




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

MONSTRA! - Dramaturgia, corpo e performance

Lara Duarte

Para citar este artigo:

DUARTE, Lara. MONSTRA! Dramaturgia, corpo e performance. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e115

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

MONSTRA! - Dramaturgia, corpo e performance²

Lara Duarte³

Resumo

O artigo propõe a noção de Dramaturgia Monstra estabelecendo um paralelo com a dramaturgia performativa, explorando como ambos os conceitos se inter-relacionam a partir de uma perspectiva em que o corpo é o elemento central do acontecimento. Além disso, o monstro e o performativo tensionam a definição de significado e representação. Em paralelo, o artigo aborda a figura do monstro e a monstruosidade em diversos campos do saber, relacionando-os às práticas de criação dramaturgical. Autoras como Erika Fischer-Lichte e Della Pollock são as interlocutoras principais. A pesquisa analisa também o procedimento “texto-acúmulo”, prática sintetizada pela artista Kenia Dias.

Palavras-chave: Dramaturgia. Monstro. Performativo. Corpo. Escrita.

MONSTER! - Dramaturgy, Body, and Performance

Abstract

The article proposes the notion of Monster Dramaturgy by establishing a parallel with performative dramaturgy, exploring how both concepts interrelate from a perspective in which the body is the central element of the event. In addition, the monster and the performative tension the definition of meaning and representation. In parallel, the article addresses the figure of the monster and monstrosity in various fields of knowledge, relating them to the practices of dramaturgical creation. Authors such as Erika Fischer-Lichte and Della Pollock are the main interlocutors. The research also analyses the “text-accumulation” procedure, a practice synthesized by the artist Kenia Dias.

Keywords: Dramaturgy. Monster. Performative. Body. Writing.

¡ MONSTRA! – Dramaturgia, cuerpo y performance!

Resumen

El artículo propone la noción de Dramaturgia del Monstruo estableciendo un paralelismo con la dramaturgia performativa, explorando cómo ambos conceptos se interrelacionan desde una perspectiva en la que el cuerpo es el elemento central del acontecimiento. Además, lo monstruoso y lo performativo tensionan la definición de significado y representación. Paralelamente, el artículo aborda la figura del monstruo y la monstruosidad en diversos campos del saber, relacionándolos con las prácticas de la creación dramaturgical. Autores como Erika Fischer-Lichte y Della Pollock son los principales interlocutores. La investigación analiza también el procedimiento de «acumulación de textos», práctica sintetizada por la artista Kenia Dias.

Palabras clave: Dramaturgia. Monstruo. Performativo. Cuerpo. Escritura.

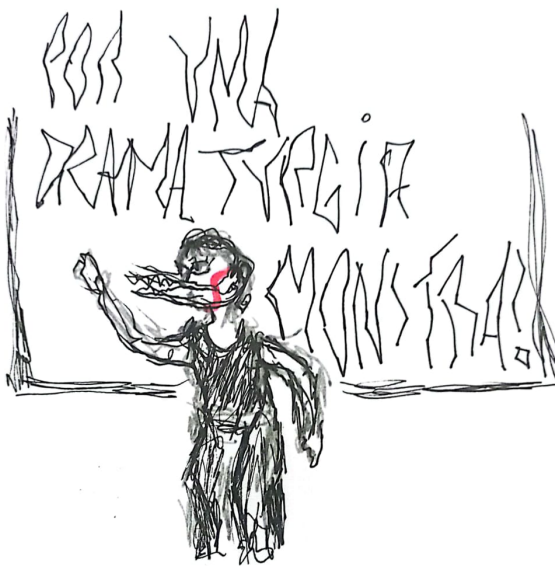
¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por João Mostazo. Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

² Este artigo resulta em 90% de minha dissertação denominada “Compêndio de decomposições dramaturgical: Por uma dramaturgia monstra!”. Defendida no Programa de pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob orientação de Matteo Bonfitto Júnior, em 2023.

³ Doutoranda em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestrado em Artes da Cena pela UNICAMP. Graduação – Bacharelado em Interpretação Teatral pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).  laraduart@hotmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/3353287253706815>  <https://orcid.org/0000-0002-8519-7951>

Figura 1 - Desenho feito por Érica Natalente em que o estudo é registrar a imagem da maneira mais rápida possível. Fonte: Arquivo pessoal, 2024.



Breve panorama monstro

Monstruosa. Desviante. Perversa. Anormal. Deformada. Cheia de cicatrizes. Noto a cabeça inumana, ou é o corpo animalizado que me assusta? As cicatrizes são na verdade feridas abertas costuradas às pressas. O sangue que escorre não é vermelho. Olho-me no espelho e a vejo através do reflexo, viro para trás e não há ninguém. Observo dentes pontudos, garras, o corpo coberto por pelos. Ela deixa uma grande pegada num caminho deserto, força bruta, muita força, encontro a pegada quando estou perdida. Ela surge do vão embaixo da cama, vem se rastejando, ela surge da fresta da porta e bloqueia a entrada da luz, surge de um lugar inesperado. Escuto um barulho, mas são só as roupas disformes no mancebo... O mesmo vão embaixo da cama em plena luz do dia não significa nada. Mas agora é noite. Terror noturno. Ela sempre vem à noite. Sinto medo e deito seu cadáver na mesa de dissecação. Admiro e ela me abocanha a jugular.

Quando o monstro surge uma cena se inaugura⁴. O monstro precisa de um contexto que o torne monstruoso, e constela os sentidos trazendo em seu próprio corpo vetores opostos e em contradição. A curta narrativa acima pode ser a materialização de uma figura monstruosa genérica elaborada por um imaginário

⁴ Informação verbal proferida pela pesquisadora da APPH Anelise de Carli no curso “Monstros nas imagens e na literatura”, em 2022.

infantil não muito criativo, ou também se configurar enquanto uma relação estabelecida com a dramaturgia – mais especificamente com a dramaturgia performativa. Performativo e monstruoso dialogam no universo da pesquisa em questão, pois ambos trazem no corpo e fazem do corpo um elemento central. Etimologicamente a palavra *monstro* deriva do latim *monstrum*, cuja origem remonta também aos verbos *mostrar*, *demonstrar*. Seu significado primeiro é “apontar, indicar com o olhar, indicar o caminho que deve ser seguido”. Além disso, outra concepção possível para *monstrum* é “marca divina”⁵. Nessa etimologia da palavra é possível perceber que o monstro, em sua concepção primitiva, é uma espécie de guia, de escolhido que aponta uma possibilidade de caminho. O monstro aponta um caminho desviante, podendo ser lido *a priori* como um caminho de transgressão à norma, mas será que em elaborações mais complexas, é possível estabelecer uma espécie de “ética monstra”? Não mais criando dicotomias entre o monstro e o “não-monstro”, essa ética poderia estabelecer relações não mais pautadas na cisão “nós vs. eles” ou “eu vs. outro”. O monstro-do-monstro não estabeleceria necessariamente uma dicotomia moral, mas um diálogo através das oposições. E a oposição está engendrada no corpo. Ainda sobre sua concepção etimológica é possível constatar que:

Recorrendo ao linguista Émile Benveniste, José Gil afirma que, etimologicamente, *monstrare* significa muito menos mostrar do que “ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir” (Benveniste, citado por Gil, 2006, p. 74). Só que, apesar dessa etimologia, o monstro mostra mais do que tudo o que é visto, pois mostra o irreal verdadeiro (Peixoto Júnior, 2010, 180).

No campo dos estudos literários o monstro é considerado uma presença encantada; tem-se a noção de “*Lupus in fabula*”, a materialização manifestada daquilo que foi dito. Por exemplo, nenhuma criança dos anos 90 se atreveu a dizer “loira do banheiro” três vezes seguidas enquanto lavava as mãos. O monstro surge e a sua presença tem a capacidade alterar o status da realidade. Vale também recobrar a ação compartilhada por muitos, mas em especial pelas crianças, de tapar os olhos com as mãos quando se está diante do monstro. Porém, pelas

⁵ Monster. In *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=MONSTER>. Acesso em: 22 jun. 2023.

frestas dos dedos, deixamos que nos invada um misto de horror e fascínio.

Na coletânea *Monster Theory* (1996), o organizador Jeffery Jeremy Cohen sugere que as culturas sejam lidas através dos monstros que engendram. Cohen confere ao monstro, assim, um valor de *Zeitgeist* – que pode ser traduzido como “espírito ou fantasma do tempo” –, conceito que traz em seu núcleo a crença no monstro enquanto um mentor do caminho ou do tempo, já que fantasmas e espíritos, manifestam em seu corpo a contradição entre matéria e não matéria, morte e vida. Cohen ainda propõem uma politização da presença monstruosa, exemplificada no trecho a seguir:

O filme de maior bilheteria em 1993 foi *Jurassic Park* de Steven Spielberg. O enredo do filme/colosso de marketing envolve o retorno da morte dos monstros primordiais, os dinossauros, que ameaçam a integridade da família americana por tentar devorar suas crianças. *Jurassic Park* poderia ter sido uma obra cinematográfica muito superior se os velociraptors computadorizados tivessem de fato devorado as crianças e não apenas tentado, pois esses monstros primordiais chegaram em uma época em que as famílias nucleares precisavam se incomodar⁶ (Cohen, 1996).

O monstro é sempre o Outro. Assumir para si a monstruosidade tem a ver também com admitir uma série de comportamentos e contradições. Maíra Marcondes Moreira (2021), no artigo “As vozes das mulheres e o indizível da mulher”, aponta, entre outras observações, que em diversas produções audiovisuais o monstro ou o vilão costuma ter uma “aparência *queer*”. Mesmo que seja difícil definir do que se trata de fato uma “aparência *queer*”, compreendo que estamos no campo dos desvios da norma e da dissidência de gênero. Retomando a presença do corpo do monstro que evoca o seu contrário, seria possível dizer então que o herói tem uma “aparência heterossexual” ou uma “aparência normativa”? Ainda, vale o questionamento do que se trata uma aparência heterossexual, já que, por se definir como uma identidade sexual dentro da norma, esta é muito pouco avaliada por seus fatores singulares. Então, nesse cenário, o monstro descolore as sobrancelhas e abusa dos piercings e tatuagens; na

⁶ The highest-grossing film of 1993—indeed, of all time—is Steven Spielberg’s *Jurassic Park*. The plot of this movie-cum-marketing juggernaut involves the technology-assisted return from the dead of primordial monsters who menace the integrity of the American family by threatening to devour its children. That *Jurassic Park* would have been a far superior piece of cinema if its computer-animated velociraptors had in fact ingested the kids they merely threaten suggests that these monsters arrive at a time when traditional nuclear families perhaps need to be troubled. (Tradução nossa).

contraface, o herói traja seu uniforme de sapatênis e camisa Polo. Logo, é mais simples defender o monstro, mesmo que por vezes seja cansativo ou violento, porque, nessa cena, o monstro se opõe a uma norma *a priori* já combatida. Nesse sentido assumir a monstrosidade numa perspectiva construtiva pode ser entendido como, por exemplo, refazer o sentido pejorativo das palavras “sapatão”, “viado” ou “bicha”, que são transformadas pela comunidade LGBTQIAP+ em simples vocativos ou palavras afetuosas. Mas para além do caráter construtivo, assumir a monstrosidade se relaciona também a um caráter contraditório, já que “o monstro sempre desestabiliza a representação e a identidade em suas diversas formas de expressão” (Peixoto Júnior, 2010, p. 180). Desestabilizar as fronteiras da representação também se relaciona aos aspectos performativos da pesquisa que serão abordados mais adiante.

Não acredito que seja possível traçar apenas uma defesa do monstro, por mais tentador que seja acreditar que “*la historia me absolverá*”⁷, ao passo que assumir as contradições, o fragmento e as forças opostas enquanto uma estrutura, seja dramática, seja identitária, pode trazer, sim, um caráter desmobilizador e de difícil decifração. Delegar a monstrosidade ao Outro foi e segue sendo uma estratégia de manutenção de paradigmas coloniais⁸, bem como de relações de poder desiguais.

O monstro é a diferença feita de carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como o Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além — de todos aqueles locos que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual. O processo pelo qual a exageração da diferença

⁷ Frase proferida por Fidel Castro, líder da revolução cubana, no contexto de seu julgamento pelo assalto ao quartel de Moncada em 1953.

⁸ “Quijano (2010) conceitua a ideia de colonialidade do poder para dar nome ao que entende como um padrão de dominação global, uma espécie de face oculta das chamadas civilizações modernas, que tem origens na conquistada América em conformidade com a constituição do modo de produção capitalista. É possível notar que essa virada epistemológica dá outro centro às origens da modernidade, tirando-a do eixo Iluminismo-Revolução Industrial e colocando-a na linha conflituosa que se estabeleceu no controle do Atlântico pela Europa, entre o final do século XV e o início do XVI. Conjuntamente a esses fatores, pode ser elencada como substantiva desse tipo de colonialidade a sua estruturação por meio de uma dinâmica de acumulação e de exploração econômica, assim como pela assimetria de suas relações de poder em escala global. Esse desnivelamento, por sua vez, constituiu-se como base da subalternização dos povos dominados — estabelecido a partir de eixos distintos, como de controle do trabalho, da subjetividade, do gênero, das práticas culturais, da natureza etc.” (Baliana, 2020).

cultural se transforma em aberração monstruosa é bastante familiar. A distorção mais famosa ocorre na Bíblia, onde os habitantes aborígenes de Canaã, a fim de justificar a colonização hebraica da Terra Prometida, são imaginados como gigantes ameaçadores (Números, 13). Representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico (Cohen, 2000, p. 32).

Seguindo essa linha, a monstruosidade enquanto uma perspectiva acusatória, ou seja, delegar ao Outro a figuração monstruosa, é uma ação com grande potencial fascista e discriminatório. Cohen (2000) ao ser indagado se os monstros de fato existem, responde que obviamente eles existem, se não existissem, como nós existiríamos? Portanto, por mais angustiante e também, por vezes, sedutor que seja habitar a fronteira turva proposta pelo monstro, é fundamental reconhecer a sua potência, compreendendo-o enquanto um embaralhador de dicotomias e binarismos.

A divisão de significado em polos opostos é um artifício da linguística que denota um conceito a partir de sua oposição: claro/escuro; dia/noite; sim/não; fraco/forte etc. É mais fácil decidir qual caminho trilhar se a bifurcação é em apenas dois sentidos. Mas o monstro habita uma “encruzilhada metafórica” (Cohen, 2000), e traz em seu corpo a ambivalência dos contrários, sem apaziguar a tensão gerada pelos dois polos. Não à toa, as criaturas monstruosas costumam apresentar uma “cabeça inesperada⁹”, seja pelo seu aspecto antropomorfo dotado de uma razão humana, ou sua aparência humana com uma razão animal. Novamente, o corpo do monstro sintetiza a contradição dos binarismos, sejam corpo vs. mente ou humano vs. animal. Além disso, a cabeça enquanto expressão dessa pretensa superioridade da razão se apresenta no monstro como inesperada, inapreensível, sendo impossível prever o que virá de uma cabeça monstruosa, levando-a, portanto, a também representar perigo, já que o monstro está na fronteira do humano e do inumano, seja lá o que inumano signifique.

O monstro é, dessa forma, a corporificação viva do fenômeno que Derrida (1974) rotulou de “o suplemento” (*ce dangereux supplément*): ele desintegra a lógica silogística e bifurcante do “isto ou aquilo”, por meio de um raciocínio mais próximo do “isto e/ou aquilo”, introduzindo o que

⁹ Informação verbal proferida pela pesquisadora da APPH Anelise de Carli no curso “Monstros nas imagens e naliteratura” em 2022.

Barbara Johnson (1981, p. xiii) chamou de “uma revolução na própria lógica do significado” (Cohen, 2000, p. 32).

A experiência religiosa ligada à mitologia judaico-cristã costuma associar o monstruoso ao diabólico. Deus representa o campo das ideias, do sublime, da alma, e o Diabo representa o corpo, os instintos, o pecado. Mas, contraditoriamente, é através do sacrifício que monstrifica o corpo que se atinge uma experiência sagrada. O corpo que une baixo e alto ventre, é uma espécie de monstro, ou figura-se enquanto monstruoso através de sacrifícios e punições das práticas religiosas, na medida em que aponta o caminho que deve ser seguido em direção a Deus. Elisabeth Roudinesco (2008), no livro *A parte obscura em nós: a história dos perversos*, discute largamente a questão citada:

Nessa perspectiva, a salvação do homem reside na aceitação de um sofrimento incondicional. E esta é a razão de a experiência de Jó ter sido capaz de abrir caminho para as práticas dos mártires cristãos — e das santas mais ainda — que farão da destruição do corpo carnal uma arte de viver e das práticas mais degradantes a expressão do mais consumado heroísmo. [...] Assim, quando foram adotados por determinados místicos, os grandes rituais sacrificiais — da flagelação à devoração de excrementos — tornaram-se a prova de uma santa exaltação. Aniquilar o corpo físico ou expor-se aos suplícios da carne: eis a regra dessa estranha vontade de metamorfose, única capaz, diziam, de efetuar a passagem do abjeto ao sublime (Roudinesco, 2008, p. 16).

O monstro é uma criatura em metamorfose que recusa uma fácil rotulação, funcionando assim como um conceito aberto, fronteiro, um “signo delirante”, na medida em que traz à cena um “corpo não codificado que se prolifera num processo de absorção de signos” (cf. Peixoto Junior, 2010, p.180). Os impressionantes relatos de práticas sacrificiais relacionadas a Cristo no período da Idade Média poderiam ser facilmente confundidos com descrições detalhadas de cenas de horror corporal. Linda Williams (1991) define os três “gêneros de excesso” ou “gêneros do corpo” do audiovisual, sendo eles, horror corporal, melodrama e pornografia. Não à toa o excesso desses gêneros relaciona-se a materialidades do corpo, seus excrementos, secreções e vísceras, compondo a tríade: sangue, lágrima e gozo, figurando, respectivamente, cada um dos gêneros citados. Retomando as práticas sacrificiais, vale notar que é através de um encontro com o monstro no próprio corpo que se atinge uma certa expectativa sublime. Mais



uma vez o monstruoso é sinônimo de contrários, aqui entre grotesco e sublime, unidos na mesma superfície, exemplificado no trecho a seguir:

Marguerite-Marie Alacoque dizia-se tão suscetível que a visão da menor impureza sobressaltava-lhe o coração. Porém, quando Jesus chamou-a à ordem, ela só conseguiu limpar o vômito de uma doente transformando-o em sua comida. Mais tarde, sorveu as matérias fecais de uma disenteria declarando que aquele contato bucal suscitava nela uma visão de Cristo mantendo-a com a boca colada em sua chaga: “Se eu tivesse mil corpos, mil amores, mil vidas, os imolaria para lhe ser submissa.” Catarina de Siena afirmou um dia não ter comido nada tão delicioso quanto o pus dos seios de uma cancerosa. E ouviu então Jesus lhe falar: “Minha bem-amada, travaste por mim grandes combates e, com a minha ajuda, saíste vitoriosa. Nunca me foste mais querida e mais agradável... Não apenas desprezaste os prazeres sensuais, como venceste a natureza bebendo com alegria, por amor a mim, uma horrível beberagem. Pois bem, uma vez que praticaste uma ação acima da natureza, quero oferecer-te um licor acima da natureza” (Roudinesco, 2008, p. 20).

Embasada pelo pensamento focaultiano, Roudinesco discute também as perspectivas do perverso no contexto da sexualidade e do crime. No âmbito da sexualidade, a autora dedica-se a pesquisar as práticas da medicina mental do século XIX e a obsessão pela “criança masturbadora”, “o homossexual”, e “a mulher histérica”, que poderiam ser considerados monstros de seu tempo, confirmando que as práticas perversas, assim como os monstros, são contextuais, e se transmutam ao longo da história. É possível notar que o ato de perverter é absolutamente condicionado a uma ação de transgressão, e envolve uma mudança de rota em relação ao dito “natural”: trata-se da ação deliberada de tomar um caminho desviante. Mas qual a medida? Quando o antagonista do monstro é o herói heterossexual, a transgressão é bem-vinda, mas e quando o antagonista do monstro é algo caro à sua própria ética? No caso do antagonismo em relação à lei, por exemplo, como fazer a defesa? Ao sermos confrontados com a violência acabamos por apaziguar, recalcar, ou expressar o próprio impulso monstro. A lei está sempre atrasada em relação às demandas da sociedade, sendo muitas vezes confundida com o “certo”, “o justo” e o “ético”, quando na verdade se trata de uma intrincada e hermética linguagem que almeja construir um certo senso de convívio coletivo, a qual, contudo, em muito reforça lógicas opressivas e sustenta a manutenção de relações desiguais. Sorte que temos os monstros nos

apontando uma outra possibilidade de caminho. Sorte?

É possível também observar os monstros a partir de uma perspectiva teratológica, a rigor considerada atualmente uma vertente da medicina que estuda malformações genéticas ou anomalias embrionárias. Definir o “doente” invoca seu contrário, o “saudável”, e como a sociedade lida com suas doenças, mortes e curas também é situacional. Ou seja, independente do contexto, o monstro continua inaugurando uma cena que orchestra os sentidos. O que é lido como doente é alvo de diversos estigmas, sendo muitas vezes apartado do convívio social, principalmente quando a classificação se dá no âmbito da saúde mental. Por outro lado, a definição possibilita avanços medicinais no que tange a descoberta da erradicação de doenças, a exemplo das vacinas, que foram extremamente aguardadas e festejadas no período pandêmico recente. Mas teratologia também significa o estudo dos monstros, sendo etimologicamente derivada do grego, das palavras *terato* (monstro) e *logos* (estudo/razão/ciência), o que demarca um período em que o pensamento científico era condicionado a um viés teológico e mítico. Inclusive a nomenclatura dessas doenças congênitas e a relação com as criaturas fantásticas é evidente: “A deformação em que a criança nasce com apenas um olho, por exemplo, é conhecida como ciclopia, lembrando o Ciclope, gigante caolho que o aventureiro Ulisses derrota na *Odisseia*, poema épico de Homero”¹⁰, e ainda: “A síndrome de Hurler que já foi chamada de gargulismo. As deformações faciais típicas desta doença supostamente tornariam suas vítimas parecidas com as gárgulas, aqueles monstros de pedra que adornam catedrais góticas.” Seja pela ira ou bondade dos deuses, presságios benéficos ou mal agourados, a teratologia já estabeleceu uma relação mais encantada e fantasiosa com o objeto de seu estudo. Mas a relação de encanto mistura-se muito facilmente a uma observação perversa do monstro denominado a partir da diferença.

A história cultural da deficiência física é marcada pelo preconceito, pelo medo da diferença [...] Também há um elemento de fascínio perverso pela suposta “aberração”, que se revela na exibição de deficiências raras em espetáculos de circo ou, atualmente, em programas de televisão. [...] A arte pré-histórica já traz registros de seres humanos com malformações; na Austrália, foram encontrados desenhos e esculturas

¹⁰ Revista *Super interessante*, 2016.

primitivas, datando provavelmente de 5000 a 4000 a.C., retratando bicéfalos conjugados (isto é, gêmeos siameses com duas cabeças num mesmo corpo). Na Antiguidade, a norma geral parece ter sido a condenação à morte para recém-nascidos defeituosos. Um texto chinês do período Qu'in (200 a.C.) estabelecia punições para infanticidas, mas ressaltava que matar crianças deformadas não constituiria crime. [...] O cirurgião-barbeiro Ambroise Paré lançaria em 1573 um livro que se tornaria uma espécie de clássico da teratologia: *De Monstros e Prodígios*. Essa obra, que hoje poderia ser lida como peça de literatura fantástica, sintetizava muitas das convicções correntes entre os médicos. O texto era ricamente ilustrado com gravuras de sereias aladas, meninos com rabo de cachorro, crianças com cara de rã, mulheres com duas cabeças, potros com cabeça humana. Paré listava causas variadas para a criação de “monstros”: intervenção divina; ação de bruxos e demônios; excesso, falta ou corrupção do sêmen. A impressão materna destacava-se nessa etiologia fantástica. Paré dizia, citando autoridades antigas (inclusive Hipócrates), que uma gestante de imaginação ardente poderia imprimir marcas no filho. Recomendava, pois, que as mulheres não olhassem nem pensassem em coisas monstruosas no momento da concepção e nos primeiros meses de gestação (Super Interessante, 2016).

Numa perspectiva psicanalítica, o monstro e o conceito Freudiano do “*unheimliche*” se relacionam intimamente, na medida em que ambos “desenvolvem o seu significado na direção da ambiguidade até coincidirem com seu oposto” (Freud, 2010, p. 340) Por se tratar de um conceito bastante complexo, diferentes traduções do termo alemão já foram feitas. Em espanhol, “*lo siniestro*”, “*lo ominoso*”; em italiano, “*il perturbante*”; em francês, “*l'inquietant étrange*”; em inglês, “*the uncanny*”; e em português, “o inquietante” e o “infamiliar”. A palavra “*unheimliche*” tem o prefixo “*un*” de negação, então seria o oposto de “*heimliche*” que significa “doméstico, autóctone, familiar”; logo o *unheimliche* seria a angústia causada pelo desconhecido. Mas nem tudo o que é desconhecido é capaz de promover angústia; é preciso habitar o mesmo mundo que o monstro para que se possa vê-lo e se inquietar com a presença. Freud defende que a sensação do inquietante tem a ver com o reconhecimento daquilo que deveria ser desconhecido, o que implica o retorno de algo que ficou recalcado pelo inconsciente, desde pulsões da infância a perspectivas que incluem os saberes de outros tempos, como se testássemos se o mundo é mesmo mágico ou não. Ainda na acepção da palavra, o “*heimliche*” representa a casa, a confiança, a intimidade, a vida, e o seu oposto representa o estrangeiro, o medo, a morte.

Mas “*heimliche*” significa também “oculto, velado”, então é possível

estabelecer uma oposição entre aquilo que é “privado, escondido, recalcado” e aquilo que é “público e revelado para todos”. Ou seja, o monstro deveria continuar oculto, mas ele apareceu e desestabilizou as representações.

E agora, o que fazer diante dessa criatura? Posso fugir, atacar, me fingir de morta, mas a sensação que o monstro promove é o reconhecimento daquilo que já se conhece. Diante do monstro não tenho escapatória. Posso me envolver na coberta que amparou por muitos anos o medo do escuro, mesmo numa noite quente quanto mais pesado fosse o cobertor menos tortuoso seria o processo do sono. Posso descobrir o antídoto, um elixir de cor vibrante guardado em uma garrafinha de vidro, e durante um beijo de língua, desses beijos lentos e com sons de saliva, despejar através da minha boca todo o líquido na boca monstruosa. Posso cravar uma estaca no seu coração gigante, e enterrar fundo, até que parte da minha mão é tragada, começando pela ponta dos dedos, mas rapidamente envolvendo toda a mão. Penetro esse corpo desconhecido e sinto um estranho prazer no contato com a carne fria, as vísceras e a viscosidade do sangue. Mas, num descuido, eu vacilo com a pressão da estaca, o monstro segura meu pulso com força e me olha com serenidade.

“Durma bem”

E a dramaturgia?

Enterre o cadáver onde a estrada se bifurca, de modo que quando ele se erguer do túmulo não saberá que caminho tomar. Crave uma estaca em seu coração: ele ficará pregado ao chão no ponto de bifurcação, ele assombrará aquele lugar que leva a muitos outros lugares, aquele ponto de indecisão. Decapite o cadáver, de forma que, acéfalo, ele não se reconheça como sujeito, mas apenas como puro corpo. [...] O corpo monstruoso é pura cultura (Cohen, 2000. p.26).

A relação tecida aqui entre monstro, monstruosidade, monstra (dramaturgia) e performance tem como elemento catalisador o corpo. Todos os conceitos se retroalimentam de uma relação poderosa com o corpo e exigem para si uma pluralidade de significados abertos, bifurcantes, de difícil rotulação, em constante criação. Existe algo de inapreensível que aproxima o monstro e a performance. Pode-se tangenciar os sentidos, mas é de extrema importância que algo escape.

O monstro sempre escapa, seja às definições, seja aos utilitarismos, seja às estruturas engessadas, seja à lógica capitalista de consumo.

Comumente associa-se a prática dramaturgical ao domínio das palavras. Como se o texto fosse unicamente produzido por palavras, como se a dramaturgia fosse apenas o que está sendo dito a partir do que foi previamente escrito. E, ainda, como se as palavras fossem só palavras, e não essas monstras delirantes que se organizam no tempo e no espaço. Em sua noção expandida, a dramaturgia abrange todo o orquestramento de sentidos do ato teatral. Por outro lado, a dramaturgia tem na palavra a sua “primeira casa”, e as estruturas dramáticas são, apesar da sua salutar crise, uma inesgotável fonte criativa que também sustentam a potência do ato teatral. Jean Pierre Sarrazac (2012), no seu *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, estrutura em verbetes diversas definições do âmbito dramaturgical e teatral. Sarrazac parte do trabalho de Peter Szondi (2001), em especial das formulações deste em *Teoria do drama moderno* (2001) e *Teoria do drama burguês* (2004), para negar a forma épica como superação do drama, tal como Szondi conceitua. Ele reconhece que “a tradição aristotélico-hegeliana de um conflito interpessoal resolvendo-se com uma catástrofe começa a rachar em toda parte” (Sarrazac, 2012, p.23), mas também aponta que o drama, já declarado morto tantas vezes, inclusive após a perspectiva do pós-dramático (cf. Lehmann, 2007), segue em sua “salutar crise”, sendo essa espécie de “morto-vivo” contemporâneo, mas ainda assim com um inegável potencial criador.

Dessa maneira, uma trajetória possível para a pesquisa em questão seria a análise de autores como Brecht, Pirandello ou Beckett, depois seguir analisando autores mais contemporâneos que, após a virada performativa dos anos 1960 na Europa, também abrangeram em seus textos essa fagulha da performance arte. Mas o caminho aqui é mais monstruoso. Optar pelo campo da performance em fricção com a dramaturgia é optar por uma perspectiva não necessariamente cronológica, histórica e causal. A performance e o monstro, que trazem o corpo ao centro da cena ou do acontecimento, são um viés perceptivo para analisar e criar dramaturgias, em seu amplo sentido. A pesquisa estabelece também uma aproximação com o gesto investigativo de Sarrazac que não nega a estrutura do drama, ou a estrutura da linguagem, e seus infinitos modos de composição, ao

passo que a palavra aqui não precisa e não será “jogada fora pela janela da história”. No *Léxico*, também há o verbete “Belo animal (morte do)”, retomando o conceito aristotélico que fundamentava a construção das tragédias, em que a “boa” obra trágica tem uma espécie de organicidade interna e a “beleza reside na extensão e na ordenação”, no “começo, no meio e no fim” (Sarrazac, 2012, p. 41). Logo, toda a obra que perpassa aspectos mais fragmentários, decompostos, performativos, ou em múltiplas linguagens, seria considerada “inferior” “terrível” “monstruosa”. O monstro aqui também é a recusa do belo animal aristotélico.

A palavra *performance* pertence à língua inglesa, e significa, a rigor, “apresentar¹¹”, mas também define algo como “executar, exhibir, mostrar”. Mostrar é uma das etimologias da palavra monstro. Performance deriva do latim, “*performance*, de *performer* — *accomplir* — (fazer, cumprir, conseguir, concluir) podendo significar ainda levar alguma tarefa ao seu sucesso. Palavra formada pelo prefixo *per* mais *formáre* (formar, dar forma, estabelecer)”¹². A forma pode ser entendida aqui como uma mirada para o corpo. Algo que engaja e tem o corpo como meio ou fim. O dicionário Aurélio analisa o prefixo “per” como “*movimento através, proximidade, intensidade ou totalidade*” (Dicionário, 2010), a exemplo de percorrer, perdurar, perpassar. Ou denota ainda a função de ênfase, como em perambulante. Já o substantivo “forma” possui 23 definições no dicionário; vale destacar os seguintes verbetes: “Os limites exteriores da matéria de que é constituído um corpo”; “Ser ou objeto confusamente percebido, e cuja natureza não se pode precisar”; “estrutura” (definição atrelada ao campo da linguística que, no dicionário, vem seguida do seguinte exemplo: “Segundo Saussure a língua é forma e não substância”.) Numa livre associação de sentidos e extracampo particular de saber, pode-se compreender performance a partir das seguintes sentenças:

A intensidade da forma.
O movimento através da matéria.
Proximidade com confusamente

¹¹ PERFORMANCE. In. *Online Etymology Dictionary*, 2023. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=performance> Acesso em: 22 jun. 2023.

¹² PERFORMANCE. In. *Online Etymology Dictionary*, 2023. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=performance> Acesso em: 22 jun. 2023.



percebido.
Totalidade do que é constituído um
corpo.
O movimento através dos limites.

Já o significado de “forma” enquanto estrutura, através do prisma da linguística, revela uma certa aproximação de forma (língua) com dramaturgia, já que ambas se apresentam enquanto estrutura onde se organizam as linguagens, as expressões e a comunicação. A palavra, mesmo não sendo a única detentora dos significados, pode ser uma poderosa força centrípeta que renova e refaz os sentidos, tanto das línguas faladas no mundo quanto das estruturas dramáticas, bem como das múltiplas linguagens estéticas que fazem uso explícito, ou não, da palavra. Existe na intrincada malha gramatical de cada língua, e também no sentido de cada palavra, uma fonte abundante de estruturas dramáticas se pensadas através do corpo e da performance, e não da rigidez da própria estrutura.

A noção de estrutura pode ser compreendida como uma forma que amplie as formas. Esse retorno aos primeiros usos da palavra performance, ou seja, seu significado etimológico, já intui diversos conceitos muito mais complexos abordados no campo dos estudos da performance, a exemplo de Richard Schechner (2006), que aborda o “ser”, “fazer”, “mostrar fazendo”, e “explicar mostrar fazendo”. Nas suas palavras: “‘Sendo’ é a existência por ela mesma. ‘Fazendo’ é a atividade de todos que existem, dos quarks até seres conscientes e cordas supergalácticas. ‘Mostrar fazendo’ é desempenhar: apontar, sobrelinhar, e exibir fazendo. E ‘Explicar mostrar fazendo’ são os estudos performáticos” (Schechner, 2006, p. 28-51).

A definição dos conceitos é muito próxima dos diversos significados etimológicos da palavra *monstro*, chegando a coincidir, a nível de palavra, entre significado etimológico e o desdobramento conceitual organizado a partir de diferentes finalidades propostas por Schechner, como, por exemplo, o caráter de indicação, exibição. Mostrar e apontar são palavras que também definem o monstro. Podemos exemplificar também a noção de performance atrelada ao seu potencial transformador e ritualístico, apontando para a definição etimológica de

movimento e intensidade, através dos conceitos elaborados por Victor Turner, em especial, a noção do caráter “liminoide/liminal”, em que as performances “produzem situações que estão fora (ou entre) posições sociais determinadas, o que destaca sua potencialidade transformadora, seu poder de gerar tensões e reformulações em ordens estabelecidas” (Borges, 2019).

Tais exemplos elucidam que mesmo se tratando de diferentes campos de estudos, a palavra *performance* também é capaz de aglutinar e expandir sentidos, ao invés de gerar um significado único, fechado e limitante.

Existe na Dramaturgia Mostra a tentativa fracassada de um equilíbrio entre fazer um outro uso das palavras, admirando a potência das estruturas, *versus* ampliar a noção de dramaturgia para a ampla construção de sentido, que agrega diversos elementos. Cabe desdobrar, aqui, algumas das reflexões feitas por Erika Fischer-Lichte em *A estética do performativo* (2019), e também os conceitos propostos por Della Pollock (1998) em *Performing writing*, que tensionam ainda mais os pratos dessa balança.

Em *A estética do performativo*, a autora alemã traça uma profunda análise sobre diferentes aspectos da performance arte e do teatro performativo, apontado para a necessidade de se pensar/analisar/criar as obras a partir de bases próprias do âmbito da performance. Segundo Fischer-Lichte, o contexto alemão não diferencia a performance do teatro, se contrapondo a uma lógica inglesa em que teatro equivale ao texto dramático. É possível também analisar o potencial performativo das palavras, dentro e fora do campo das artes, a partir do entendimento de que a performance é “autorreferente” e “instauradora de realidades”, a exemplo de duas pessoas em uma união civil que, imediatamente após a sentença “Eu os declaro casados”, estão, de fato, experienciando uma nova realidade instaurada a partir do ato de fala. Embasada pelas propostas de John L. Austin, a autora afirma que “Poder-se-ia acrescentar, como característica do performativo, a sua capacidade de desestabilizar pares de estruturas conceituais dicotômicas ao ponto de as fazer fracassar” (Fischer-Lichte, 2019, p. 42). Além disso, vale destacar que Fischer-Lichte (2019) discute amplamente a necessidade de compreensão do “acontecimento” no campo das artes, tendo suas raízes nas práticas ritualísticas e seu potencial transformador e gerador de comunidades (p.

388). Ela discorre sobre a criação de copresença, e coparticipação entre artistas e plateia, abolindo inclusive essa diferenciação, onde todos os presentes são cosujeitos do acontecimento. O corpo também tem, para a autora, um papel fundamental na estética do performativo, não sendo necessária a sua “anulação” ou “neutralidade” em nome da representação (p. 65). O corpo de todos os participantes é por onde o acontecimento será experienciado. A autora também aponta para possíveis estratégias de encenação que visem a “retroalimentação do circuito autopoético performativo”, e descreve, por exemplo, a noção de ritmo, tendo também o corpo como elemento central.

O ritmo é um princípio físico e biológico que regula a nossa respiração e o nosso batimento cardíaco. O corpo humano está ritmicamente sintonizado e, como tal, consegue sentir o ritmo, seja como princípio interno, seja como princípio externo. Vemos determinados movimentos, ouvimos determinadas palavras, sons e sequências de tons que captamos como rítmicos. O ritmo como princípio energético, contudo, só exerce o seu efeito quando o sentimos – à semelhança do que acontece com os ritmos do nosso próprio corpo – fisicamente (Fischer-Lichte, 2019, p. 129).

Já a autora Della Pollock aborda a escrita enquanto um ato performativo que pode ser uma maneira de presentificar ou representificar experiências através das palavras. Ela aponta também para uma escrita “encarnada” (*embodiment*), aprofundando a ideia de que “o corpo escreve”. *Embodiment* é um conceito importante também para Fischer-Lichte, que assume novamente o corpo como uma questão central. A escrita enquanto ato performativo é, para Pollock, relacional, já que visa uma espécie de “audiência de leitores” e a possível transformação gerada em quem entra em contato com as palavras. Para a autora, relacional é o “difícil equilíbrio entre a necessidade de complexidade e a necessidade de simplicidade, pois a escrita performativa é o oferecimento de palavras ao Outro”¹³ (Pollock, 1998, p. 196).

Além disso, ela define a escrita performativa em vários outros complexos termos, os quais vale mencionar brevemente, selecionando, aqui, os fios que interessam à pesquisa. Para Pollock, a escrita performativa é evocativa (já que

¹³ Relational writing means that you find the very difficult balance between the necessity for simplicity and the necessity of complexity because you are offering words to Others. (Tradução nossa).

tem a capacidade de agir inaugurando “novos mundos” e evocar diferentes tempos, memórias e sensações); metonímica (devido ao reuso das palavras em diferentes contextos, borrando a dicotomia entre sujeito/objeto, fazendo com que o autor e o texto se fundam); subjetiva (pois evidencia um *self*, um lugar de onde parte a escrita, um sujeito, mesmo que fundido nas palavras); nervosa (devido à sua intensa exploração de múltiplas linguagens e forças opostas); citacional (reatualiza uma experiência vivida, presentificando, como uma citação, a própria experiência); e consequencial (opera uma transformação através das palavras). A escrita performativa não prevê um resultado específico de escrita, não é possível identificar um gênero ou forma a partir de seus princípios, mas se trata de uma maneira, um olhar, uma postura perante as palavras. Esse sobrevoo de alguns dos conceitos abordados por Pollock e Fischer-Lichte, visa tratar tais conceitos como disparadores e dispositivos criativos. Em consonância com tais questões, tem-se a prática do “texto-acúmulo” e da “boca-ação” proposta pela diretora, professora, e performer Kenia Dias, que será analisada a seguir.

Texto-acúmulo

Figura 2 - Espetáculo *Cordial é a caravela que te pariu*, realizado com a turma 67 da Escola de artes dramáticas da USP, com direção de Kenia Dias. Fonte: Arquivo pessoal, 2019.



Kenia Dias é uma artista absolutamente comprometida com a gravidade. A lei da gravidade. Nos termos da física, a gravidade é uma das quatro forças fundamentais da natureza, que através da deformação do espaço-tempo, gerada por corpos supermassivos, regula o movimento de corpos inertes. Para Kenia, é insuficiente que os pés permaneçam fincados ao chão, e que a coluna ereta sustente uma cabeça. A percepção do volume e da lateralidade do corpo são estruturais na poética dessa artista, que flui na contramão dos corpos hiperfrontais e da supremacia do rosto, fatores tão comuns nas produções videográficas das redes sociais. Além do compromisso com a gravidade enquanto força, existe também uma gravidade atrelada a um senso de urgência que é possível notar em toda sua obra e em sua pedagogia.

O meu encontro com Kenia se deu através do Núcleo Experimental de Artes Cênicas do SESI-SP, no ano de 2018. Ela foi convidada para dirigir a montagem cênica realizada após um ano de aprofundamento técnico com um grupo de jovens atores; eu integrava esse grupo como atriz. Desse encontro estabelecemos uma parceria criativa em diversas ocasiões. Me alinhando ao vocabulário da pesquisa, cabe dizer que foi uma experiência de caráter “liminal”, uma linha traçada que marca um antes e um depois. Foi uma experiência verdadeiramente transformadora conhecer as metodologias de trabalho desenvolvidas por Kenia. No meu diário de bordo, em que relato minúcias do processo de criação da peça, vale compartilhar os seguintes registros:

04/01/2018 – Primeiro dia de ensaio. Muita energia e muita vontade. Desses momentos que fazem sentido estar em São Paulo, caso contrário, o que que eu estou fazendo aqui? Kenia conduziu um exercício de movimentação a partir da relação do corpo com a gravidade. Os enunciados eram de derretimento de partes do corpo, por exemplo, derreter os ossos, derreter os músculos, derreter o próprio peso. Na movimentação era importante compreender uma linha de força sempre oposta a direção do movimento, daí o trato com a gravidade. Quais diferentes qualidades de movimento são possíveis a partir de diferentes estímulos? Como um estímulo abstrato reverbera em movimento no corpo? Depois deitamos no chão e ouvimos de olhos fechados a “máquina sonora” proposta por Ricardo Garcia (diretor musical). Ouvir gerava imagem..

11/01/2018 – Experimentamos uma prática cênica, depois de um longo momento de improviso de movimento pelo espaço, em que duas pessoas falavam ao mesmo tempo no ouvido de uma terceira. A primeira vez que

fiquei no centro foi bem doido, me senti nervosa e não consegui escutar a minha própria voz. Aos poucos fui compreendo uma embocadura necessária e uma postura em relação às palavras que tinha mais a ver com não compreender exatamente o seu sentido e o porquê da escolha, mas sim, deixar que elas, as palavras, se reorganizem através de mim. (Duarte, 2018, arquivo pessoal).

O procedimento do texto-acúmulo descrito no relato do dia 11 de janeiro pode ser compreendido como uma metodologia que se aproxima do que Dela Pollock descreve como uma “escrita performativa”, no que tange o caráter relacional e evocativo de uma experiência. O procedimento exige que os participantes tenham passado por algum tipo de aquecimento ou trabalho corporal prévio para que seu senso perceptivo e atenção estejam preparados para o trabalho. A priori dois textos são eleitos (texto A e texto B), e de preferência decorados para que os performers estejam sem o auxílio de papéis ou outros suportes durante a prática. O texto A corresponde a algum recorte temático relacionado ao campo de pesquisa do trabalho que está sendo realizado; o texto B pode ser algo completamente sem relação temática com o texto A, mas que disponha de um vocabulário muito próprio, como por exemplo, textos de receitas de comida, manuais, passo a passo, bulas etc. Os textos A e B serão simultaneamente sussurrados no ouvido de um participante, que, num exercício muito refinado de escuta e edição, irá falar o texto C, selecionando os diferentes conteúdos que lhe estão sendo empurrados ouvido adentro. Após essa prática o participante que verbalizou o texto C toma um tempo de “escrita em fluxo”, reexperienciando o acúmulo vivenciado. Dias depois esse texto em fluxo necessita ser revisitado e reescrito. É possível dividir o procedimento do texto-acúmulo em duas etapas, as quais estabelecem com a palavra relações muito distintas. Denominarei a etapa 1 e etapa 2.

Na primeira etapa, em que o texto A e texto B são selecionados, e na qual surge de fato o primeiro esboço do texto-acúmulo, existe uma certa aproximação com uma lógica dadaísta de composição textual: aleatoriedade, imprevisibilidade, um senso de ludicidade e liberdade com a palavra são aproximações possíveis. Como se os textos A e B fossem misturados num recipiente qualquer e, a partir do embaralhamento de seus significados e reestruturação de seus significantes, surgisse o texto-acúmulo. O recipiente, que na prática textual dadaísta era um

saco de pão ou vasilha, passa a ser, no texto-acúmulo, o corpo e a subjetividade do performer. A reordenação das palavras a nível gramatical e a sua reorganização num excesso de vocábulos e ritmos acabam por proporcionar sentidos até então impossíveis ao texto. Não se trata simplesmente de uma desconexão sintática ou uma verborragia; algo se revela do performer que edita os textos ao vivo, algo muito significativo vaza através do texto-acúmulo.

As palavras já não se comportam mais como portadoras de significados partilhados, mas explodem seus significantes através de novos usos, realmente borrando o binarismo da relação significado/significante. Dessa maneira, o texto-acúmulo é capaz de proporcionar um signo monstruoso formado por palavra, gramática, língua e corpo. O significante é no procedimento do texto-acúmulo toda a prática que envolve texto A, texto B, texto C e todos os corpos em cena partilhando essa experiência. Logo, realizar apenas a leitura de um texto-acúmulo é como ter acesso a apenas parte de seu significado/significante. Já na segunda etapa inaugura-se uma elaboração mais propositiva e intencional do texto.

A experiência de ler um texto-acúmulo ainda não reescrito evoca a recém memória do procedimento em si, bem como a familiaridade com aquelas sentenças escritas, ao passo que na lógica sintática elas estão estranhadas, embaralhadas. Esse segundo processo de edição consiste em selecionar e direcionar a pluralidade de assuntos e temas que estão apontados no esboço. Não é necessário que elas estejam em perfeita ordem gramatical, mas muitas vezes acrescentar preposições, artigos, conectivos ou mudar os tempos verbais é uma estratégia bem-vinda no momento de reedição de um texto-acúmulo. Isso porque o acúmulo em primeira instância trata-se do acúmulo de palavras, uma verborragia inicial de um texto que carrega em seu esqueleto outros dois textos – acúmulo por expor um excesso de informações a princípio não relacionadas, mas reorganizadas em um único texto e em um único corpo. Porém o acúmulo também expressa um certo lugar comum nos significados das palavras que, através desse rearranjo, podem ressignificar, sendo selecionadas de uma maneira que, em princípio, não seriam. Com isso, surge a necessidade do que Kenia denominou de “boca-ação”, que pode ser considerada uma prática que representifica a experiência do texto-acúmulo.

A maneira de performar um texto-acúmulo é parte fundamental de seu significado, demandando um ritmo e uma lógica corporal específica. No processo de criação do espetáculo *Cordial é a caravela que te pariu*, por exemplo, em que colaborei na dramaturgia, cabe citar o texto-acúmulo criado pelo ator Wellington Landin, que consistia num texto A: uma notícia sobre crimes de homofobia, somado a um texto B: receita de picanha para um churrasco. Durante o processo de boca-ação em que o ator experimentava aquele texto no corpo surgiu ainda mais uma camada de significação: uma enunciação relacionada a quem narra uma partida de futebol

– velocidade das palavras, alongamento das vogais simulando um gol, prosódia de um jogo em desenvolvimento etc. A boca-ação consiste em compreender novamente a palavra enquanto matéria emitida pelo corpo. Matéria indissociável do corpo. Essa prática está profundamente atrelada à noção de “encarnação” ou “*embodiment*” já mencionada anteriormente.

Ainda no processo de *Cordial é a caravela que te pariu*, vale compartilhar algumas outras possibilidades do texto-acúmulo. Ele foi materializado a nível de cena enquanto procedimento (em referência à fotografia acima) em que cada um dos atores tinha um texto base que ia sendo modificado pelo texto do outro, numa espécie de telefone sem fio polifônico. O texto-acúmulo aconteceu também numa versão dialógica, em que os procedimentos foram realizados ao mesmo tempo; em seguida, a dupla de atores Ediana Souza e Lucas Wickhaus dividiram a cena não necessariamente numa lógica de diálogo, de fato, mas numa justaposição de texto-acúmulo, já que os textos também existiam de maneira independente. Abaixo cito o texto criado por Ediana Souza:

Meu gerente é um canibal neoliberal que se acha euro-americano. Já são 500 anos de senhas roubadas, racismo no débito ou no crédito?

É preciso avaliar as estatísticas do saldo da eugenia, pra efetuar os empréstimos do século XVI Porque as transferências do século XIX só em horário comercial, eu sinto muito. Muito. Chega de caravela consignada exigindo atendimento especial.

Hoje eu não vou sorrir pra você. Eu não passei para paqueta, não tenho investidores. Hoje não, hoje não, Parente. Meu contracheque são 30 dias de expectativas frustradas. Mil nações avaliaram a minha cara, não se engane ela não é.

Eu não tenho contra-cheque-branco e nem expectativas. O desejo

é prata, a necessidade é urgente. Eu atravesso a braçadas um oceano de contas não pagas Insatisfação social a prazo, quem tem um trabalho 7 vezes maior que a renda média de um americano? Naquele trabalho de sobreviver, testemunho.

Foi pra isso que vocês atravessaram o atlântico? Foi pra isso?

Fronteira derrubada. Todos os dias eu falsifico a minha assinatura. Assino a carta inaugural do meu desespero, globalizada em língua colonial. É preciso regar um solo racista pra nascer Europa, mas se molhar a Europa mofa. Mofa. Hoje você não vai levar nada. Eu quero meu dinheiro de volta. Seria isso uma compensação histórica? Histórica? Eufórica? Histotérica!

Mas desejar não me faz rica. Como anda seu inglês?

Ah, Sarah todos vão dizer que sempre fui uma louca, uma romântica, uma anarquista, uma América Latina em convulsão. Seria um elogio se não fosse a pressão. Mas meu direito ao corpo é o mesmo do mico-leão-dourado. Perigoso é permanecer vivo. Hoje não parente, hoje não. Pedro você não é da minha família. Cadê meu lugar no paraíso dessa periferia do mundo? Mas afinal, foi pra isso que vocês deram o golpe? Foi pra isso? (Souza, 2019, arquivo pessoal).

O compartilhamento da metodologia do texto-acúmulo sistematizado por Kenia Dias não tem como propósito apenas exemplificar os conceitos discutidos por Pollock ou Fischer-Lichte, mas possibilitar também a reperformance do procedimento a quem possa interessar, ampliando as possibilidades criativas entre palavra e corpo, dramaturgia e movimento, e convidando a monstra para o centro do acontecimento.

Referências

BALIANA, Francielly. “Sobre saberes decoloniais”. *Com ciência*, Revista eletrônica de pensamento científico, 2020 Disponível em: <https://www.comciencia.br/sobre-saberes-decoloniais/> – Acesso em: 30 out. 2022.

BORGES, Laís Gomes. “Performance - Victor Turner”. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2019. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/performance-victor-turner>.

COHEN, Jeferry Jeremy. *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COHEN, Jeferry Jeremy. *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.



DUARTE, Lara. *Compêndio de decomposições dramatúrgicas*. Por uma dramaturgia monstra!. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

DUARTE, Lara. *Arquivo pessoal – diário de processo*. 2018.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu negro, 2019.

FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: FREUD, S. *Obras Completas*, v. 1. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

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

MONSTER. In. *Online Etymology Dictionary*, 2023. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=MONSTER> – Acesso em: 22 jun. 2023.

MOREIRA, Maíra Marcondes. “As vozes das mulheres e o indizível da mulher”. *Revista*, n. 270, p. 8-24, 2021

ROUDINESCO, Elizabeth. *A Parte Obscura de Nós Mesmos: uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. “Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas e partir da filosofia da diferença”. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 1, p. 179-187, jan.-mar/2010.

PERFORMANCE. In. *Online Etymology Dictionary*, 2023. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=performance> – Acesso em: 22 jun. 2023.

POLLOCK, Della. *Performing Writings*. In P. Phelan & J. Lane (Eds.), *The ends of performance*. New York: New York University Press, 1998.

RODRIGUES, Carla. “Performance, gênero, linguagem e alteridade”. *Sexualidad, Salud y Sociedad Revista Latinoamericana*. Rio de Janeiro, n. 10, pp. 140-164, abril/2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”. In *Performance studies: an introduction*. New York & London: Routledge, 2006.

SOUZA, Ediana. *Arquivo pessoal – diário de processo*. 2019.

SUPER INTERESSANTE. “Monstros e prodígios”. Redação da Revista *Super Interessante*, 31 de outubro de 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/ciencia/monstros-e-prodigios/> Acesso em: 21 jun. 2023).



SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: gender, genre and excess. In: *Film Quarterly*, 44/4. Summer, 1991.

Recebido em: 19/09/2024

Aprovado em: 23/11/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br