira né, a pomba Gira é que nem a caipirinha né, um produto que não tem na África, um produto não, uma ideia, um arquétipo que não tem na África que ele só tem aqui no Brasil e ele é de uma disrupção corporal de uma corporeidade Rebelde que me

interessava muito que isso fosse uma espécie de ponto de fuga para os corpos desse grupo né que é dinâmico, que se renova a cada trabalho. Como se dá o processo criativo no Teatro da Pomba Gira? O processo criativo ele se dá através de workshops e ensaios sempre a partir de perguntas performativas. Então essa pergunta que eu levo para todos os meus trabalhos: “De qual é a espinha de peixe engasgado na sua garganta” ele acaba sendo multiplicado por outras questões, por exemplo, na “Anatomia do Fauno” a gente fazia workshops onde os atores, eles tinham que sem fala nenhuma só através de corpos e objetos e ações dar conta de traduzir “Qual é o teu inferno amoroso?”, “Qual o teu Paraíso nas relações amorosas?”, “Qual é a parte do teu corpo que você tem que cortar para poder caber dentro de uma relação? Uma relação de trabalho, uma relação de família”... A partir dessas perguntas bastante íntimas e de cunho mais social, a gente vai levantando workshop, cenas, performances, imagens e a partir daí a direção vai pensando em pedaços de cenas e vai costurando uma grande colcha de retalho temática com ajuda de um *dramaturg*, é que vai puxando aí as ideias, os cantos temáticos e separando eles em áreas, matizes e cores, texturas e você vai criando essa colcha de retalho que viram os trabalhos. É sempre com uma grande ênfase na imagem e no corpo. Até digo pra você, que o Teatro da Pomba Gira hoje, ele faz muito teatro que a gente poderia classificar como teatro performativo ou teatro de imagens ou o teatro físico. Eu ainda gosto de usar essa palavra teatro porque ainda nós temos bastante... Nós trabalhamos entre os conceitos de Teatralidade e performatividade, ou seja, a performatividade ela está em busca aí da não ficção, ela está em busca de uma verdade, ela nega a ficção e a teatralidade ela busca a ficção. Então nossos trabalhos tem muito de teatralidade e performatividade praticamente na mesma cena, então acho que isso e se interessa, esse lugar que vem um pouco da vida, vem um pouco de uma ideia de falsear, de um engano... De ficção de ficção e essa Vertigem entre uma coisa e outra isso me interessa. Outra questão é que durante os processos criativos ele é feito o bastante... É pelo menos a maioria do grupo, a gente bateu que isso é uma espécie de uma força criativa, dionisíaca, onde tanto nas reuniões, quanto nos ensaios, quanto nas apresentações há presença de elementos de drogas ilícitas e de uso de bastante bebida alcoólica para conseguir esse corpo como pombagirístico, esse corpo do torpor, da bebedeira ou alterado por maconha por últimas drogas ele é uma presença muito forte nos ensaios e nas reuniões e nas apresentações. Isso virou um ponto basilar do nosso trabalho, a gente quer e me interessa como diretor esse corpo alterado, esse corpo que às vezes a Deus e cáí cena é ele tá completamente às vezes é como ele mantém as marcas da peça, marcas das performances, todas as coreografias, todas as particularidades, mas ainda ele tá com corpo alterado Dionisiaco, pombagirístico, alterado por essas substâncias alcoólicas ou alucinógenas. Isso

me interessa bastante, é quase que é um ponto assim de ordem do nosso trabalho. Como é formado o elenco? Geralmente a gente abre audições antes de todos os trabalhos, a gente faz testes, a gente faz reunião, a gente seleciona as pessoas pra esses trabalhos. Ultimamente o grupo tá fechado em 14 rapazes né, e a gente não a gente não pretende abrir esse grupo tão já. Então ele tá fechado dentro de um grupo que tá no momento confortável para a gente então há muita vontade de chamar outras pessoas. E como são as pessoas pensadas para o elenco masculino? Então é aí que tá. O grupo é obviamente masculino, mas eu acho que há questões que ele aborda podem ser lidas por mulheres, mulheres lésbicas, mulheres trans, mulheres heterossexuais e mulheres bissexuais a resposta que a gente tem dado de uma plateia que não é gay masculina, é bastante parecida com a plateia masculina gay. Então eu acho que a gente acaba falando de questões universais que partem do corpo masculino gay, mas ele reverbera, ele alcança qualquer corpo que é massacrado pelos instrumentos de poder. Então, ele só parte do corpo masculino, mas ele não fala só do corpo masculino, ele não comunica só a masculinidade, ele fala pra todo mundo, inclusive para heterossexuais também.

WESDEY: Se propondo a um olhar crítico e analítico sobre seus trabalhos: A quem eles se destinam? Você encaixaria seus trabalhos em aspectos eróticos ou pornográficos? Como você enxerga a relação do seu trabalho para com o público?

M. DENNY: O trabalho se destina a todo mundo, apesar de que a plateia acaba ficando em sua maioria esmagadora entre homens gays, mas ela se propõe a todo mundo. A gente teve a experiência aí no MixBrasil 500, 600 pessoas por dia assistindo o trabalho e com uma boa parcela aí de mulheres heterossexuais e que o trabalho acaba chegando do mesmo jeito. Eu penso assim que o trabalho é feito pra todo mundo, mas é parte de um prisma muito fechado mas eu faço questão de que ele tenha o tom mais universal possível. E continuar com a pergunta: você se encaixaria em seus trabalhos com aspectos eróticos pornográficos? Eu não “encariaria” mais como erótico... É erótico com certeza, mas pornográfico... Mas é que é preciso tomar um certo cuidado com essa palavra pornográfico porque é uma palavra bastante perjurativada, ela é uma palavra que é bastante massacrada pela ideologia Cristã né, que massacra, que coloca ela com uma espécie menor embaixo do tapete. Eu acho que tem vários aspectos na poética do grupo que sim passa pela pornografia, passa por até o sexo explícito, passam pelo erotismo e também passa por lugar nenhum desses três né?! Então assim, são várias ferramentas que a gente usa para a encenação. Eu posso usar da pornografia, eu posso usar do erotismo, posso usar de imagem, posso usar as questões musicais, eu posso usar a

imersão... Como a gente já fez, eu posso usar o perigo, eu posso usar o uso de dicotomia, enfim... São vários os aspectos que é inegável que por conta da gente tá sempre falando do corpo e do desejo e há muita nudez nos trabalhos, até por uma questão performativa, de uma tendência de você não enquadrar aquele corpo dentro de um figurino socialmente aceito, de uma máscara social que as roupas, que a moda acaba desenhando né, então a nudez vem aí na performance art como uma espécie de desnudamento, revelação do corpo do performer que é ele, que é a tentativa mais próxima do sujeito tentando atravessar ou retirar as máscaras sociais que as roupas, as indumentárias elas nos apontam. É nesse sentido que eu acho que tem aí uma flerte muito grande com erotismo e com a pornografia, mas que jamais poderia se encerrar nesses dois tópicos apenas que passam por esses territórios, mas eles não são exclusivamente desses territórios. Como você enxerga a relação do seu trabalho para com o público? É um público com uma resposta bem satisfatória do público né, a gente conseguiu ao longo desses cinco anos criar um público bastante fiel aos trabalhos, a gente nunca teve problema assim de casa vazia, ou pouco público, até porque a gente faz campanha junto com umas festas aqui em São Paulo né, e o meu sócio ele é dono de uma festa onde todos ficam pelados né, uma festa mais orgiástica e é aí que ela se aproxima muito das questões assim do corpo, digamos assim, do desejo, com as poéticas do grupo, então a gente tem aí uma certa (palavra não compreendida) que é fiel, mas o que eu pretendo agora, que eu almejo é que a gente agora alcance novos públicos e não ser pacificado muitas vezes de maneira direta como Teatro de gueto, que é o problema do Queer Cinema, o cinema mais engajado nas questões gays, que não consegue fazer um avanço para os outros públicos porque existe exatamente aí uma homofobia, um medo, um ácido sobre o tema né, que é inegável em uma sociedade cristã, conservadora como a que a gente tem aqui no Brasil hoje . Então obviamente há uma vontade de extrapolar esse público que a gente tem hoje, mas eu acho que isso é com o tempo e infelizmente a gente ainda tem aí essa visão de um trabalho fechado pra um público e todo mundo que passa por essa barreira do preconceito, entende que o grupo fala muito mais pras questões muito mais universais do que uma fala exclusivamente pra um gueto.

WESDEY: Quais são as perspectivas dos seus trabalhos para o futuro próximo, nesses tempos remotos e para a sociedade midiática a quais estamos inseridos?

M. DENNY: As perspectivas do grupo é existir, permanecer. Tudo leva para a gente desistir para gente esmorecer e parar de fazer, porque esse tipo de poética de corpos nus masculinos, ele é bastante rechaçado aqui pelos instrumentos aqui de Cultura SESC, SESI, teatros e

festivais e com o avanço da extrema direita partir de 2018 com a eleição de Bolsonaro os festivais de maneira geral, ficaram bastante medrosos de perderem os seus patrocínios, a gente manda para mais de 20 festivais e nenhum seleciona nenhum trabalho, embora deem respostas de que gostariam muito de ter os trabalhos em seus festivais, que o trabalho é bacana, mas que no momento eles não podem trazer porque correm o risco de espantar os seus patrocinadores. Então já tive essa resposta de vários festivais importantes no eixo RJ/SP e até internacionais. Então a gente... Se já era difícil, agora com essa cena bastante conservadora e amedrontada e com pouquíssimos recursos fica praticamente quase impossível manter o trabalho em teatros. Aqui em São Paulo temos tido o apoio do centro cultural da diversidade que é um teatro administrado pelo André Fischer, que o militante gay e é um espaço público da Prefeitura Municipal que é destinado a experiências de artes cênicas e música com viés aí de diversidade cultural. Então ali a gente consegue, mas só ali, outros espaços outros programadores estão bastante reticentes além da falta de investimento, ainda reticentes com esta questão temática. Recentemente a gente já foi censurado aqui pelo Sesc aqui em São Paulo, então é um momento muito curioso muito especialmente difícil para esse tipo de poética de pé. E isso tem feito o grupo também digamos assim, o grupo se migrar para a questão do audiovisual, a gente fez 4 trabalho audiovisuais dois clipes e duas vídeo artes, um da Adriana Calcanhoto, outro da Clarice Falcão e duas vídeo Artes que já rodaram mais de 10 festivais internacionais. Essas duas vídeo Artes que é a fome da carne e a pele digital, elas agora tá aberta ao público Geral do nosso site www.teatrodapombagira.art, onde esses trabalhos eles estavam reclusos apenas para o uso de festivais, mas agora estão abertas para o público de maneira em geral e os clipes estão aí no YouTube né. Então a gente tem feito isso porque o a trabalhar com a videoarte tem particularmente sido bastante prazeroso porque a gente consegue continuar nessa linha de pesquisa desses corpos desejantes, nessa linha pombagirística que eu chamo, a linguagem pombagirística, mas sem essas ressalvas todas de um certo lugar, de um circuito né bastante conservador de teatro festivais e instituições culturais. Então isso tem me dado um certo alento de forma de poder trabalhar a questão da videoarte né?! E eu acho que acredito que qualquer forma de grupo de teatro hoje que se fechar só em teatro, está profundamente fadado a morte ou você tem que planejar pequenas performances, vídeos artes acolá, vídeo clipes aqui, você ter que dançar conforme a música para criar pontos de fuga de diferentes e diversos para que a gente consiga subsistir e resistir neste momento. E falando de futuro, nós temos dois trabalhos apontados, mas que vão sofrer atrasos por conta dessa pandemia do corona vírus que impossibilita de continuarmos até com os ensaios, a gente parou completamente com tudo. Um trabalho, os dois trabalhos não têm

título ainda. Um trabalho menor com apenas com 6 integrantes do grupo que são soropositivos HIV. É um trabalho sobre as questões do HIV/AIDS. É um tema que se fez bastante urgente em uma parcela do grupo. Somente com eles será desenvolvido esse trabalho, então é um trabalho menor, trabalho para viajar, um trabalho sobre HIV/Aids onde de quem está em cena são só os soropositivos. Esse trabalho é tão exclusivo que eu e D'avilla não vamos dirigir esse trabalho. Nosso trabalho será só dar um suporte como provocadores esse trabalho vai ser dirigido por eles é uma direção o conjunta deles e tem um tema esse tema que se torna urgente mesmo tempo de pandemia né. É uma questão que eu acho que a gente ainda vê com bastante cinismo bastante medo, sobretudo a comunidade gay masculina. E o outro trabalho, é um trabalho maior, é um *site-específic* para teatro MARC aqui em São Paulo na Bela Vista, é um teatro bastante interessante, ganhou vários prêmios de arquitetura, ele é um teatro é uma caixa de 20 metros de altura com aparelhagem para cena aéreas e o grupo quer desenvolver um trabalho de uma espécie de um ritual, uma balada, um ritual de música eletrônica com as cenas, mas o tema ainda a gente não conseguiu fechar muito bem provavelmente deve ser um tema voltado essa questão de como que os corpos reexistiram ao seus desejos pós pandemia. se a gente já estava aí em um certo território higienizado e medroso do corpo, agora talvez aí após essa pandemia, possivelmente teremos uma sociedade com menos toques, menos aproximação, menos sexo né porque a aproximação dos corpos agora ela é perigosa. Então o trabalho pode ser que enverede por essa temática, mas de qualquer maneira ele pretende ser uma insurreição um ritual para cima da celebração dos corpos Apesar, apesar de tudo. Assim que eu tiver mais informações sobre os rumos conceituais desse trabalho possa ser que eu passe pra você.

APÊNDICE C

LISTA COM LINKS DE ACESSO AOS VIDEOS

	QR CODE	DESCRIÇÃO DE IMAGEM	PÁG	LINK DE ACESSO
1		Espectáculo "Anatomia do Fauno" do Coletivo Teatro da Pomba Gira (SP).	29	https://teatrodapombagira.art/portfolio/anatomia-do-fauno/
2		Espectáculo "Putos" do Grupo de Teatro Garotos de Propaganda (CE)	50	https://www.youtube.com/watch?v=jwa92rBfQW8&t=27s
3		Espectáculo "Ícaro" do Grupo de Teatro Garotos de Propaganda (CE)	55	https://www.youtube.com/watch?v=B1w6qs3aq4g
4		Ação: "Bicho homem". Comandos iniciais em sala de criação para Auto(R ²)etrato. (2019).	74	https://www.youtube.com/watch?v=UNYwbGURK5k
5		Video "Homofobia no dia a dia. Publicação de <u>Eduardo Michels</u> em matéria para o G1.	76	https://www.youtube.com/watch?v=gsAnwzZ1QfA
6		Ação: "Beijaço". Comandos iniciais em sala de criação para Auto(r ²)etrato. (2019).	77	https://www.youtube.com/watch?v=y4YiiB9ZCxE&t=15s
7		Ação: Corpos interativos. Comandos iniciais em sala de criação para Auto(r ²)etrato. (2019).	80	https://www.youtube.com/watch?v=WdKR7Bgy4mo&t=120s
8		Cartografias de Contágio. videoperformances. (2020).	83	https://www.youtube.com/watch?v=gTT9aaTtYzA
9		videoperformance "Corpo território".(2020)	100	https://www.youtube.com/watch?v=K1vcd3soVFg
10		videoperformance "Corpo resiliente".(2020)	101	https://www.youtube.com/watch?v=JJ8yPxZuhZE&t=14s
11		Videoperformance "Corpos resilientes - Reflexão 2". (2020)	102	https://www.youtube.com/watch?v=CqXNboM7WK0

12		<i>Videoperformance "In Memoriam". (2020)</i>	103	https://www.youtube.com/watch?v=h8JXrFDMM1c
----	---	---	-----	---

APÊNDICE D

TERMOS DO USO DE IMAGEM, SOM E DEPOIMENTO



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
IFCE - DEPARTAMENTO DE ARTES
Mestrado Profissional em Artes



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS PARA PESQUISA DE MESTRADO

Eu William Axel da Silva Moreira, CPF 065.104.593-29, RG 2007606897-2, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados anteriormente, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Wesley de Alencar Freitas sob orientação do Prof. Dr. Francisco Herbert Rolim de Sousa, do projeto de pesquisa intitulado “AUTO(R)ETRATO: O CORPO PARA UMA PERFORGRAFIA EM HOMOARTE” vinculado ao mestrado profissional em artes do Instituto Federal do Ceará (IFCE), a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes. Ao mesmo tempo, LIBERO a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências) e para trabalhos artísticos (produção de vídeos e divulgação em plataformas digitais) ligados a esta pesquisa, em favor dos pesquisadores desta pesquisa, acima especificados. Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito e voluntário, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Fortaleza, 05 de junho de 2020.

Wesley de Alencar Freitas

Mestrando(a)

William Axel da Silva Moreira

Participante



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
IFCE - DEPARTAMENTO DE ARTES
Mestrado Profissional em Artes



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS PARA PESQUISA DE MESTRADO

Eu THIAGO MOTA TORRES, CPF 051.630.433-07, RG 20070091584-97, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados anteriormente, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Wesley de Alencar Freitas sob orientação do Prof. Dr. Francisco Herbert Rolim de Sousa, do projeto de pesquisa intitulado "AUTO(R)ETRATO: O CORPO PARA UMA PERFORGRAFIA EM HOMOARTE" vinculado ao mestrado profissional em artes do Instituto Federal do Ceará (IFCE), a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes. Ao mesmo tempo, LIBERO a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências) e para trabalhos artísticos (produção de vídeos e divulgação em plataformas digitais) ligados a esta pesquisa, em favor dos pesquisadores desta pesquisa, acima especificados. Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito e voluntário, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Fortaleza, 28 de MAIO de 2020

Mestrando(a)

Participante

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS PARA
PESQUISA DE MESTRADO**

Eu George Herson S. Santiago, CPF 616.915.853-00,
RG 93002207966, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos
metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da
necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados anteriormente,
AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Wesley de Alencar Freitas sob
orientação do Prof. Dr. Francisco Herbert Rolim de Sousa, do projeto de pesquisa
intitulado "AUTO(R)ETRATO: O CORPO PARA UMA PERFORGRAFIA EM
HOMOARTE" vinculado ao mestrado profissional em artes do Instituto Federal do
Ceará (IFCE), a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu
depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes. Ao mesmo tempo,
LIBERO a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias)
e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e
transparências) e para trabalhos artísticos (produção de vídeos e divulgação em
plataformas digitais) ligados a esta pesquisa, em favor dos pesquisadores desta pesquisa,
acima especificados. Por ser a expressão da minha vontade assino a presente
autorização, cedendo, a título gratuito e voluntário, todos os direitos autorais
decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do
direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da
minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98
(Lei dos Direitos Autorais).

Fortaleza, 05 de Junho de 2020.

Wesley de Alencar Freitas

Mestrando(a)

George Herson S. Santiago

Participante



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
IFCE - DEPARTAMENTO DE ARTES
Mestrado Profissional em Artes



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS PARA PESQUISA DE MESTRADO

Eu Francisco Rafael da Silva Semino, CPF 06445526381, RG 20078457445, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados anteriormente, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Wesley de Alencar Freitas sob orientação do Prof. Dr. Francisco Herbert Rolim de Sousa, do projeto de pesquisa intitulado "AUTO(R)ETRATO: O CORPO PARA UMA PERFORGRAFIA EM HOMOARTE" vinculado ao mestrado profissional em artes do Instituto Federal do Ceará (IFCE), a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes. Ao mesmo tempo, LIBERO a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências) e para trabalhos artísticos (produção de vídeos e divulgação em plataformas digitais) ligados a esta pesquisa, em favor dos pesquisadores desta pesquisa, acima especificados. Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito e voluntário, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Fortaleza, 31 de Maio de 2020.

Wesley de Alencar Freitas

Mestrando(a)

Francisco Rafael da Silva Semino

Participante

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS PARA PESQUISA DE
MESTRADO**

Eu Francisco Goldemberg de Souza Batista, CPF 0563208302, RG 2008010125384, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados anteriormente, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Wesley de Alencar Freitas sob orientação do Prof. Dr. Francisco Herbert Rolim de Sousa, do projeto de pesquisa intitulado "AUTO(R)ETRATO: O CORPO PARA UMA PERFORGRAFIA EM HOMOARTE" vinculado ao mestrado profissional em artes do Instituto Federal do Ceará (IFCE), a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes. Ao mesmo tempo, LIBERO a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências) e para trabalhos artísticos (produção de vídeos e divulgação em plataformas digitais) ligados a esta pesquisa, em favor dos pesquisadores desta pesquisa, acima especificados. Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito e voluntário, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Fortaleza, 29 de maio de 2020.

Wesley de Alencar Freitas

Mestrando(a)

Francisco Goldemberg de Souza Batista

Participante

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS PARA PESQUISA DE MESTRADO

Eu **Ednardo Cavalcante Teixeira Junior**, CPF 027.172.363-76, RG 2005098050801, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados anteriormente, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Wesley de Alencar Freitas sob orientação do Prof. Dr. Francisco Herbert Rolim de Sousa, do projeto de pesquisa intitulado "AUTO(R)ETRATO: O CORPO PARA UMA PERFORGRAFIA EM HOMOARTE" vinculado ao mestrado profissional em artes do Instituto Federal do Ceará (IFCE), a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes. Ao mesmo tempo, LIBERO a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências) e para trabalhos artísticos (produção de vídeos e divulgação em plataformas digitais) ligados a esta pesquisa, em favor dos pesquisadores desta pesquisa, acima especificados. Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito e voluntário, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Fortaleza, 02 de junho de 2020.

Wesley de Alencar Freitas

Mestrando(a)

Participante



PROTOCOLO DE ASSINATURA(S)

O documento acima foi proposto para assinatura digital na plataforma Portal OAB. Para verificar as assinaturas clique no link: <https://oab.portaldeassinaturas.com.br/Verificar/047F-4235-03B2-455F> ou vá até o site <https://oab.portaldeassinaturas.com.br> e utilize o código abaixo para verificar se este documento é válido.

Código para verificação: 047F-4235-03B2-455F



Hash do Documento

1E172358745E5DF67605AC7B07FCF50E57636C4479BC5CF79680CC7051F846DE

O(s) nome(s) indicado(s) para assinatura, bem como seu(s) status em 02/06/2020 é(ão) :

☒ EDNARDO CAVALCANTE TEIXEIRA JUNIOR - 027.172.363-76
em 02/06/2020 11:38 UTC-03:00

Tipo: Certificado Digital

