

Instituto Politécnico de Lisboa  
Escola Superior de Teatro e Cinema



**TERRA MORTA**

**A AGONIA DO EROS EM TEMPOS DE LIQUIDEZ**

Trabalho de Projeto

Mestrado em Teatro - Especialização em Artes Performativas

Dian Piter Macalistan Pimentel Arcanjo

Lisboa, Setembro de 2024

Instituto Politécnico de Lisboa  
Escola Superior de Teatro e Cinema



## **TERRA MORTA**

### **A AGONIA DO EROS EM TEMPOS DE LIQUIDEZ**

Dian Piter Macalistan Pimentel Arcanjo

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizado sob a orientação científica do Professor Especialista Diogo Bento.

Lisboa, Setembro de 2024

## RESUMO

Este relatório apresenta o processo de desenvolvimento e criação de um espetáculo teatral cuja dramaturgia foi construída a partir da combinação do “Mito de Aristófanes”, retirado de *O Banquete* de Platão, com o conto “Luamanda”, presente no livro *Olhos D’água* da escritora brasileira Conceição Evaristo, contando ainda com uma componente concebida a partir de experiências pessoais dos dois dramaturgistas envolvidos no processo. Um dos objetivos centrais do projeto é explorar o conceito de amor, fragmentação e busca por completude, presentes no mito platônico, à luz das complexidades do amor, da identidade e dos impactos das dinâmicas estabelecidas com o advento dos aplicativos de relacionamento na contemporaneidade. A peça também conta com uma componente performativa de dança, trabalhada a partir de elementos do funk brasileiro. O relatório detalha as fases de pesquisa, criação coletiva e desenvolvimento estético. A proposta visa um diálogo entre a tradição filosófica, a literatura afro-brasileira contemporânea e as culturas urbanas, oferecendo uma leitura inovadora e crítica das relações humanas e afetivas na sociedade atual.

**Palavras chave:** Amor; aplicativos de relacionamento; funk brasileiro; artes performativas; relacionamentos.

## **ABSTRACT**

This report presents the process of developing and creating a theatrical performance whose dramaturgy was constructed from the combination of the *Myth of Aristophanes*, taken from Plato's *The Symposium*, with the short story "Luamanda", present in the book *Olhos D'água* by the Brazilian writer Conceição Evaristo, and a component conceived from the personal experiences of the two playwrights involved in the process. One of the central objectives of the project is to explore the concept of love, fragmentation and the search for completeness, present in the Platonic myth, in light of the complexities of love, identity and the impacts of the dynamics established with the advent of dating apps in contemporary times. The play also has a performative dance component, based on elements of Brazilian funk. The report details the phases of research, collective creation and aesthetic development. The proposal aims at a dialogue between the philosophical tradition, contemporary Afro-Brazilian literature and urban cultures, offering an innovative and critical reading of human and affective relationships in today's society.

**Keywords:** Love; dating apps; Brazilian funk; performing arts; relationships.

## **AGRADECIMENTOS**

Osvaldino Ferreira Arcanjo e Edilaine Pontes Pimentel, meus pais a quem tanto amo, me deram amor e apoio ao longo deste processo. Vocês são um exemplo de força e resistência. Sem vocês, nada disso seria possível!

Agradeço a minha irmã, Stephani Pimentel, pelas conversas e por me ouvir nos momentos difíceis.

Agradeço à minha família pelo apoio, carinho e generosidade de sempre.

Dr<sup>a</sup> Katiusa obrigado pela escuta terapêutica fundamental para o meu equilíbrio e saúde mental.

Diogo Bento obrigado pela orientação, pela confiança e pelo tempo dedicado à troca ao longo deste processo.

Lucas França obrigado pela encenação generosa e pela parceria, por acreditar neste projeto desde sempre e me ajudar a acreditar também!

Imensa gratidão ao Douglas Scaramussa querido dramaturgista que contribuiu para enriquecer ainda mais o texto e este processo.

Hugo Vasconcelos obrigado pela disponibilidade e pela contribuição valorosa para a sonoplastia do espetáculo.

João Pecegueiro obrigado pelo tempo, pela ajuda técnica e pelo incrível desenho de luz.

Agradeço a Stefany Alves pela maquiagem de última hora que me salvou e me deixou mais confiante.

Agradeço às pessoas com as quais conversei e que compartilharam suas experiências amorosas e histórias sobre amor e afetividade. A contribuição de vocês foi fundamental!

Agradeço aos professores e facilitadores de aulas e workshops de dança e movimento que participei ao longo do desenvolvimento deste projeto.

Maria Giulia Coutinho obrigado pela arguição atenta e pela generosa partilha.

Finalmente agradeço todos os guias e orixás que me acompanham firme e amorosamente. Agradeço a minha ancestralidade pela força! Eparrei Oyá!

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

FAFI - Escola Técnica de Teatro, Dança e Música

LGBTQIAP+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais e outros grupos

IPL - Instituto Politécnico de Lisboa

## **ÍNDICE DE FIGURAS**

Figura 1 - Pose 1

Figura 2 - Pose 2

Figura 3 - Pose 3

Figura 4 - Pose 4

Figura 5 - Pose 5

Figura 6 - Pose 6

Figura 7 - Apresentação

Figura 8 - Apresentação

Figura 9 - Apresentação

Figura 10 - Apresentação

## ÍNDICE GERAL

<b>RESUMO.....</b>	<b>3</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>4</b>
<b>AGRADECIMENTOS.....</b>	<b>5</b>
<b>LISTA DE ABREVIATURAS.....</b>	<b>7</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS.....</b>	<b>8</b>
<b>ÍNDICE GERAL.....</b>	<b>9</b>
<b>PRÓLOGO.....</b>	<b>12</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>1. DO SÓLIDO AO LÍQUIDO.....</b>	<b>18</b>
1.1 O DERRETIMENTO.....	19
1.2 O DESAPARECIMENTO DO OUTRO.....	22
1.3 APLICATIVOS DE RELACIONAMENTO.....	23
1.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	27
<b>2. PONTO DE PARTIDA.....</b>	<b>27</b>
2.1 MERCÚCIO DRAG DE BAZ LUHRMANN.....	29
2.2 <i>O BANQUETE</i> DE PLATÃO - O QUE NOS É SERVIDO NESTA REFEIÇÃO?.....	32
2.3 LUAMANDA DE CONCEIÇÃO EVARISTO - O AMOR É TERRA MORTA?.....	35
2.4 FUNK BRASILEIRO.....	37
<b>3. TERRA MORTA: A AGONIA DO EROS EM TEMPOS DE LIQUIDEZ.....</b>	<b>39</b>
3.1. DRAMATURGIA.....	41
3.2 PRODUÇÃO E EXECUÇÃO.....	42
3.3 DESENVOLVIMENTO DA COREOGRAFIA.....	43
3.4 CENOGRAFIA, DESENHO DE LUZ E FIGURINO.....	49
3.5 SONOPLASTIA.....	51
3.6 IMPRESSÕES DO PÚBLICO.....	54
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>56</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>58</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>60</b>

*O amor bate na aorta*

*Cantiga de amor sem eira  
nem beira,  
vira o mundo de cabeça  
para baixo,  
suspende a saia das mulheres,  
tira os óculos dos homens,  
o amor, seja como for,  
é o amor.*

*Meu bem, não chores,  
hoje tem filme do Carlito.*

*O amor bate na porta  
o amor bate na aorta,  
fui abrir e me constipei.  
Cardíaco e melancólico,  
o amor ronca na horta  
entre pés de laranjeira  
entre uvas meio verdes  
e desejos já maduros.*

*Entre uvas meio verdes,  
meu amor, não te atormentes.*

*Certos ácidos adoçam  
a boca murcha dos velhos  
e quando os dentes não mordem  
e quando os braços não prendem  
o amor faz uma cócega  
o amor desenha uma curva  
propõe uma geometria.*

*Amor é bicho instruído.*

*Olha: o amor pulou o muro  
o amor subiu na árvore  
em tempo de se estrepar  
Pronto, o amor se estrepou.  
Daqui estou vendo o sangue  
que escorre do corpo andrógino.*

*Essa ferida, meu bem,  
às vezes não sara nunca,  
às vezes sara amanhã.*

*Daqui estou vendo o amor  
irritado, desapontado,  
mas também vejo outras coisas:  
vejo corpos, vejo almas  
vejo beijos que se beijam  
ouço mãos que se conversam  
e que viajam sem mapa.  
Vejo muitas outras coisas  
que não ousou compreender...*

***Carlos Drummond de Andrade***

## PRÓLOGO

O presente relatório é parte constituinte daquilo que foi o objeto artístico advindo desta pesquisa. O processo de pesquisa deste trabalho inicia-se a partir de uma tentativa de compreensão do lugar físico e simbólico que este corpo ocupa.

Sou afro-brasileiro nascido em Vitória, capital do estado do Espírito Santo. Tenho características fenotípicas que deixam claro o processo de miscigenação ocorrido em minha família, e que é comum em boa parte das pessoas que nasceram na região onde nasci. Meu pai, um homem preto com antepassados africanos e indígenas, é natural da cidade de Teófilo Otoni, interior de Minas Gerais, município que é considerado a “Capital das pedras preciosas”. O nome da cidade é uma homenagem a Theophilo Benedicto Otoni, político e empresário que, por meio da “Companhia do Mucuri”, subjugou povos indígenas em detrimento do desenvolvimento econômico do Império durante 1800. (Silva, 2011, p.66) Grande parte dos antepassados da família do meu pai não teve acesso à educação e muitos deles trabalharam na mineração.

Minha mãe, nascida em São Mateus, oitavo município mais antigo do Brasil, é uma mulher parda – etnia/cor que corresponde a uma boa parte dos brasileiros. Ela tem ascendentes europeus, indígenas e africanos. A cidade onde ela nasceu originalmente chamava-se Povoado do Cricaré, sendo rebatizada em 1566 pelo padre José de Anchieta. É considerado o município com uma das maiores populações afrodescendentes e com o maior número de quilombolas<sup>1</sup> no estado. Isso se dá, pois, até a segunda metade do século XIX o Porto de São Mateus era uma das principais portas de entrada de africanos escravizados no Brasil. Esta região foi palco de uma das primeiras batalhas entre povos ameríndios e europeus: a Batalha do Cricaré ou Guerra dos Aimorés<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Quilombola é a pessoa que habita o quilombo. São os descendentes e remanescentes de comunidades formadas por escravizados fugitivos, entre o século XVI e o ano de 1888, quando houve a abolição da escravatura no Brasil. Atualmente as comunidades quilombolas estão presentes em todo o território brasileiro e nelas se encontra uma rica cultura, baseada na ancestralidade negra, indígena e branca. A palavra quilombo origina-se do termo *kilombo*, presente no idioma dos povos Bantu, originários de Angola, e significa local de pouso ou acampamento. Os povos da África Ocidental eram, antes da chegada dos colonizadores europeus, essencialmente nômades, e os locais de acampamento eram utilizados para repouso em longas viagens. No Brasil Colonial, a palavra foi adaptada para designar o local de refúgio para os escravizados que fugiram da crueldade da escravidão.

<sup>2</sup> A Batalha do Cricaré foi a primeira de uma série de batalhas entre portugueses e indígenas brasileiros da região da Capitania do Espírito Santo que, posteriormente, ficou conhecida como Guerra dos Aimorés. Ocorreu na confluência dos rios São Mateus e Mariricu, nas proximidades do então povoado do Cricaré, atualmente município de São Mateus. O combate foi travado no ano de 1557 e tinha por objetivo livrar Vasco Fernandes Coutinho, donatário da Capitania do Espírito Santo, e seus homens do risco de ataque dos nativos.

Registros genealógicos são escassos na minha família e nunca conheci nenhum dos meus avós maternos ou paternos. Tudo que sei sobre meus antepassados foi transmitido de forma oral. Quando criança, lembro de ouvir inúmeras vezes do meu pai a história de que a bisavó dele foi uma mulher indígena capturada em uma emboscada e que a mãe dele era uma mulher da “raça” *bugre*<sup>3</sup>.

Cresci em um ambiente familiar afetuosos, mas conturbado. Na minha infância não tive letramento racial. Penso que meus pais, circunscritos às suas limitações sociais e com filhos para criar desde muito novos, não tiveram a oportunidade de se elaborar enquanto pessoas racializadas. Por isso, experienciaram os desafios de fazer parte deste grupo sem ter exatamente dimensão das razões pelas quais isso se dava. Eu, por outro lado, sendo o caçula de quatro irmãos, fui poupado de algumas coisas e tive o privilégio – mas também a necessidade – de pensar sobre as forças que atravessavam a minha existência e constituíam minha subjetividade.

Quando criança me identificava com a cultura e música brasileira, sobretudo a popular, e isso se manifestava em mim por meio do movimento e da dança. Meus pais e a família no geral sempre foram boêmios e festeiros, então havia espaço para que eu pudesse me expressar nas festas de família junto com minhas primas e irmãs, mesmo havendo um certo nível de julgamento por parte de alguns membros da família. Me sentia pertencente e acolhido em casa, mas na escola a situação não era a mesma. Ao reproduzir o mesmo comportamento no contexto escolar, o bullying homofóbico passou a ser uma realidade. Percebi que a forma como eu me expressava e dançava era considerada inadequada para um menino. Ouvi isso de colegas e professores. Após a compreensão de que meu comportamento era “errado”, comecei um processo de enrijecimento do meu corpo na tentativa de adequar a expressão da minha subjetividade àquilo que era esperado de um menino. Para me proteger, parei de dançar e de consumir objetos de cultura que me fizessem ter esse “tipo de comportamento”. A inadequação me fez me refugiar nos livros.

Em entrevista à *GQ Portugal*, a professora Rita Von Hunty, drag queen do ator, performer e professor universitário Guilherme Terreri, ao falar sobre o processo de criação e

---

<sup>3</sup> Bugre é uma denominação pejorativa dada a indígenas por serem considerados não cristãos pelos europeus. A origem da palavra, no português brasileiro, vem do francês *bougre* que, de acordo com o Dicionário Houaiss, possui o primeiro registro no ano de 1172, significando "herético". O termo em francês, por sua vez, vem do latim medieval (século VI) *bulgārus*. Como membros da Igreja Ortodoxa Grega, os búlgaros foram considerados heréticos pelos católicos. Desta forma, o vocábulo passou também a ser aplicado para denotar sujeitos indígenas, com forte valor pejorativo, no sentido de "inculto", "selvático", "estrangeiro", "pagão" e "não cristão".

desenvolvimento da sua drag, explica que o vê como uma jornada para o autopertencimento, uma recuperação daquilo que lhe foi tirado durante a infância. Ele afirma que, quando se cresce uma criança queer dentro do contexto heteronormativo simbólico que nos precede e que dita padrões performáticos, há um “tirar tudo de você” – por parte da família, escola e outros aparatos de controle – para te enquadrar. Te despem ao apontarem de forma negativa a forma como a expressão da sua subjetividade se apresenta, até que não sobre quase nada daquilo que te constitui. De fato, a supressão da minha subjetividade em detrimento da necessidade de me enquadrar em padrões me acompanhou até ao início da minha vida adulta e determinou, inclusive, a escolha do que estudar na universidade. Optar pelo jornalismo, ao invés do teatro ou da dança, foi uma escolha segura com base na lógica de uma pessoa que aprendeu muito cedo que a livre expressão de si era uma coisa errada e que o estudo artístico, ao proporcionar isso, não seria a melhor alternativa de carreira. Ainda assim, não me afastei totalmente das artes. Fiz cursos livres de teatro, na Escola Técnica de Teatro, Dança e Música (FAFI). Lá conheci pessoas e comecei a me familiarizar com pautas raciais e indígenas. Por consequência, passei a entender a razão pela qual constantemente era seguido por seguranças em estabelecimentos comerciais – algo que acontece com frequência ainda hoje. É também lá que me aproximo de companhias de teatro locais e começo a participar de espetáculos e performances. Tudo isso em paralelo com a carreira de jornalista.

Em 2019, venho para Portugal visitar meu pai, que já vivia há muitos anos na Europa, e decido ficar sem saber exatamente o porquê. Hoje tenho alguma clareza sobre isso. Na época vivia com o meu então companheiro no Brasil. Ele não veio imediatamente e tivemos de manter o relacionamento à distância por um ano, até que ele se mudasse também. Ao todo estivemos juntos por pouco mais de 7 anos, até nos separarmos em 2022. Talvez ele tenha sido o grande amor – ou um dos grandes amores – da minha vida, mas o meu coração quis seguir um caminho diferente.

Disponível a novos encontros, recorri a aplicativos de relacionamento, mas fui confrontado com um Eros em agonia pelos desafios em estabelecer e manter vínculos no mundo contemporâneo. Alguns dos encontros que tive fazem parte deste trabalho. Aquilo que ouvi sobre o relacionamento de outras pessoas, as vivências do Douglas Scaramussa – querido dramaturgo que colaborou comigo para este projeto –, as falas da minha terapeuta e de outros psicólogos com os quais tive a oportunidade de aprender também estão aqui.

Minhas vicissitudes como homem afro-brasileiro expatriado também estão de alguma maneira presentes neste trabalho – uma subjetividade racializada enfrenta questões sérias em qualquer lugar do mundo, especialmente na Europa. “Where would a fleeing black man go if he wanted to escape?”, essa pergunta feita por James Baldwin ao seu entrevistador no documentário *Meeting the Man: James Baldwin in Paris* sempre ecoa na minha cabeça. Imigrar suscita muitas mudanças internas e externas. No estrangeiro me vi estrangeiro de mim mesmo. Fui confrontado com o ser diferente de uma maneira nova. Pude olhar em perspectiva os contornos da minha terra e os meus próprios. Percebi que um corpo que se desloca é também um corpo que se recria, que busca seu lugar no mundo e descobre que pertence não a um ponto fixo, mas ao caminho que escolhe percorrer.

Este trabalho é sobre movimento, amor e afeto.

## INTRODUÇÃO

O trabalho acadêmico *TERRA MORTA: A Agonia do Eros em Tempos de Liquidez*, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Teatro com especialização em Artes Performativas, na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, na vertente “Trabalho de Projeto”, investiga as complexidades e transformações das relações amorosas e interpessoais na contemporaneidade. A proposta central do projeto é explorar as dinâmicas afetivas que emergem no contexto das interações mediadas por aplicativos de relacionamento, abordando temas como o amor, a busca por completude e a fragmentação das conexões humanas.

A dramaturgia do espetáculo parte da interseção de diferentes influências textuais e culturais e contou ainda com uma componente performativa que serviu como elemento disparador para a escrita do terceiro ato: conversas sobre amor e afetividade entre a personagem e pessoas aleatórias por meio do aplicativo de mensagens instantâneas WhatsApp. Para isso, foram espalhados pela cidade de Lisboa cartazes inspirados em anúncios de procura de parceiros que eram publicados em jornais. Nestes cartazes, havia os seguintes dizeres: “PROCURA-SE: A MINHA OUTRA METADE”. Havia ainda um QRCode para uma conversa no Whatsapp com “Mercúcio”, personagem do espetáculo. Além disso, experiências amorosas pessoais dos dramaturgistas serviram de inspiração para esta parte da escrita.

Para fundamentação teórica deste projeto recorreu-se, como principal autor, Zygmunt Bauman, especificamente às seguintes obras: *O mal-estar da pós-modernidade* (1998), *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (2004), *Modernidade líquida* (2001) e *Vida Líquida* (2007). Proponho ainda um diálogo com Byung-Chul Han, por meio dos textos *Agonia do eros* (2017a) e *Sociedade do cansaço* (2017b), e com Gilles Lipovetsky, especialmente com a sua obra *A Sagração da Autenticidade* (2022).

As ideias de Bauman sobre a liquidez e a fragilidade dos laços humanos são centrais para entender como as relações amorosas, ao serem mediadas pela tecnologia, tornaram-se cada vez mais instáveis e temporárias. Byung-Chul Han, por sua vez, aborda o colapso da alteridade e do Eros, sugerindo que o amor, enquanto experiência transformadora, está ameaçado pela lógica narcisista da sociedade contemporânea. Já Lipovetsky propõe uma reflexão sobre o culto da autenticidade, mostrando como o desejo de ser autêntico pode se tornar uma armadilha no contexto hiperconsumista onde as relações são mercantilizadas. A

escolha dessas referências permitiu uma investigação sobre o impacto da fluidez nas relações contemporâneas, em um tempo marcado pela superficialidade das interações digitais e pela cultura da descartabilidade.

Além da dramaturgia textual, o espetáculo incorpora uma componente performativa de dança que utiliza elementos do funk brasileiro. A corporeidade expressa neste ritmo, que tem suas origens nas periferias e é um símbolo de resistência, dialoga com as questões de identidade e poder que permeiam as dinâmicas amorosas contemporâneas. Os movimentos que podem ser tidos como obscenos não apenas reclamam a existência do corpo, mas também convocam a atenção do espectador, desafiando-o a olhar, a perceber e a confrontar seus próprios preconceitos e concepções sobre o que é aceitável socialmente e em cena. O recurso à dança do funk pode ser vista ainda como uma interseção entre referências ditas filosóficas e eruditas e a cultura popular, propondo uma dimensão de valor e significado ao que muitas vezes é marginalizado.

Nesse sentido, *TERRA MORTA* busca propor uma reflexão crítica sobre as implicações emocionais, psicológicas e sociais sobre a configuração por meio da qual os relacionamentos têm se dado, tendo como mediador aplicativos. A peça não apenas questiona a superficialidade das interações, mas também propõe uma discussão sobre como o ideal de amor romântico persiste ou se transforma em um mundo onde o outro é constantemente substituível e onde o desejo pela conexão profunda se choca com a lógica da satisfação imediata.

O espetáculo, portanto, utiliza tanto a tradição filosófica quanto a cultura contemporânea e as danças urbanas para construir uma narrativa complexa sobre o amor no tempo presente. O projeto oferece, assim, uma leitura inovadora e crítica das relações humanas e afetivas na sociedade contemporânea, trazendo à tona as tensões e contradições que emergem no encontro entre o desejo por conexão e a realidade fragmentada das interações atuais. Ao longo deste relatório, serão detalhadas as etapas de pesquisa, o processo criativo e as escolhas estéticas que moldaram a criação do espetáculo.

## 1. DO SÓLIDO AO LÍQUIDO

A experiência do amor é compreendida como um fato histórico, pois se transforma de acordo com as mudanças culturais, sociais, econômicas e políticas ao longo do tempo. Embora possa ser considerado uma emoção universal, não é vivido da mesma maneira em diferentes épocas e sociedades. É moldado por normas, valores, expectativas e especificidades raciais, de gênero e sociais que variam historicamente e, ainda, de indivíduo para indivíduo. O que se espera e demanda do amor, ou que se faz para experienciá-lo na contemporaneidade pouco tem que ver com o modo como estas dinâmicas se davam no início do século XX, por exemplo. De acordo com o filósofo polonês Zygmunt Bauman (2007), na modernidade líquida ou sociedade líquido-moderna:

As condições sobre as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir. A liquidez da vida e a da sociedade se alimentam e se revigoram mutuamente, [...] as realizações individuais não podem solidificar-se em posses permanentes porque, em um piscar de olhos, os ativos se transformam em passivos, e as capacidades, em incapacidades (BAUMAN, 2007, p.07).

Desse modo, há a necessidade de termos em conta que o “sucesso” e/ou “fracasso” da empreitada amorosa do nosso tempo possui características e qualidades que privilegiam outros tipos de conquistas pessoais, como sucesso profissional, dinheiro, fama, *status* social, beleza, saúde física e mental, por exemplo. Com isso, a realização do sentimento amoroso passa a ser mais um sonho de consumo vendido pelo capital e ambicionado pelos indivíduos inseridos neste contexto. Contudo, vale salientar que não há intenção com este trabalho de tomar como universal o amor romântico ou qualquer outro modelo, mesmo que haja a possibilidade de uma equiparidade futura emergir à medida que as culturas se globalizam, e certas concepções de amor, como a ideia de individualização do sujeito, ganham força em diferentes partes do mundo.

Sobre a liberdade individual, não há dúvida de que esta veio para ficar e pautará boa parte das interações sociais do nosso tempo. Ela traz consigo uma liberdade sem precedentes para a experimentação em diversos âmbitos da vida moderna, mas também uma "tarefa sem precedentes de lidar com suas consequências, [...] uma contradição que precisaremos

aprender a dominar coletivamente por meio de tentativas e erros, de reflexão crítica e experimentações corajosas" (BAUMAN, 2004, p. 69).

Mas como passamos por este processo de fusão<sup>4</sup> social, em que sólido passou a ser líquido?

## 1.1 O DERRETIMENTO

Para compreender melhor o processo que podemos chamar de derretimento dos sólidos, faz-se necessária uma digressão na pesquisa de Bauman. Sob a ótica da teoria da modernidade líquida do autor o mundo moderno foi caracterizado por uma estruturação sólida e rígida em quase todos os âmbitos e marcado por um forte controle social, institucional e cultural. As normas e estruturas eram relativamente fixas e estáveis. Isso proporcionava aos indivíduos previsibilidade e segurança, mas também impôs restrições e limitações. Este período foi definido pelo surgimento do capitalismo industrial, que estabeleceu bases estáveis para o crescimento econômico por meio da produção em larga escala e da organização rígida do trabalho. As relações trabalhistas e o emprego eram frequentemente vistos como uma relação de longo prazo, que supostamente oferecia segurança, direitos e deveres bem definidos. Na esfera social, a modernidade sólida operava com normas fixas e hierarquias claras. As classes sociais eram nitidamente demarcadas, e a mobilidade social era ainda mais limitada. As tradições, regras religiosas e padrões de conduta moral reforçavam as expectativas sobre o comportamento dos indivíduos, que seguiam caminhos muitas vezes predefinidos, como a busca por uma carreira estável, a formação de uma família “tradicional” e o cumprimento de papéis sociais específicos.

Nos relacionamentos amorosos, a modernidade foi pautada pela rigidez das normas que cercavam o casamento e a família. O modelo dominante era o do casamento heterossexual monogâmico, visto como um contrato social e uma instituição que cumpria funções econômicas, reprodutivas e de manutenção da ordem moral. O casamento era, em grande medida, uma obrigação social, e o divórcio não era visto com bons olhos por parte da sociedade, sobretudo em relação às mulheres. As relações amorosas eram fortemente moldadas por expectativas de permanência e estabilidade, refletindo a mesma rigidez das estruturas econômicas e sociais. Deste modo, os papéis de gênero eram bem definidos, com

---

<sup>4</sup> A fusão, na física, é a mudança do estado sólido para o estado líquido. Ela ocorre quando um corpo, submetido a uma dada pressão, recebe calor e sua temperatura atinge um determinado valor.

expectativas demarcadas sobre as responsabilidades do homem e da mulher na família e na sociedade.

A solidez, presente em todos esses âmbitos, cria um contraste direto com o que Bauman descreve na modernidade líquida. Nesta, a previsibilidade e a sensação de controle que havia anteriormente dá lugar à fluidez, flexibilidade e incerteza. Uma explicação possível para esta virada de paradigma seria aquilo que o projeto moderno tinha como *Ethos*.

A famosa frase sobre “derreter os sólidos”, quando cunhada há um século e meio pelos autores do *Manifesto comunista*, referia-se ao tratamento que o autoconfiante e exuberante espírito moderno dava à sociedade, que considerava estagnada demais para seu gosto e resistente demais para mudar e amoldar-se a suas ambições — porque congelada em seus caminhos habituais. Se o “espírito” era “moderno”, ele o era na medida em que estava determinado que a realidade deveria ser emancipada da “mão morta” de sua própria história — e isso só poderia ser feito derretendo os sólidos (isto é, por definição, dissolvendo o que quer que persistisse no tempo e fosse infenso à sua passagem ou imune a seu fluxo). Essa intenção clamava, por sua vez, pela “profanação do sagrado”: pelo repúdio e destronamento do passado, e, antes e acima de tudo, da “tradição” — isto é, o sedimento ou resíduo do passado no presente; clamava pelo esmagamento da armadura protetora forjada de crenças e lealdades que permitiam que os sólidos resistissem à “liquefação” (BAUMAN, 2001, p.09).

A liquefação dos sólidos seria então a estratégia do espírito moderno para "profanar o sagrado" e "destronar o passado", destruindo crenças e costumes do passado e deixando “o campo aberto para a invasão e dominação [...] da racionalidade instrumental, ou na formulação de Karl Marx, para o papel determinante da economia”. (BAUMAN, 2001, p.10)

Para o autor este processo levou nossa sociedade:

[...] à progressiva libertação da economia de seus tradicionais embaraços políticos, éticos e culturais. Sedimentou uma nova ordem, definida principalmente em termos econômicos. Essa nova ordem deveria ser mais “sólida” que as ordens que substituíra, porque, diferentemente delas, era imune a desafios por qualquer ação que não fosse econômica. A maioria das alavancas políticas ou morais capazes de mudar ou reformar a nova ordem foram quebradas ou feitas curtas ou fracas demais, ou de alguma outra forma inadequadas para a tarefa. Não que a ordem econômica, uma vez instalada, tivesse colonizado, reeducado e convertido a seus fins o restante da vida social; essa ordem veio a dominar a totalidade da vida humana porque o que quer que pudesse ter acontecido nessa vida tornou-se irrelevante e ineficaz no que diz respeito à implacável e contínua reprodução dessa ordem (BAUMAN, 2001, p.10).

No entanto, este processo não pressupunha uma completa transformação da modernidade, mas o seu melhoramento. A liquefação dos sólidos não significa sua extinção e substituição por uma modernidade livre deles e sob uma nova forma, mas apenas o aperfeiçoamento daquilo que já estava posto. Deste modo, a modernidade líquida não seria outra coisa que não uma modernidade sólida “perfeita”, uma modernidade sólida “flexível”. Ou seja, a condição para que os sólidos sejam duradouros é a flexibilidade. E é esta palavra que passa a reger o mundo contemporâneo. Ela reflete as dinâmicas e exigências do mundo globalizado, tecnológico e centrado no consumo rápido. Neste cenário, nações têm de ser flexíveis em suas políticas internas e externas para que possam se desenvolver de maneira progressiva e sustentável e manter boas relações com outros Estados; empresas precisam ser flexíveis para se adaptar às mudanças do mercado e maximizar lucros; pessoas precisam ser flexíveis em suas relações sociais e amorosas de modo que sejam percebidas pelo grupo de maneira positiva e tenham a capacidade de explorar diversas formas de conexão. Evidentemente que o advento da flexibilidade trouxe benefícios significativos, como a adaptabilidade e a liberdade de escolha em diversos âmbitos da vida. Os avanços em relação aos direitos trabalhistas e reprodutivos das mulheres podem ser trazidos como um exemplo positivo deste processo. Contudo, essa flexibilidade também veio acompanhada de insegurança, precariedade e falta de estabilidade, o que tornou a vida contemporânea num período marcado por uma tensão constante entre o desejo de liberdade e a necessidade de segurança. É esta ambiguidade que tem ditado as dinâmicas das interações interpessoais e dos relacionamentos amorosos no contemporâneo. Neste quadro há uma “misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes (estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos” (BAUMAN, 2004, p. 8).

A vontade de estar junto e ao mesmo tempo não estabelecer vínculos de longo prazo é uma das principais razões da ambivalência como qualidade dos relacionamentos atuais. Essa postura tem como resultado a instabilidade nos relacionamentos que reina no contemporâneo. Com isso haveria uma descrença no amor e a difusão de que este estaria em vias de extinção tendo em vista a liberdade de escolha, multiplicidade de opções disponíveis, coerção de otimização e flexibilização de tudo. Um *fear of missing out* nos relacionamentos, mas não só.

## 1.2 O DESAPARECIMENTO DO OUTRO

No livro *A Agonia do Eros* o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han argumenta que o desaparecimento do amor, ou ainda, o arrefecimento da paixão não se dá somente pela multiplicidade de escolhas do nosso tempo, mas que está em curso algo que sufoca muito mais o amor e que eventualmente o limita e/ou o inviabiliza.

Não é apenas a oferta de outros *outros* que contribui para a crise do amor, mas a erosão do Outro, que por ora ocorre em todos os âmbitos da vida e caminha cada vez mais de mãos dadas com a narcisificação do si-mesmo. O fato de o outro desaparecer é um processo dramático, mas, fatalmente avança, de modo sorrateiro e pouco perceptível (HAN, 2017a, p.6).

Para Han, vivemos em uma era marcada pela crescente dissolução da alteridade – isto é, a diferença e a exterioridade do outro –, que resulta em uma forma de narcisismo coletivo, onde o sujeito só busca aquilo que reflete a si mesmo. “O eros aplica-se em sentido enfático ao outro que não pode ser abarcado pelo regime do eu (HAN, 2017a, p.6). O contemporâneo é então marcado pelo individualismo exacerbado e pela cultura do consumo imediato, o outro – entendido como aquele que é diferente, desconhecido, imprevisível – desaparece. “No inferno do igual, que vai igualando cada vez mais a sociedade atual, já não mais nos encontramos, portanto, com a experiência erótica. Essa experiência pressupõe a assimetria e exterioridade do outro. (HAN, 2017a, p.6) Se estabelece então uma forma de amor pautada pelo narcisismo. As relações deixam de ser encontros com o diferente e passam a ser experimentações de uma projeção do próprio ego. “Sócrates enquanto amante, chama-a de atopos. O outro que eu desejo (begehre) e me fascina é sem-lugar. [...] “Enquanto atopos, o outro abala a linguagem: não se pode falar dele, sobre ele; todo e qualquer atributo é falso, doloroso, insensível, constrangedor”” (HAN, 2017a, p.6) Ele retrai-se à linguagem do igual, deixa de haver lugar para o outro. Assim, o outro se transforma em um objeto de consumo, que deve satisfazer os desejos e as expectativas pessoais.

Não por acaso, no contemporâneo a comparação passa ser o *modus operandi* na busca por parceiros. Estabelece-se então uma dinâmica de consumo do outro como mercadoria, onde a mais valia e/ou prejuízo são calculados constantemente de modo a garantir que não haja perda do investimento de tempo, energia e até financeiro que o desenvolvimento de uma relação exige. Estamos constantemente comparando tudo com tudo, e com isso nivelamos tudo ao

igual, porque perdemos de vista justamente a experiência da atopia do outro. A negatividade do outro atópico se retrai frente ao consumismo. Assim, a tendência da sociedade de consumo é eliminar a alteridade atópica em prol de diferenças consumíveis, heterotópicas. A diferença é uma positividade em contraposição à alteridade. Hoje, a negatividade está desaparecendo por todo lado. Tudo é nivelado e se transforma em objeto de consumo.

### **1.3 APLICATIVOS DE RELACIONAMENTO**

Neste cenário os aplicativos de relacionamento, como Tinder e Grindr, são ao mesmo tempo um facilitador e uma espécie de materialização das dinâmicas que regem o mundo atual. Operam dentro de uma estrutura onde as interações sociais e afetivas seguem padrões de consumo, instantaneidade e superficialidade. Uma cultura de consumo.

O filósofo britânico Don Slater (2001) ao conceituar sobre a cultura do consumo a define como uma forma por meio da qual a sociedade vive e se organiza numa espécie de “acordo social onde a relação entre a cultura vivida e os recursos sociais, entre modos de vida significativos e os recursos materiais e simbólicos dos quais dependem, são mediados pelo mercado” (p. 17). O autor afirma ainda que “a noção de cultura do consumo implica que, no mundo moderno, as práticas sociais e os valores culturais, ideias, aspirações e identidades básicas sejam definidas e orientadas em relação ao consumo” (SLATER, 2001, p. 32). Nesse sentido, o consumo adquire um caráter cultural, pois a atividade de consumir torna-se o foco principal da vida social. A cultura do consumo é marcada pela ausência de restrições sobre quem ou o que pode ser consumido, tornando-se, assim, impessoal e universal. O consumo é então percebido como ilimitado e insaciável, uma vez que a “necessidade ilimitada – o desejo constante de mais e a produção constante de mais desejos – é comumente considerada não apenas normal para seus membros, mas essencial” (SLATER, 2001, p. 36).

Sendo os aplicativos de relacionamento produtos de uma sociedade de consumo, estes operam, portanto, dentro de uma lógica de consumo, em que os indivíduos são tratados como produtos ou mercadorias em uma prateleira digital. O deslizar da tela à esquerda ou à direita – gesto central de aplicativos como Tinder – é, em sua essência, um ato de consumo instantâneo, onde as pessoas são “compradas” ou “descartadas” com base em uma série de atributos visuais ou informações superficiais.

Sobre a transformação do indivíduo em mercadoria Bauman (2008) afirma que esta é uma característica fundamental, ou uma verdade subjacente da sociedade de consumo. Nesse contexto, as pessoas devem adaptar-se continuamente a novos formatos e padrões. De acordo com o autor:

As pessoas são aliciadas, estimuladas ou forçadas a promover uma mercadoria atraente e desejável. Para tanto, fazem o máximo possível e usam os melhores recursos que têm à disposição para aumentar o valor de mercado dos produtos que estão vendendo. E os produtos que são encorajadas a colocar no mercado, promover e vender são elas mesmas (BAUMAN, 2008, p. 12 e 13).

Para Lipovetsky (2007), estamos diante de uma sociedade caracterizada pelo hiperconsumo: já superamos o estágio do capitalismo de consumo de massa e, em um contexto pós-fordista, as barreiras de tempo e espaço se diluem, fazendo com que o consumo se torne uma atividade contínua, infiltrando-se em diversas áreas da vida e da cultura. Cada vez mais, os estilos de vida, prazeres e preferências tornam-se dependentes do sistema mercantil — a felicidade, segundo o autor, é objeto de comercialização e mercantilização, impulsionada pela busca hedonista associada ao consumo (p. 14).

Assim, o relacionamento torna-se também mais uma mercadoria em um mercado saturado por ofertas, onde a quantidade de opções pode ser vista como uma vantagem, mas também gera uma inquietação constante em busca do parceiro "perfeito". Essa fluidez, e flexibilidade nas dinâmicas de procura por parceiro afetivos/sexuais, leva à criação de laços frágeis e temporários – o que não é visto aqui como um problema ou encarado como uma questão moral – nos quais o engajamento emocional profundo muitas vezes é sacrificado em prol da conveniência e da superficialidade.

Por outro lado, Han oferece uma reflexão crítica à maneira como o desejo e o amor foram transformados na era contemporânea. Para o filósofo, o amor envolve uma dimensão de alteridade, ou seja, o reconhecimento do outro como um ser distinto, imprevisível e que pode transformar profundamente o amante. No entanto, ele argumenta que vivemos em uma época marcada pelo narcisismo exacerbado, em que o "eu" se torna o centro de todas as relações e, como resultado, o verdadeiro encontro com o outro é negado.

Essa crítica é pertinente quando aplicada aos aplicativos de relacionamento. Nessas plataformas, as interações muitas vezes são limitadas a uma busca pelo reflexo das próprias necessidades e desejos. O outro, ao invés de ser percebido como uma alteridade

transformadora, é objetificado e reduzido a um espelho que reflete as preferências do usuário. A busca por parceiros é regida por critérios que reforçam a autorreferência, onde os gostos, as aparências e os comportamentos são avaliados em função de como eles se alinham ao próprio eu. Como resultado, o eros, que segundo Han é o princípio do desejo que transcende o eu e busca o outro, é suprimido.

O colapso da alteridade também está intimamente ligado à cultura da performance e da exposição nas redes sociais, nas quais os indivíduos buscam constantemente projetar uma imagem idealizada de si mesmos. Em aplicativos de relacionamento a pressão para criar um perfil "atraente" e "perfeito" reforça a ideia de que as interações são pautadas por uma busca incessante pela validação do outro. A cultura da visibilidade se alinha com a ideia de consumo rápido e descartável, em que o outro é substituído tão rapidamente quanto um produto em um catálogo.

Em *A Sagração da Autenticidade*, o filósofo francês Gilles Lipovetsky (2022) discute como a noção de autenticidade emergiu como um valor central na sociedade contemporânea, em que o indivíduo busca constantemente expressar e afirmar sua identidade singular. “Mais do que nunca, a autenticidade ecoa como uma palavra mágica, e a exigência da mesma explode em todos os meios e em todas as esferas da vida [...] a nossa época está maciçamente associada à ética da autenticidade, que apregoa o princípio do *be yourself* (p. 14 e 15). Lipovetsky afirma que o conceito de autenticidade, ao ser apropriado e instrumentalizado pelo capital, é difundido de maneira massiva.

O capitalismo de consumo difundiu, com efeito, nas nossas democracias, a uma escala imensa, uma nova cultura centrada nos referenciais do bem-estar, do prazer, da realização imediata dos seus desejos. Foi pela promoção da cultura hedonista de massas que a autorrealização se conseguiu tornar a finalidade central da nossa época. Celebrando a felicidade individual, os prazeres das novidades, a vida no presente, o capitalismo de consumo destruiu a força das regulações tradicionais em proveito do direito à autonomia pessoal, do direito de viver de acordo consigo mesmo, a decidir livremente o rumo da sua existência. A ética da autenticidade generalizou-se com base no enfraquecimento do poder perceptivo das referências religiosas, moralistas e comunitárias, provocado pela cultura da satisfação imediata. Minando a força de autoridade das normas religiosas e a capacidade de imposição das normas tradicionais, o capitalismo de consumo abriu uma via para o primado do eu, da sua autonomia e da sua realização (Lipovetsky, 2022, p.71).

Neste contexto, o autêntico vira uma espécie de mercadoria e o sujeito é incentivado a ser "ele mesmo" de maneira pública e consumível. Nos aplicativos de relacionamento, a busca pela autenticidade pode ser observada no modo como as pessoas procuram criar perfis que reflitam quem elas são, ou quem elas desejam parecer ser, de forma autêntica. No entanto, como Lipovetsky sugere, essa autenticidade é muitas vezes performática e voltada para o consumo. O sujeito é incentivado a se diferenciar em um mar de perfis, enquanto, paradoxalmente, adere a padrões pré-estabelecidos de beleza, estilo de vida e comportamento. O que se apresenta como autenticidade pode, na verdade, ser uma construção baseada em normas sociais e expectativas de mercado.

A busca pela autenticidade, então, pode tornar-se uma armadilha. Os aplicativos de relacionamento reforçam a lógica de que, ao encontrar o "parceiro ideal", o sujeito estará encontrando uma versão idealizada de si mesmo, ou seja, alguém que "encaixa" com suas preferências e estilo de vida. No entanto, essa busca incessante pela correspondência perfeita leva ao esvaziamento das relações e à incapacidade de lidar com o outro em sua complexidade. Lipovetsky argumenta que a autenticidade, nessa forma mercantilizada, acaba por servir ao individualismo exacerbado, onde a solidão é combatida por meio de interações superficiais e temporárias. Tanto a modernidade líquida de Bauman quanto as reflexões de Byung-Chul Han e Gilles Lipovetsky apontam para um fenômeno central na cultura contemporânea: a mercantilização do afeto. Os aplicativos de relacionamento transformaram o amor, o desejo e as conexões emocionais em produtos a serem consumidos, avaliados e descartados. Ao invés de encontros baseados na profundidade e na alteridade, o que predomina é uma lógica de satisfação imediata e personalização, onde o outro é apenas mais um item em um cardápio infinito de opções.

Essa mercantilização não está restrita ao âmbito dos relacionamentos românticos e sexuais. Ela reflete uma tendência mais ampla na sociedade contemporânea, onde até mesmo os aspectos mais íntimos da vida humana, como o amor e a amizade, são moldados pelas dinâmicas do mercado. As pessoas são incentivadas a se "venderem" de forma eficiente, a criarem marcas pessoais e a maximizarem sua atratividade para potenciais parceiros.

Esse cenário, no entanto, é marcado por uma tensão constante. A promessa de que o consumo de relacionamentos trará felicidade e realização esbarra na realidade de que as conexões superficiais e fugazes não são capazes de preencher o vazio existencial. A busca incessante por novas opções, facilitada pelos aplicativos, cria um ciclo interminável de insatisfação, no

qual o ideal de autenticidade e o desejo de conexão profunda permanecem sempre fora de alcance.

#### **1.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Os aplicativos de relacionamento representam um microcosmo das dinâmicas sociais e afetivas que caracterizam o mundo contemporâneo. Eles ilustram a fluidez das relações na modernidade líquida de Bauman, o colapso da alteridade e do eros descrito por Byung-Chul Han e a busca por autenticidade performática observada por Lipovetsky. Nesse cenário, as interações humanas são profundamente transformadas por uma lógica de consumo que molda os afetos e os desejos. Todavia, o desejo por conexão verdadeira persiste. Essa contradição, entre a promessa de encontro e a realidade do consumo, continua a definir a agonia das relações afetivas na era digital.

#### **2. PONTO DE PARTIDA**

A ideia para a criação de *TERRA MORTA* surge a partir de uma reflexão sobre a forma como o indivíduo contemporâneo tem experienciado o amor – e/ou a busca por ele – por meio de aplicativos de relacionamento, e o questionamento sobre as implicações que tais ferramentas têm propiciado. No contexto de uma sociedade onde as interações são cada vez mais mediadas por tecnologias, a forma como nos relacionamos afetivamente também se transformou radicalmente. Os *dating apps* tornaram-se espaços privilegiados para a interação e a formação de relacionamentos e estabelecimento de conexões, mas também levantam questões sobre a qualidade dessas conexões, sua profundidade e as expectativas que envolvem o amor e o afeto no mundo contemporâneo.

Partindo deste pressuposto, o projeto teve como um de seus objetivos refletir sobre as mudanças advindas da mediação destas ferramentas nos relacionamentos e sobre o que do amor romântico idealizado ainda está presente nas relações atuais tendo em vista que a mediação tecnológica, ao prometer facilitar o encontro de potenciais parceiros e expandir as opções de escolha, também reconfigura as expectativas sobre o amor, o desejo e a intimidade. Enquanto os aplicativos oferecem a ilusão de liberdade total de escolha, eles também criam

uma lógica de consumo rápida e superficial, onde o outro pode ser facilmente descartado e substituído, em um processo contínuo de busca por algo ou alguém "melhor".

Nesse cenário, o projeto se propôs a questionar até que ponto os ideais do amor romântico, com sua promessa de uma conexão profunda, única e duradoura, ainda se mantêm; em que medida a instantaneidade e a fluidez proporcionadas pelos aplicativos modificam a maneira como vivenciamos o amor, e o quanto desse ideal de amor romântico ainda é desejado ou possível no contexto atual. A ideia central de *TERRA MORTA* é, assim, explorar o paradoxo entre a busca por um amor idealizado e a realidade líquida e fragmentada dos relacionamentos contemporâneos, onde a efemeridade e a superficialidade parecem prevalecer.

Para além disso, com este espetáculo pretendeu-se refletir as consequências emocionais e psicológicas dessas novas dinâmicas, debruçando-se sobre o impacto que essa incessante busca por conexões – muitas vezes insatisfatórias – tem sobre a subjetividade dos indivíduos. Como é que o amor, antes visto como um caminho para a realização e plenitude, foi transformado em um campo de incertezas, frustrações e solidão, apesar da aparente abundância de opções proporcionada pelas plataformas digitais?

*TERRA MORTA*, nesse sentido, propõe-se ainda como espaço de fomento a reflexão crítica sobre essas transformações, buscando não apenas compreender as mudanças nas formas de amar, mas também questionando os limites dessas novas tecnologias enquanto mediadoras das relações humanas, bem como suas implicações no que compreendemos por afeto, intimidade e amor nos tempos atuais.

## **2.1 MERCÚCIO DRAG DE BAZ LUHRMANN**

O primeiro texto a ser considerado para composição dramaturgica do espetáculo foi a tragédia *Romeu e Julieta* do dramaturgo inglês William Shakespeare. A peça escrita no final do século XVI explora a intensa e apaixonada relação entre dois jovens amantes, cujas famílias vivem em conflito. O amor das duas personagens principais, repleto de idealismo, devoção e urgência, transcende as convenções sociais impostas à época. É tida como a mais conhecida tragédia de amor do mundo ocidental e fomenta leituras que perpassam pelo livre-arbítrio dos amantes, que se mantiveram fieis aos seus desejos mesmo quando estes contrariavam a lógica de rivalidade entre as famílias; ou ainda o papel determinante da estrutura de moralidades

contra a qual precisaram lutar e que eventualmente se impôs sobre eles como castigo ao se atrever a viver um amor proibido. A obra introduziu também elementos que se tornaram centrais na narrativa do amor romântico no ocidente: a noção de amor à primeira vista; o sacrifício pela/o amada/o; e a oposição das famílias como um obstáculo a ser superado para a consolidação do amor entre duas pessoas.

“Neste sentido *Romeu e Julieta* é um mito da origem do amor — entre homem e mulher (ao menos ao nível do explicitado no texto) — é um "tipo-ideal", que serve menos para descrever realidades que para organizar o mundo em esquemas de oposições consistentes. Dizemos mito "de origem" não porque a peça de Shakespeare seja a primeira manifestação histórica de um fenômeno novo, mas porque [...] o amor entre *Romeu e Julieta* inaugura, no contexto da peça, um mundo novo, habitado por uma outra concepção das relações entre os indivíduos e a sociedade” (VIVEIROS DE CASTRO & BENZAQUEN DE ARAÚJO, 1977, p. 142).

Mas o que mais me interessou na história foi o personagem Mercúcio, um jovem fidalgo, parente do príncipe e amigo de Romeu. Mercúcio é um dos personagens – assim como a Ama, criada dos Capuletos, ama de leite de Julieta – que conferem comicidade ao texto. Mas mais do que isso, Mercúcio é o personagem que problematiza o amor romântico neste texto clássico, com um certo deboche inclusive, como pode ser verificado no monólogo da Rainha Mab.

**Romeu**

Eu hoje tive um sonho.

**Mercúcio**

E eu também.

**Romeu**

Sonhou o quê?

**Mercúcio**

Que os sonhos mentem bem.

**Romeu**

Para quem dorme, o sonho é de verdade.

**Mercúcio**

Porque Mab, a rainha, o visitou.

É a parteira das fadas e aparece

Como uma ágata pequenininha No dedo indicador de um conselheiro.

Puxada por um par de vermezinhas

A correr no nariz do adormecido.  
Uma casca de noz lhe faz de carro,  
Feito por um esquilo carpinteiro;  
Que sempre foi carreteiro das fadas.  
As varas são perninhas de uma aranha,  
Asas de gafanhoto sua cobertura;  
As rédeas vêm de teias pequeninas,  
E a canga, de réstias de luar.  
O seu chicote é um ossinho de grilo,  
Que não é nem metade do bichinho  
Que uma donzela tira do dedinho;  
Assim cavalga ela pela noite  
E, atravessando o cérebro do amante,  
Faz nascer ali sonhos de amor;  
Nos joelhos dos nobres, cortesias,  
No dedo do advogado, grandes ganhos;  
Os lábios das donzelas sonham beijos,  
Mas Mab, zangada, faz nascerem bolhas  
Nos que encontra borrados por bombons.  
Se pesa no nariz de um cortesão,  
Ela sonha com o cheiro de favores;  
Às vezes passa o rabo de um leitão  
Pelo nariz de um cura adormecido,  
E o faz sonhar com mais uma prebenda.  
Se passa no pescoço de um soldado,  
Seu sonho é com a degola do inimigo,  
Ou com assaltos, aço e emboscadas,  
Ou mares de bebida; e, logo após,  
Toca tambor no ouvido, e ele desperta  
Assustado e, depois de uma oração,  
Dorme de novo. É essa aquela Mab  
Que embaraça a crina dos cavalos  
E assa as carapinhas dos capetas  
Que, penteadas, trazem grandes males.  
É essa a velha que, se uma donzela  
Adormece de costas, deita em cima  
E a ensina a arcar com um peso vivo,  
Pra aprender a pesar com outras cargas.

É ela...

**Romeu**

Agora, chega, paz, Mercúcio.

'Stá falando de nada.

**Mercúcio**

Eu sei; de sonhos.

Filhos de cérebros desocupados,

Concebidos por fantasias vãs,

Cuja substância não é mais que ar;

Mais frágeis do que o vento, eles seduzem

Inda hoje o seio gélido do norte —

Mas, se irritados, bufam desde lá

E voltam-se pro sul, mais orvalhado.

(Shakespeare, 2011, p. 32-33-34)

Mais adiante no processo de pesquisa encontro o longa-metragem *Romeu + Julieta* escrito e dirigido pelo australiano Baz Lurhmann, em 1996. A história é baseada na peça de Shakespeare, mas adaptada para a contemporaneidade. No filme a trama se passa na cidade fictícia “Verona Beach”, onde os dois jovens, de famílias rivais, se apaixonam. O filme mantém, basicamente, a mesma sequência do livro, mas o contexto foi modernizado. Em entrevista<sup>5</sup> para a rede de comunicação Holandesa VPRO Cinema Lurhmann explica que se propôs a criar um filme que Shakespeare criaria se vivesse no momento em que o filme foi rodado. Numa outra entrevista<sup>6</sup>, desta vez para o programa matinal norte americano TODAY, o diretor refere que o autor inglês sempre trabalhou com uma espécie de “*high and low*”, ele falava para audiências tidas como eruditas, mas colocava música popular de rua da época em suas peças, por isso, Lurhmann também o fez no filme.

Através do olhar de Lurhmann, Mercúcio, interpretado pelo ator afro americano Harold Perrineau Jr. passa a ser uma figura *queer*, sobretudo no durante a festa ou baile onde o personagem faz uma performance em drag com bailarinos de apoio ao som da música *Young Hearts Run Free*, da cantora norte americana Kym Mazelle.

---

<sup>5</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=icV7t\\_Fa\\_qE](https://www.youtube.com/watch?v=icV7t_Fa_qE)

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qoe7I8ynwd4>

The most obvious place where Mercutio does queer in Luhrmann's film is, of course, during the party, where he performs. To say that he performs a drag act is not enough, for there are many forms of drag that communicate many meanings. [...] What Luhrmann is doing here is instating, or perhaps reinstating, the sacred connection of the queer: Mercutio becomes a mystic, a divine androgyne who, by embodying both sexes, is able to mediate between the polarities and forge unities in the world around him. (ROLLS & WOODGATE, 2004, p.70 e 71)

Tinha como ideia inicial a inserção do monólogo da rainha Mab no texto do espetáculo, mas decidi que Shakespeare ficaria apenas conceitualmente e por meio do personagem Mercúcio, em drag. O personagem principal do espetáculo e interlocutor da TED Talk sobre o amor é Mercúcio a partir da visão do Baz Luhrmann. TERRA MORTA é ambientado no pós festa do Baile Veneziano da tragédia do autor inglês, mas aqui o baile é um baile funk de favela.

## **2.2 O BANQUETE DE PLATÃO - O QUE NOS É SERVIDO NESTA REFEIÇÃO?**

A escolha da passagem do Mito de Aristófanes, presente no livro *O Banquete* de Platão como primeira parte do texto da composição dramaturgical do espetáculo, se deu após uma pesquisa e leitura de obras que abordam a temática do amor. Esta narrativa mitológica pareceu ser uma das que mais dialogam com as questões contemporâneas sobre o amor, e uma das que contempla esta vivência para além da visão da heteronormatividade e cisgeneridade.

O fato é que antigamente nossa anatomia era diferente da que se vê hoje. Primeiro, não havia apenas dois sexos – masculino e feminino, como (189e) agora –, mas três. Do terceiro, que tinha elementos comuns a ambos, resta-nos apenas o nome, posto que não existe mais. Naquele tempo, então, existia o andrógino, distinto dos demais sexos na forma e na designação, tendo partes do macho e da fêmea (PLATÃO, 2017, p.43).

No mito, Aristófanes descreve os seres humanos como originalmente inteiros, com formas completas e duplas, mas que, pelo mau comportamento e insurgência contra os deuses, foram partidos ao meio, destinados a passar toda sua existência buscando a outra metade que os completaria. Essa busca incessante pela outra metade ou simplesmente o "outro" que nos falta reflete o desejo humano primordial de conexão, de união e de plenitude amorosa. A narrativa se apresenta como uma elaboração filosófica sobre a natureza do amor, ao propor que a essência do desejo amoroso está enraizada em uma busca existencial pelo complemento

perdido e dá a ver a natureza “carente” do ser humano. Essa concepção do amor, como uma tentativa de retorno a uma unidade original e mítica, ressoa de maneira atemporal com a experiência humana.

O Amor, que para Aristófanes significa desejo por outra pessoa, é o efeito mais visível de uma carência essencial que a natureza humana carrega desde que, por obra de um ato divino, foi despojada de sua condição originária. O comediógrafo introduz um mito para explicar como era essa condição e como os indivíduos estão agora. (PLATÃO, 2017, p.12)

No mito, o amor não é apenas uma atração física ou um desejo superficial, mas sim um anseio espiritual e profundo por reencontrar a completude que perdemos. Este sentimento de incompletude e busca por união está no cerne da experiência amorosa humana, seja na Antiguidade grega ou no mundo contemporâneo.

Ao iniciar o espetáculo com a narração do mito em formato de “palestra”, há a intenção de aprofundar o questionamento sobre como esse ideal de completude e plenitude amorosa resiste e/ou se transforma atualmente, já que, em um mundo onde a fragmentação das relações é facilitada por aplicativos de celular, o mito de Aristófanes adquire uma nova camada de complexidade. Será que ainda buscamos essa "outra metade" que nos completará, ou nos perdemos em uma lógica de consumo de relações que esvazia a profundidade desse anseio? O mito nos ajuda a questionar se a nossa busca pelo amor é genuinamente movida por um desejo de conexão ou se estamos presos em um ciclo de superficialidade e descartabilidade, no qual o outro é constantemente substituível.

A escolha do mito de Aristófanes para *TERRA MORTA* visa ainda dialogar com as dinâmicas modernas dos relacionamentos. Nos apps de relacionamento, os indivíduos embarcam em uma jornada quase que infinita de busca pelo "parceiro ideal". Essa busca, embora mediada por interfaces digitais e algoritmos, pode carregar consigo ecos do mito platônico. Os usuários desses aplicativos estão, em última análise, em busca de algo que os preencha, que os complete de alguma forma, como no mito de Aristófanes. Contudo, essa busca muitas vezes se frustra na prática, já que as plataformas digitais incentivam a rotatividade e a superficialidade, afastando-nos da experiência de uma conexão profunda e significativa.

Dessa forma, o mito de Aristófanes torna-se um enquadramento analítico, suscitando a crítica para analisar as contradições e dilemas do amor mediado pelos aplicativos no mundo contemporâneo.

Outro ponto deste texto é a possibilidade de discutir o conceito de amor romântico idealizado no contexto atual. O mito de Aristófanes traz consigo também uma noção forte e idealizada de amor perfeito e predestinado, onde duas metades de um ser outrora completo se reencontram para restaurar sua unidade. Esse ideal está profundamente enraizado na cultura ocidental e na construção do amor romântico, perpetuando a ideia de que há uma única pessoa capaz de nos completar. No entanto, em um mundo onde há a demanda por relacionamentos cada vez mais flexíveis e onde a busca por satisfação imediata muitas vezes se sobrepõe à construção de laços duradouros, a dramaturgia da peça se propõe a questionar o lugar desse ideal. Será que ainda acreditamos na existência de uma "outra metade"? Será que nos tornamos céticos em relação a esse ideal, substituindo-o por relações mais fugazes, mas também menos comprometidas?

Por fim, a narrativa pode, assim, evocar uma "terra morta" não apenas no sentido literal, mas também como uma metáfora para o espaço emocional em que nos encontramos: um terreno árido onde o amor romântico e a busca por conexão profunda lutam para sobreviver diante da fluidez e da descartabilidade das relações contemporâneas. O mito de Aristófanes, nesse contexto, pode ser apreendido também como um lembrete da riqueza do amor como experiência transformadora e profundamente humana, enquanto a realidade contemporânea, marcada por relações líquidas e transitórias, contrasta como uma forma de erosão dessa possibilidade.

Que ninguém aja se opondo ao Amor – e age de tal modo todo aquele que se torna odioso aos deuses –, pois, nos tornando amigos do deus e reconciliados com ele, encontraremos e nos uniremos a nossos próprios amados, algo que hoje poucos conseguem (PLATÃO, 2017, p.43).

### **2.3 LUAMANDA DE CONCEIÇÃO EVARISTO - O AMOR É TERRA MORTA?**

“Uma metade de um todo. *(Pausa)* Cada peça partida está constantemente procurando sua outra metade. / **O amor não cabe em um corpo?** *(Retoma)*”

O conto “Luamanda”, de Conceição Evaristo, passa a constituir a dramaturgia do espetáculo a partir da compreensão da profundidade e beleza com que a autora aborda as relações afetivo-sexuais, sociais e históricas “sem sentimentalismos facilitadores” (EVARISTO, 2016,

p.7), especialmente a partir da perspectiva de subjetividades negras e como isso dialoga com a proposta deste projeto.

Para isso decidi utilizar o conto na íntegra para compor a terceira cena do espetáculo. Perguntas feitas ao longo do texto de Evaristo como: O amor é terremoto?; O amor é um poço misterioso onde se acumulam águas-lágrimas?; O amor não cabe em um corpo?; O amor é um tempo de paciência?; O amor comporta variantes sentimentos?, foram inseridas dentro do texto do Platão na primeira cena. Além disso, “o amor é terra morta?”, primeira pergunta feita pela autora no conto dá nome ao espetáculo e o encerra.

O exercício poético trabalhado no texto de Conceição traz uma camada crucial a essa discussão, a saber: o olhar interseccional que considera as interações entre raça, gênero, classe e história, que moldam e atravessam as experiências amorosas.

Em “Luamanda”, Evaristo narra a história de uma mulher negra que lida com a perda, a solidão e a memória, temas centrais para pensar o amor e os relacionamentos não apenas em um sentido romântico, mas também em suas dimensões mais amplas de afeto, pertencimento e identidade. A solidão da protagonista não é apenas fruto de uma experiência individual, mas também de um contexto social mais amplo, marcado pelo racismo, pela opressão de gênero e pela marginalização. Esse panorama emocional e social ressoa com o corpo através do qual o espetáculo foi criado e com as questões levantadas em “TERRA MORTA”, onde a lógica dos aplicativos de relacionamento pode amplificar experiências de exclusão, solidão e fragmentação, sobretudo para pessoas que já são historicamente marginalizadas, como mulheres negras e pessoas LGBTQIAP+.

A autora problematiza o amor e a solidão numa óptica que foge do padrão hegemônico, revelando como as estruturas de poder e opressão afetam profundamente as formas de afeto e as possibilidades de conexão.

A introdução de “Luamanda” na dramaturgia de “TERRA MORTA” oferece ainda um contraponto necessário à idealização romântica muitas vezes presente nas narrativas amorosas, convidando o público a refletir sobre as barreiras que impedem a experiência plena de afeto em um mundo onde o racismo, o machismo e a exclusão social ainda são forças poderosas. Nesse sentido, “o lugar de mero ouvinte é desautorizado, nesta literatura/cultura, a palavra que é dita reivindica o corpo presente, o que quer dizer ação” (EVARISTO, 2016, p.11).

Além disso, o conto de Evaristo é rico em termos de escrita afetiva e simbólica, com a combinação de palavras e termos: “corpo-coração”, “gozo-dor”, “barrigas-luas”, “corpos-histórias”, “útero-alma”, “alma-menina”, entre outras, oferecendo assim uma poética da palavra, do corpo e das emoções que dialoga diretamente com a proposta performática do espetáculo, que combina texto e movimento para abordar as dinâmicas de amor e desejo no mundo contemporâneo. Assim, a linguagem de Evaristo adiciona uma camada de sensibilidade e profundidade emocional que vai além da superfície das interações digitais. Sua obra permite que o espetáculo explore não apenas o desejo e a busca por conexão, mas também a dor, o luto e a invisibilidade que muitas vezes acompanham subjetividades não normativas, marcadas pela interseccionalidade de opressões, tendo em vista que, em um mundo mediado por tecnologias e aplicativos, as vivências amorosas não são iguais para todos. A obra de Conceição Evaristo adiciona uma camada crítica e necessária, que questiona as estruturas que regem quem tem acesso ao amor pleno e quem é empurrado para as margens, ampliando a dimensão social e política da obra. Com isso, o espetáculo aprofunda seu discurso sobre o amor contemporâneo, reconhecendo que a mediação tecnológica não apaga as desigualdades sociais, mas, em muitos casos, as reforça. Por fim, a escolha de trabalhar com este conto leva em consideração a necessidade de que o espetáculo vá além da crítica à lógica superficial dos aplicativos de relacionamento, tocando nas vivências complexas e muitas vezes dolorosas de quem, também no afeto e no amor, enfrenta interseções de opressões e resistências em um mundo que continua a excluir e marginalizar.

## **2.4 FUNK BRASILEIRO**

“O funk é uma das expressões da diáspora africana no Brasil.”

(LOPES, FACINA, 2010, p.1)

A escolha do *funk* como elemento para a concepção da sonoplastia e composição coreográfica do espetáculo é estratégica e simbólica, considerando o contexto temático da obra e do corpo afro-brasileiro por meio do qual o espetáculo foi desenvolvido. Este gênero, como expressão cultural popular e urbana, carrega em si uma linguagem corporal e sonora que dialoga com as dinâmicas de desejo, erotismo, identidade e resistência, aspectos centrais na narrativa da proposta. “A batida forte e cadenciada, a montagem tipicamente eletrônica, o improvisado e a

batida acelerada são características marcantes da música *funk*. A dança acompanha o ritmo e o corpo é o elemento fundamental (CASTRO, HAIAD, 2009, p.11)”.

O gênero surge na periferia do Rio de Janeiro entre as décadas de 60 e 80, influenciado sobretudo pelo *Miami Bass*<sup>7</sup>. Inicialmente era tocado exclusivamente em inglês nos bailes das comunidades e favelas cariocas, mas com o tempo foi se desenvolvendo como um estilo e produção que passaram a ser amplamente associados ao Rio, especialmente após a adoção das letras em português.

Nos subúrbios e nas favelas da cidade do Rio de Janeiro, o hip-hop da Flórida recebe o nome de funk. Logo nos primeiros dez anos de existência, essa prática musical deixa de ser uma simples imitação ou reprodução da forma e estilo que haviam sido afetuosamente tomados de empréstimo dos negros de outros locais para se transformar num ritmo que conjuga a estética do hip-hop às práticas negras das favelas cariocas (LOPES, FACINA, 2010, p.2).

O gênero manifesta uma corporeidade que desafia normas sociais e culturais, especialmente no que tange ao corpo. Incorpora influências musicais africanas e americanas, tendo se desenvolvido ao longo dos anos como um gênero musical brasileiro, com raízes genuinamente cariocas. Nesse processo de mistura, o funk absorve elementos de outros ritmos que estão presentes na cena musical do Brasil.

No funk encontramos várias performances que evidenciam essa mescla: a fala cantada do rapper, muitas vezes, carrega a energia dos puxadores de escola de samba, as habilidades do corpo do break são acentuadas com o rebolado e a sensualidade do samba e o sampler viram batida de um tambor ou atabaque eletrônico (LOPES, FACINA, 2010, p.2).

As coreografias de *funk*, com movimentos intensos e ritmos marcantes, frequentemente giram em torno da exaltação do corpo, da sensualidade e da liberdade de expressão. As coreografias de *funk*, com movimentos intensos e ritmos marcantes, frequentemente giram em torno da exaltação do corpo, da sensualidade e da liberdade de expressão. A reivindicação de um

---

<sup>7</sup> Miami Bass é um gênero musical nascido no Estado da Flórida, nos Estados Unidos da América. Tem como características fundamentais batidas pesadas e versos curtos. Tem uma sonoridade mais acelerada e letras menos engajadas politicamente do que o hip hop. Além de dezenas de alto falantes empilhados, utilizava-se de graves de frequências muito baixas (abaixo de 60 HZ), que normalmente eram removidas na hora da mixagem com a finalidade de produzir um som mais potente. (SÁ, 2007, p. 8 e 9)

corpo erótico para esta performance então se manifesta como um ato de afirmação e empoderamento, onde os movimentos e ritmos da dança se tornam veículos de expressão de desejos e identidades.

Nas dinâmicas contemporâneas de relacionamento mediados por aplicativos de relacionamento, onde o corpo é convertido em produto de consumo, a visualidade e o julgamento rápido predominam, refletindo uma superficialidade nas interações. O *funk*, em paralelo, apesar de estar em alguma medida ligado à estetização do corpo, transforma essa objetificação em uma forma de poder e resistência. Portanto, incorporar este estilo musical na sonoplastia e na coreografia do espetáculo tem como objetivo a exploração dessa dualidade: o corpo como objeto de desejo e o corpo como resistência e agência, ressignificando a forma como ele é apresentado e consumido. Desse modo, buscou-se também dialogar com a energia do movimento periférico e urbano, pois a dimensão da corporeidade vigorosa e transgressiva do *funk* serviu também de contraponto com a “palestra platônica” que antecede este momento no espetáculo, rompendo, de algum modo com padrões normativos e de linguagem teatral, proporcionando uma reflexão sobre o corpo e suas múltiplas camadas de significados no contexto das relações amorosas.

Ademais, o gênero também demarca-se como uma forma cultural que une a individualidade e a coletividade, pois o *funk* celebra a individualidade, a performance única de cada corpo e a autenticidade dos movimentos, mas em um contexto coletivo, de festa, de celebração em grupo.

A sonoridade deste gênero musical, com seus batimentos rápidos e graves, e o uso repetitivo de *loops* eletrônicos, cria uma atmosfera de energia, vibração e urgência que ressoa com o ritmo frenético e efêmero dos aplicativos de relacionamento e que acrescenta uma espécie de quebra na lógica do espetáculo.

Assim, neste projeto, o *funk* pode então ser entendido como uma forma de resistência à fragmentação e ao isolamento promovidos pela mediação digital. O corpo, por meio do movimento, se afirma de maneira potente e empoderada, sugerindo que, apesar da desumanização e da superficialidade frequentemente presentes nos aplicativos de relacionamento, o desejo de conexão autêntica persiste, e essa busca pode se manifestar de maneiras que transbordam as telas e as tecnologias.

### 3. TERRA MORTA: A AGONIA DO EROS EM TEMPOS DE LIQUIDEZ

*TERRA MORTA* é um projeto que surge a partir do atravessamento das questões históricas, sociológicas, políticas, sociais e relacionais apresentadas ao longo deste relatório. Seu surgimento e concepção partem ainda das vivências pelas quais o corpo do artista foi atravessado e pelo que isso representa no contexto em que foi criado. O desenvolvimento deste objeto artístico no âmbito do programa de mestrado em artes performativas foi fundamental, tendo em vista ser esta a minha primeira criação. Foi nas artes performativas que percebi a possibilidade de questionar e entrelaçar diferentes fronteiras de linguagens e áreas do conhecimento, para a criação de um projeto que transcende o âmbito artístico e se conecta a outras áreas de conhecimento, como os estudos sociais e de cultura. A decisão de realizá-lo nas artes performativas tem como objetivo também trazer esses conteúdos para um espaço de experimentação cênica. Isso se dá pelo reconhecimento de que a dinâmica facilitada pelas artes acolhe e valoriza o erro e o processo contínuo de construção e desconstrução, bem como a diversidade e as interseções das linguagens. O projeto se alinha a um programa de artes por pressupor ainda que, nessa categoria, a possibilidade de rupturas tanto temáticas quanto metodológicas, em contraste com as abordagens mais previsíveis da academia, é uma alternativa viável.

Com isso, a proposta não busca um resultado fechado, correto ou esteticamente perfeito, destinado à simples divulgação de informações ou verdades. Ao contrário, visa criar um espaço para a investigação e reflexão contínua, acolhendo os desconfortos e ambiguidades, legitimando os estranhamentos e abordando os incômodos que são indissociáveis da experiência afetiva no mundo contemporâneo. A performance, por sua essência, cria oportunidades para a incerteza, para um tempo que não segue uma cronologia linear, privilegia momentos de silêncio, possibilitando a experiência de latências no campo do que é sensível e ao mesmo tempo material.

O espetáculo se desdobra em um monólogo que transcende a narração, propondo-se a mergulhar de maneira profunda na psique humana e nas complexidades inerentes ao ato de amar em tempos de incerteza. Na performance realizada por uma figura que se move entre movimentos de introspecção, expansão e didatismo, se revisita o Mito do Andrógino – presente no livro *O Banquete* de Platão – para explorar a ancestral busca pela completude,

que, na contemporaneidade, é desafiada por uma sociedade onde a liquidez das relações humanas dificulta a possibilidade de vínculos duradouros.

Com uma narrativa que se entrelaça com simbolismos visuais poderosos, como a corporeidade do funk brasileiro na coreografia, convidamos o espectador a confrontar suas próprias concepções sobre amor, dor e identidade, deixando no ar uma inquietante pergunta: em um mundo fragmentado, ainda há espaço para o amor ou ele se tornou uma terra estéril e sem vida?

O espetáculo propõe um desdobramento de uma investigação poética e filosófica sobre o amor em uma era que parece determinada a desfazê-lo. Em um contexto onde o individualismo exacerbado e a efemeridade das relações são a norma, a peça se tenciona a desafiar essa realidade ao resgatar um dos mitos fundadores da nossa compreensão do amor e, simultaneamente, desconstruí-lo à luz das tensões do mundo moderno. Através de um monólogo que é tanto uma reflexão interior quanto uma palestra performativa, a peça pretende explorar a ideia de que, embora busquemos incessantemente por completude através do outro, essa busca é frequentemente marcada por frustrações, angústias e uma dolorosa percepção da nossa própria incompletude.

A obra se justifica pela tentativa de dialogar com o público sobre temas universais e atemporais, como o amor, o desejo e a solidão, utilizando uma linguagem que é ao mesmo tempo sofisticada e acessível. Ao misturar referências clássicas com elementos contemporâneos e plurais, criam-se pontes entre o passado e o presente, revelando como as questões mais fundamentais da existência humana permanecem inalteradas, mesmo quando os contextos históricos e culturais mudam drasticamente.

O projeto destina-se a um público adulto e jovem adulto, composto por indivíduos que apreciem narrativas que exploram as nuances das emoções humanas em um contexto contemporâneo.

A estrutura da montagem do monólogo será concebida como uma experiência visceral, que utiliza a fragmentação narrativa de forma rapsódica. Os elementos visuais presentes na cenografia, no figurino, na captação de vídeo e projeção, na sonoplastia e na iluminação serão orquestrados a simbolizar diferentes momentos cênicos e mudanças de personagens presentes no espetáculo.

Como em um percurso histórico entre as transmutações dos gêneros literários - narrativo, lírico e dramático - conceberemos a encenação e os elementos sonoros-visuais por episódios

relacionados aos quatro eixos centrais presentes na proposta textual dramatúrgica: o mito, o romance, o depoimento pessoal e a transdisciplinaridade de linguagens.

O espaço cênico convencional é remodelado a cada episódio de modo a acompanhar o percurso textual como ferramenta para potencializar os diferentes registros de interpretação que são convocados para cada um dos movimentos. São configuradas ainda atmosferas de expansão e introspecção, onde a luz, sombra e projeções aludem a metáforas visuais da fluidez emocional e da volatilidade do amor, simbolizando a natureza multifacetada e fragmentada das relações humanas. Movimentos coreográficos inspirados na estética do *voguing* e elementos sonoros presentes no *funk* brasileiro adicionam e compõem uma camada física e transdisciplinar em relação à expressão do texto, sublinhando a tensão entre o desejo de conexão e a inevitabilidade da separação.

### **3.1. DRAMATURGIA**

A dramaturgia da peça foi construída em parceria com Douglas Scaramussa, dramaturgista convidado, a partir de três referências centrais: o mito do Andrógino de Platão, o conto "Luamanda" da linguista brasileira Conceição Evaristo e a tragédia clássica *Romeu e Julieta* de William Shakespeare.

Ao revisitarmos o mito platônico, que descreve seres originalmente completos divididos pelos deuses e condenados à busca das suas metades perdidas, buscamos questionar a ideia de "parte que falta" em um contexto onde o amor é fragmentado e mediado por tecnologias. Com o cruzamento com o conto de Evaristo, onde a autora narra experiências amorosas de uma mulher negra, nos propusemos a uma reflexão sobre o amor como forma de resistência e luta por afirmação da identidade em meio a opressões sociais. Incorporando esta perspectiva, o texto visa explorar a complexidade do indivíduo contemporâneo, marcado pela interseccionalidade, onde questões de raça, gênero e classe têm papel fundamental nas experiências e dinâmicas afetivas.

Houve ainda uma componente performativa que serviu como elemento disparador para a escrita do terceiro ato: conversas sobre amor e afetividade entre Mercúcio, o interlocutor da palestra, e pessoas aleatórias por meio do *WhatsApp*. Para isso foram espalhados, pela cidade de Lisboa, cartazes inspirados em anúncios de procura de parceiros que eram publicados em jornais. Nestes cartazes, havia os seguintes dizeres: “PROCURA-SE: A MINHA OUTRA

METADE”, e um *QRCode* para uma conversa no *Whatsapp* com Mercúcio. Além disso, experiências amorosas pessoais serviram de inspiração para esta parte da escrita.

### **3.2 PRODUÇÃO E EXECUÇÃO**

O espetáculo foi encenado por Lucas França, encenador brasileiro radicado em Lisboa que encontra-se no mestrado em teatro, especialização em encenação, na mesma instituição que eu. Ele foi a primeira pessoa a integrar o projeto. Além dele, convidei outros quatro profissionais para integrar a equipe artística: para a cenografia, sonoplastia, figurino e coreografia. Estes quatro entrariam no projeto caso o mesmo fosse contemplado por algum apoio. Ao longo do período de desenvolvimento, fizemos pelo menos quatro candidaturas para apoios a artistas emergentes, mas nenhuma foi bem sucedida. Assim, seguimos na concepção e desenvolvimento somente eu e o Lucas. Iniciamos encontros uma vez por semana a partir da última semana de junho até o fim de julho, altura em que aumentamos a frequência dos ensaios para duas vezes por semana. Seguimos assim até o fim de setembro. Ter apenas dois dias de ensaio por semana foi desafiante, pois exigia um trabalho de recapitulação daquilo que havia sido desenvolvido na semana anterior após muitos dias sem ensaiar, mas não havia outra hipótese uma vez que os nossos outros compromissos não permitiam mais encontros durante este período. Ainda assim, conseguimos avançar. Em outubro tivemos uma pausa forçada nos ensaios por conta da indisponibilidade do pequeno auditório da Escola Superior de Teatro e Cinema, local onde ensaiamos e onde posteriormente se deu a apresentação pública do espetáculo. A informação de que não teríamos mais o espaço de ensaio no horário reservado foi dada de maneira tardia por parte do gabinete de produção da escola e isso acabou por comprometer um pouco a evolução do projeto. Retomamos os ensaios na segunda semana de novembro com nove dias para ensaiar, finalizar a partitura corporal, sonoplastia e montagens. Neste momento, tivemos apoio de outros dois profissionais, Hugo Vasconcelos e João Pecegueiro, que colaboraram, respectivamente, na criação da sonoplastia e desenho de luz/multimédia. Eles apoiaram ainda nas montagens e operação durante o espetáculo. O apoio deles foi fundamental para que chegássemos ao resultado que chegamos para a apresentação pública.

### 3.3 DESENVOLVIMENTO DA COREOGRAFIA

Como preparação para a execução da componente coreográfica do espetáculo, fiz aulas de funk brasileiro e barra de chão em uma escola particular de dança em Lisboa. Frequentei as aulas por pelo menos quatro meses em paralelo aos ensaios do espetáculo. Nas aulas de funk eu era, quase sempre, o único homem cisgênero na sala. Apesar de ser um ritmo descontraído, as aulas, que eram dadas por uma professora portuguesa formada no Brasil, tinham um nível de exigência técnica superior ao que eu esperava. Entrei com uma confiança maior do que devia, então o choque com as minhas limitações físicas pela falta de prática na dança foi maior do que o esperado. Por conta disso comecei também a frequentar as aulas de barra de chão. Nesta consegui trabalhar a flexibilidade e amplitude de movimento para executar de maneira mais segura o que estava aprendendo nas aulas de *funk*. As aulas de barra de chão também foram importantes para o aprendizado de técnicas básicas do balé clássico. Fazia quatro aulas por semana, duas de cada, muitas vezes uma seguida da outra, alternando entre os dias dos ensaios do espetáculo ou fazendo tudo no mesmo dia. Foi um período em que cheguei muito perto do meu limite físico. Me lesionei duas vezes. Foram alguns meses conciliando trabalho, ensaios do espetáculo, aulas de dança e treinos de força. Foi uma jornada exaustiva, mas satisfatória.

A atmosfera das aulas de funk era interessante, muito sensual e sexual. As alunas pareciam estar reconciliadas com o próprio corpo e com o próprio desejo. No *funk*, o sexo está nas letras e no movimento e a bunda está na centralidade. Era como se as aulas fossem um exercício preparatório para um jogo de sedução ou ato sexual posterior, mas não só, pois ao mesmo tempo não tinha nada que ver com isso, mas sim com um processo de fruição individual experienciada em grupo. Havia dias em que ficávamos a hora de aula inteira explorando movimentos pélvicos. Era uma circulação de conhecimento empírico ancestral acerca das potencialidades do corpo.

“[...] saberes legítimos de mulheres pretas. E que eles podem estar em muitos lugares, no baile funk, no ritual, no twerk da Beyoncé, mas são saberes. E eles têm amplitude: batem na saúde, na espiritualidade, em como você é na sociedade, na cidadania, na coisa social, no ecossistema social. (MACHADO, 2020, p. 33)

Iniciei as aulas de funk um pouco depois da metade do segundo semestre letivo, portanto algumas técnicas e/ou estilos já tinham sido ministrados. As técnicas com as quais mais tive contato foram o Brega *Funk* e o Passinho, este último foi o que escolhi para trabalhar as bases da partitura corporal da personagem. O Passinho é uma forma de dançar *funk* que se distingue por movimentos rápidos dos pés, que são complementados por movimentos ágeis da cintura. “[...] mistura diferentes elementos de referências como o *break*, capoeira, kuduro, contorcionismo, mímica, frevo, performance, combinados à marcação de passos em duas contagens (BACAL & DOMINGOS, 2020, p. 147). Existem várias variações de passinhos, mas, de modo geral, todos compartilham a mesma base corporal, que consiste em se apoiar na parte da frente dos pés enquanto se desliza para os lados, alternando rapidamente o peso entre as pernas. A cintura se move em sincronia com os pés, permitindo mudanças de direção e contrapesos, ao passo que os braços podem ser utilizados tanto para manter o equilíbrio durante os passos quanto para adicionar estilo e expressividade à performance (BLOG COMPANHIA DAS LETRAS, 2021).

Júlio Ludemir (2021), escritor e produtor cultural brasileiro que esteve envolvido com a cena do passinho desde o início, afirma que o estilo sempre foi dinâmico e aberto a transformações.

“O passinho tem um passinho fundamental, que é aquela cruzada de perna, mas ele sempre foi poroso, sempre foi aberto [...] essa fluidez, essa porosidade do passinho fez com que ele assimilasse, por exemplo, os movimentos de ombro do hip-hop. Ele ainda incorpora o frevo, a capoeira. Tem, por exemplo, uma molecada que dança ao ritmo do funk, mas com a realza dos sambistas, com a realza do casal que abre alas num desfile de escola de samba”. (BLOG COMPANHIA DAS LETRAS, 2021)

À medida que ia avançando na pesquisa para a criação da coreografia me indagava sobre as razões pelas quais queria que o espetáculo tivesse um momento de dança, o que isso acrescentaria e se de fato acrescentaria alguma coisa ao objeto artístico. Encontrei no filósofo José Gil alguma elucidação acerca disso. Gil (2001) defende que, no contexto da expressão corporal, o significado não emerge, inicialmente, da articulação das estruturas anatômicas do corpo, mas sim de uma série de outras forças. Sendo assim, o corpo pode adquirir uma multiplicidade de significados ou mesmo ficar sem eles, mas nunca se torna inexpressivo –

especialmente quando se trata do corpo em movimento. Merce Cunningham (apud José Gil) complementa essa ideia:

Se um bailarino dança – o que não é a mesma coisa que ter teorias sobre a dança ou sobre o desejo de dançar ou sobre os ensaios que se fazem para dançar ou sobre as recordações deixadas no corpo pela dança de algum outro –, mas se um bailarino dança, já está lá tudo. O sentido está lá, se é isso que queremos. É como este apartamento onde vivo – olho a toda a minha volta, de manhã, e pergunto-me, o que é que tudo isto significa? Significa: isto é onde eu vivo. Quando danço, significa: isto é o que estou a fazer. Uma coisa que é justamente a coisa que aqui está [...] o sentido da dança é o próprio acto de dançar (2001, p. 81 e 82).

Compreendi então que queria dançar porque precisava dançar. Percebi esta como uma oportunidade de criação de um espaço seguro de fruição para um corpo preto, popular e periférico que se auto cerceou para atender padrões e expectativas externas e se proteger. Dancei para resgatar uma corporeidade ancestral que me pertence e me atravessa. Dancei porque é no palco – mas não só – o lugar onde o corpo está como origem de todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. Para Michel Foucault (2013):

[...] o corpo, na sua materialidade, na sua carne, seria como o produto de seus próprios fantasmas. Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espelho; o que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior? [...] Verdadeiramente, enganara-me, há pouco, ao crer que o corpo jamais estivesse em outro lugar, que era um aqui irremediável e que se opunha a toda utopia. Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (FOUCAULT, 2013, p. 14).

De modo a organizar o processo de pesquisa da partitura, definimos como premissa o princípio de acumulação de movimentos utilizado por Trisha Brown para a performance *Accumulation*. Inicialmente havia a intenção de construir uma coreografia tal como a feita

pela coreógrafa, mas utilizando elementos do passinho do funk. À medida que avançávamos com o processo de ensaios e desenvolvimento da coreografia, optamos por definir algumas poses/movimentos que apareceriam no primeiro ato, durante a palestra platônica, e que voltariam a aparecer no segundo ato dentro do momento de dança. Contudo, tive dificuldades em repetir de maneira precisa os passinhos durante a execução da coreografia. Por fim, optei por manter as poses nos dois momentos (palestra e momento de dança), mas ficar livre para improvisar os passinhos que quisesse nas apresentações por compreender que esta é justamente a qualidade deste estilo de dança, a impossibilidade de repetir os passinhos da mesma maneira. O Passinho é uma dança sem coreografia, malandra, do improvisado. Uma dança que convoca o corpo a interagir com a música no momento presente.

De acordo com Muniz (2014), a improvisação pode ser vista como uma prática de liberdade e virtude, que capacita o indivíduo a lidar com as contingências da vida, promovendo uma subjetividade que se constrói por meio da criatividade. Enquanto prática de liberdade, exemplifica uma ação essencialmente dinâmica que envolve o corpo em um engajamento crítico e poderoso em relação com o mundo. A improvisação caracteriza-se por sua flexibilidade e abertura, servindo, acima de tudo, como uma forma de resistência e enfrentamento em relação aos modos de sujeição (2014, p. 37).

Cada experiência de improvisar é um evento único, que é fundamentalmente regulado pelo ambiente. O corpo, novamente, se torna parte do espaço, posto que improvisar significa criar conexões entre o corpo perceptivo e o espaço que o rodeia, ou seja, “explorar as potencialidades do espaço, se conectar e buscar um estado de corpo que integre corpo e ambiente (MUNIZ, 2012, p. 42)”.

Partindo desta lógica, o processo de investigação e desenvolvimento da componente de dança do espetáculo serviu também, ao meu ver, como uma espécie de reconciliação com o corpo que foi castrado por aparatos de poder. Foi o meu enfrentamento a estas estruturas, a maneira que encontrei para, por meio de práticas de liberdade, como a dança e, principalmente, a dança que tem como pressuposto o improvisado, recuperar o que me foi tirado.

De seguida, encontram-se registros fotográficos de algumas das poses que exploramos dentro do processo de pesquisa e ensaios.

**Figura 1 - Pose 1**



**Figura 2 - Pose 2**



**Figura 3 - Pose 3**



**Figura 4 - Pose 4**

**Figura 5 - Pose 5**

**Figura 6 - Pose 6**



### **3.4 CENOGRAFIA, DESENHO DE LUZ E FIGURINO**

Para a cenografia do espetáculo, tínhamos como ideia inicial que a cena fosse uma espécie de fim de festa, tudo meio bagunçado, com garrafas, papel picado e outros objetos espalhados pelo chão. Havia ainda a intenção de termos bolas espelhadas de diferentes tamanhos ou ainda bolas infláveis também espelhadas. Tudo isso estaria disposto dentro ou à volta de um quadrado, como na peça *Quad*<sup>8</sup> do dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett, pelo qual eu me movimentaria. Entretanto, tendo em vista o insucesso na obtenção de apoio financeiro para a feitura do espetáculo, precisamos repensar a cenografia e os objetos de cena.

Em um dos ensaios no Pequeno Auditório, encontramos por detrás das cortinas quatro praticáveis de madeira, sendo dois grandes e dois pequenos, três com a superfície pintada de branco e um de preto. Decidimos trazê-los para o centro do palco e, após algumas experimentações de disposição, encontramos uma que nos agradou e entendemos que esta

---

<sup>8</sup> *Quad* é uma peça de televisão de Samuel Beckett, escrita e produzida e transmitida pela primeira vez em 1981 que consiste em quatro atores vestidos com túnicas, curvados e caminhando silenciosamente ao redor e diagonalmente por um palco quadrado em padrões fixos, entrando e saindo alternadamente. Cada ator veste uma túnica de cor distinta e é acompanhado por um instrumento de percussão. Os atores andam em sincronia (exceto ao entrar ou sair), sempre em um dos quatro caminhos rotacionalmente simétricos, e nunca se tocam - ao caminhar pelo palco, eles se movem na mesma direção, enquanto ao cruzar o palco na diagonal, onde eles se tocariam no meio, eles evitam a área central.

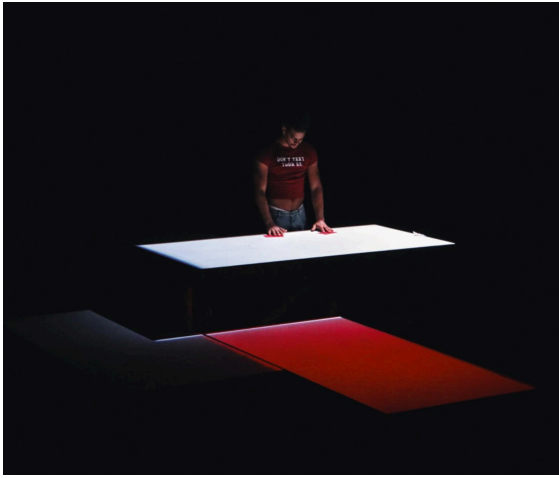
poderia ser uma opção viável e interessante para a cena. Esta mudança foi feita após alguns ensaios, pelo que foi necessário uma adaptação da minha parte a este novo objeto que me colocava num nível mais elevado e, simultaneamente, delimitava o espaço de movimentação. O desenho de luz e as projeções foram pensadas pelo encenador Lucas França e pelo técnico de luz João Pecegueiro. Além das luzes gerais, contra e foco, foram feitos recortes que iluminavam cada praticável de maneira individual ou em conjunto. Estas mudavam de acordo com a movimentação em cada um deles. Foram feitas projeções de partes do texto e de um mini filme composto por registros videográficos de banco de imagens de casais diversos, bem como frutas e objetos sendo cortados ao meio. Este vídeo continha ainda imagens de um trabalho videográfico que fiz. Também foi feita uma projeção de uma chamada de vídeo. Outros objetos cênicos foram adicionados ao longo dos ensaios, tais como: uma garrafa de champanhe, um balão com os dizeres “I Love You” e envelopes com cartas que seriam lidas pelo público.

Para o figurino, tivemos como inspiração a estética feminina dos bailes *funks* dos anos 2000 ou *Brazilcore*<sup>9</sup>: mini shorts jeans, calças jeans de cintura baixa, mini blusas ou *baby tees*, tops tipo biquíni e camisas da seleção brasileira. Seria uma *Drag Queen funkeira*, mas a ideia acabou não se concretizando. Optamos por utilizar uns *jorts*, um meio termo entre os shorts e as calças jeans, e uma blusa curtinha com os dizeres “Don’t text your Ex”, além de um tênis simples. As escolhas foram feitas com base na necessidade de liberdade para a execução da coreografia e dos demais movimentos contidos no espetáculo.

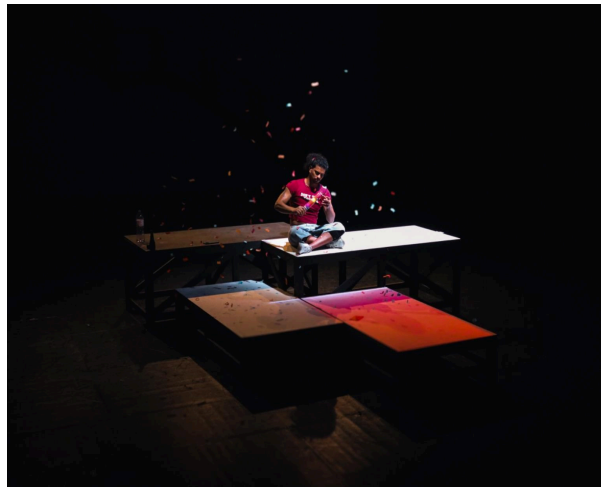
---

<sup>9</sup> A estética *Brazilcore* é um estilo visual e cultural que combina elementos da cultura brasileira com influências de estilos de vida alternativos e subculturas. Caracterizada por uma paleta de cores vibrantes que compõem a bandeira do Brasil – sobretudo o verde e amarelo – elementos gráficos inspirados na cultura pop brasileira, e uma fusão de referências visuais periféricas que evocam nostalgia e crítica social, a estética busca celebrar a diversidade e a complexidade da identidade brasileira.

**Figura 7 - Apresentação**



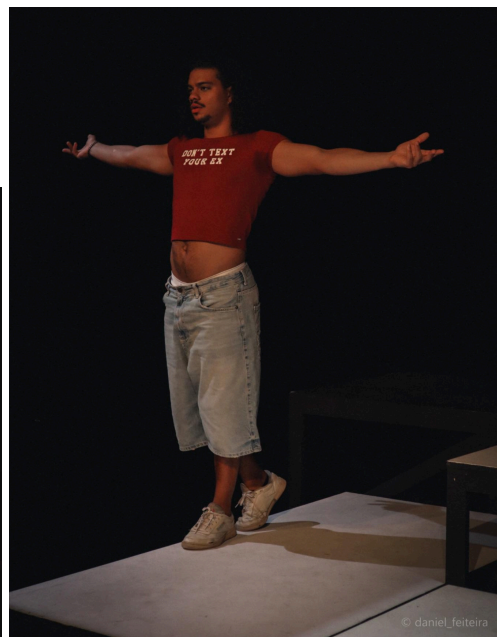
**Figura 8 - Apresentação**



**Figura 9 - Apresentação**



**Figura 10 - Apresentação**



### 3.5 SONOPLASTIA

A canção utilizada para o momento de dança do espetáculo foi *beat seco, ou seja, a versão instrumental*, da single “PUTA RARA, PUTA MEXICANA - VAI SUA CAVALONA - Jeeh FDC, Menor MT, Yuri Redicopa, Pelé”<sup>10</sup>. Esta foi a primeira música que escolhi quando pensei na possibilidade de haver uma componente de dança no espetáculo. Ao longo do período de ensaios, experimentamos outras canções, mas essa foi a que funcionou com a proposta de partitura do projeto. A canção inicia-se com uma gargalhada, possui uma percussão forte e característica do *funk* brasileiro e um compasso de 4/6. Essa estrutura e compasso permitiram a segmentação da coreografia. Foram retirados alguns trechos da música para a composição da ambiência do espetáculo e para as transições de cena. As adaptações, recortes e operação da sonoplastia foram feitas pelo Hugo Vasconcelos.

Para a entrada do público e para a cena final do espetáculo, foi utilizada a canção “O Amor”<sup>11</sup>, de Alice Caymmi, uma regravação em português da original “El Amor”<sup>12</sup> da cantora espanhola Massiel. Na entrada reproduziu-se somente a versão instrumental e na cena final a música completa.

O amor é um raio de luz indireta  
Uma gota de paz, uma fé que desperta  
Um zumbido no ar  
Um ponto na névoa  
Um perfil, uma sombra, uma pausa, uma espera  
O amor é um suave rumor que se acerca  
Um sino ao longe, uma brisa tão leve  
Uma voz sempre calma, um perfume de hortelã  
Depois, um talvez, uma vez uma meta  
O amor vai brotando entre o ar e a terra  
E se toca e se sente e a quem possa vê-lo  
E te faz despertar e pensar sempre nele  
E te chama devagar roçando a sua pele

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ziM-bSaMJWc>

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SqpBVYEZDIk>

<sup>12</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=nZDMD\\_3BF1M](https://www.youtube.com/watch?v=nZDMD_3BF1M)

O amor te hipnotiza ele te faz sonhar  
E você sonha e cede e se deixa levar  
E te move por dentro e te faz ser tão mais  
E te empurra e te puxa e te leva pra trás  
E então te levanta te joga e te queima  
Faz luz em sua alma, faz fogo em suas veias  
Ele te faz gritar, sentindo que queima  
Te dissolve, te evapora, te destrói e te cria  
E te faz viajar no limite do tempo subindo os rios de mil universos  
Te leva a glória te entrega à terra te olha e te vê e pensa e pensa

De repente o amor  
É a luz de uma chama  
Que começa a apagar e se vai e se apaga  
É uma ilha pequena, perdida na névoa  
Uma gota, não sei, uma mancha um sorriso  
O amor é a folha caída na terra  
Um ponto no mar, uma bruma espessa  
Um peso na alma, um Sol que se vela  
Um porque, um acordo, não mais uma queixa  
O amor vai descendo, degrau por degrau  
Com os punhos cerrados, e o passo cansado  
Te pergunta quem és, pra que tu sempre lembres  
Que ele mal te conhece e o que mais queres dele  
O amor te pirraça, ele ri de você  
Você fica parado sem saber o que dizer  
E deseja segui-lo e dizer-lhe que não  
Que ele fique e que volte e que pegue a contramão  
O amor destrói, suas grandes ideias  
Te corrói e te rompe te parte e te quebra  
Te faz sempre sentir que você não o quer  
E te leva a ser mal e te deixa na merda  
E te joga no chão para um último inferno  
Rasgando sua alma pisando em seu corpo  
Te afoga de saudade, de voltar a ser nada  
De repente ele para e te vê e tem pena  
(Caymmi, 2014)

### 3.6 IMPRESSÕES DO PÚBLICO

Contactei algumas pessoas que assistiram a apresentação pedindo que compartilhassem algumas impressões e reflexões acerca do que viram por meio de mensagens de texto ou áudio, contudo, até à data de envio da versão com as retificações propostas pela banca, não obtive retorno. Sendo assim, o relato sobre as impressões do público a seguir são provenientes das memórias que tenho das conversas que tive com o público após as apresentações.

O público era composto por uma maioria feminina e eu conhecia boa parte das pessoas que estavam presentes. Curiosamente, duas amigas estavam acompanhadas por rapazes com os quais estavam saindo e que tinham conhecido em aplicativos de relacionamento. Um dos comentários mais recorrentes foi o de que o espetáculo “me fez questionar se algum dia eu encontrarei um amor de verdade” ou ainda “me fez perceber que talvez não seja possível mais encontrar um amor nos tempos atuais”. Uma outra pessoa me disse que “felizmente assisti este espetáculo num momento em que estou equilibrada emocionalmente e recuperada de um término, porque se não poderia ter ficado meio *down*”. Outra pontuou que a temática escolhida é pertinente e que “foi bom ter assistido um espetáculo que trata da temática do amor, pois nos últimos tempos tenho visto coisas muito densas”.

Uma outra pessoa, que faz parte de um coro, pontuou que a minha voz era potente cenicamente e que preenchia o espaço, mesmo em momentos em que a cena pedia uma voz mais baixa”. Sobre a partitura lembro-me que um senhor pontuou que eu “parecia estar fisicamente muito preparado”, pois algumas das coisas que fiz “eram difíceis”, citando como exemplo o momento da partitura em que desci para o praticável inferior e alternei apoios com os joelhos flexionados em um plano baixo. Ainda sobre a partitura, uma das atrizes que estavam no público referiu que nos momentos em que o texto era acompanhado de movimento – na parte da palestra platônica –, consegui conduzir o público junto comigo. “No momento em que você estava deitado e que subia o quadril e depois o jogava-o para o lado, fãmos juntos”.

Recordo-me ainda de dois comentários que considero engraçados: o primeiro é de que a parte da dança “acendeu meu quengaral”, ou seja, que me excitou. O segundo, dito por um rapaz holandês que estava junto de uma das minhas amigas: “that's why women prefer Brazilian men, because you have "the moves, it's hard to compete with it".

Evidentemente que, dentro do contexto de pós apresentação, os comentários são majoritariamente elogiosos, o que por um lado é bom, pois evidencia uma recepção positiva por parte do público, mas por outro dificulta uma análise mais aprofundada sobre o objeto artístico.

## CONCLUSÃO

O amor é TERRA MORTA? Esta foi uma das questões que me motivaram a realizar este projeto e que esteve presente ao longo de todo este trabalho e, apesar dessa questão apresentar uma possibilidade de resposta que confirma a *morte do amor no contemporâneo* de maneira relativamente fácil, faz-se necessário, antes de qualquer coisa, a reflexão sobre o que é o amor nos dias de hoje e como e/ou porque tem sido cada vez mais difícil experienciá-lo. Mais do que uma resposta categórica sobre o assunto, é importante que investiguemos sobre as questões associadas a essas dinâmicas, como o significado e o papel do amor na contemporaneidade, o conceito de modernidade líquida e em que e como o indivíduo que vive essa realidade está implicado. Foi esta digressão que me propus a fazer aqui. A pesquisa teórica, fundamentada principalmente com os textos de Zygmunt Bauman, Byung-Chul Han e Gilles Lipovetsky, se aprofundou nos conceitos de modernidade líquida, agonia do Eros, desaparecimento da alteridade e hiperconsumo, buscando compreender como a fluidez, a superficialidade e a cultura de consumo afetam as relações interpessoais e o amor. Ao longo dos capítulos deste trabalho, com auxílio da pesquisa e pensamento destes e outros autores e autoras, tentei mostrar a maneira como o capital nos empurra para uma dinâmica de satisfação do desejo pelo viés do consumo, com uma contribuição significativa dos aplicativos de relacionamentos; que a flexibilidade do mundo contemporâneo e das relações nos empurra para um *modus operandi* em que desejamos afeto ao passo que estabelecemos condições frágeis que impossibilitam a construção de laços. Contudo, vale salientar que nem este relatório nem o espetáculo resultado desta pesquisa intenciona o panfletarismo e/ou saudosismo em relação às dinâmicas de relacionamento no dito mundo sólido, mas busca sobretudo suscitar a reflexão sobre até que ponto as novas dinâmicas de se relacionar têm ido ao encontro das expectativas e desejos do indivíduo contemporâneo, tendo em vista que as transformações facilitadas pelas tecnologias “mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir” (BAUMAN, 2007, p.07). Portanto, TERRA MORTA foi a forma que encontrei para refletir e fomentar a reflexão sobre as tensões e contradições que permeiam o desejo humano de conexão no contexto da modernidade líquida. A escolha dos elementos dramaturgicos, sobretudo a do funk para a componente performativa e sonoplastia, não foi casual e intencionou-se demarcar um lugar criativo de brasilidade. A dança do funk, portanto, não apenas serviu como um

elemento estético de reivindicação do olhar do público por meio do erotismo e da sensualidade inerentes a este gênero, mas principalmente como um ato político de afirmação e empoderamento de um corpo preto, gay, periférico e imigrante. Evidentemente que ainda há muito a ser investigado nessa temática. O que me debrucei nesta pesquisa pode e deve ser aprofundado indefinidamente, pois simplificar essas questões com respostas diretas seria reduzir sua complexidade. Deste modo, concluo que este é um projeto e uma pesquisa de longo prazo a ser ampliado e aprimorado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACAL, T., & DOMINGOS, E. (2020). A arte performativa do passinho foda: 2008-2018. TOMO, 37, 1-32.
- BAUMAN, Z. (2001). Modernidade líquida (P. A. de S. Dentzien, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BAUMAN, Z. (2004). Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos (C. A. Medeiros, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BAUMAN, Z. (2007). Vida líquida (C. A. Medeiros, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BAUMAN, Z. (2008). A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas (J. M. Gradel, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BAUMAN, Z. (2008). Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria (C. A. Medeiros, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BLOG COMPANHIA DAS LETRAS. (2021). A história e a cena do passinho. <https://www.blogdalettrinhas.com.br/conteudos/visualizar/A-historia-e-a-cena-do-passinho>
- BROWN, T. (1971). Accumulation. Disponível em: <https://trishabrowncompany.org/repertory/accumulation-1.html>
- CAYMMI, A. (2014). O amor. Em Rainha dos raios (Deluxe). Universal Music.
- CASTRO, A., & HAIAD, J. (Org.). (2009). Funk, que batida é essa? Rio de Janeiro: Aeroplano.
- EVARISTO, C. (2016). Olhos d'água. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional.
- FOUCAULT, M. (2013). O corpo utópico: as heterotopias. N-1 Edições.
- GIL, J. (2001). Movimento total: O corpo e a dança. Relógio D'água.
- HAN, B. (2017a). Agonia do eros (E. P. Giachini, Trad.). Petrópolis: Vozes.
- HAN, B. (2017b). Sociedade do cansaço (E. P. Giachini, Trad.). Petrópolis: Vozes.

- LIPOVETSKY, G. (2007). *A felicidade paradoxal: ensaios sobre a sociedade de hiperconsumo* (M. L. Machado, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- LIPOVETSKY, G. (2022). *A sagração da autenticidade*. Lisboa: Edições 70.
- LOPES, A. C., & FACINA, A. *Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24340.pdf>.
- MUNIZ, Z. M. (2014). *A improvisação como um elemento transformador da função do coreógrafo na dança*. Trabalho de conclusão de curso (Pós-Graduação em Artes Cênicas). Universidade do Estado de Santa Catarina.
- PLATÃO. (2017). *O banquete* (A. de Paula, Trad.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Coleção Vozes de Bolso).
- ROLLS, A., & WOODGATE, K. (2004). *Mercutio's dance: Aspects of inversion in Luhrmann's film William Shakespeare's Romeo + Juliet*. *Inter-Cultural Studies*, 4, 65-79. University of Newcastle, School of Humanities and Social Science. Disponível em: <http://www.newcastle.edu.au/centre/ics/journalissues/index.html>
- SÁ, S. P. (2025). *Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?!* Disponível em <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/195/196>.
- SHAKESPEARE, W. (2011). *Romeu e Julieta*. (Tradução e introdução Barbara Heliodora). Saraiva.
- SLATER, D. (2002). *Cultura do consumo e modernidade*. São Paulo: Nobel.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. B., & BENZAQUEM DE ARAÚJO, R. (1977). *Romeu e Julieta e a origem do Estado*. In G. Velho (Org.), *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte* (pp. 130-169). Zahar Editores.

## **ANEXOS**

Anexo 1- Dramaturgia do espetáculo

Anexo 2 - Cartaz

## ANEXO 1- DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO

# TERRA MORTA

Dramaturgia

Peter Arcanjo

Douglas Scaramussa

Encenação Lucas França

2024

*O amor é terra morta?  
O amor é terremoto?  
O amor é um poço misterioso onde se acumulam águas-lágrimas?  
O amor não cabe em um corpo?  
O amor comporta variantes sentimentos?*

Conceição Evaristo, Luamanda.

### SINOPSE

Em meio aos problemas ambientais, políticos e sociais da contemporaneidade, marcada ainda pela fluidez e ambivalência das relações, levanta-se questionamento em relação à possibilidade real do estabelecimento de vínculos afetivos e amorosos. Quando tudo é líquido e mutável, e busca-se, sobretudo, a valorização da individualidade sobra espaço para a interdependência das relações? O amor é Terra Morta?

### **Personagens**

Mercúcio - Peter Arcanjo

### ATO I - MITO DE ARISTÓFANES

**Cena 1 - Entrada Mercúcio/ Mito de Aristófanes**

*Caixa preta. Globo espelhado e papel picado prateado espalhado pelo espaço cênico e pelos assentos do público.*

*Público entra no escuro.*

*Começa música (por definir), ainda no escuro. Passados alguns instantes, luz estroboscópica inicia. Mercúcio está no fundo da cena.*

*Mercúcio se movimenta pelo espaço desorientado por algum tempo. Mercúcio para. Música para.*

Mercúcio - *(Para si mesmo)* Parece-me que os homens **absolutamente** não entenderam o **poder** de Eros, \ pois, se tivessem percebido, **seguramente** iriam construir para ele grandes \ templos e altares e lhe ofereceriam vultosos sacrifícios. *(Pausa)* Não seria como **agora**, \ quando não se faz **nada** disso em nome dele, \ apesar de o **merecer** mais do que qualquer outro. \ Trata-se, na verdade, do mais **filantrópico** dos deuses, \ nosso ajudante e médico \ daqueles males \ cuja cura \ proporciona **grandiosa** felicidade ao gênero humano. *(Pausa)*

*(Se aproxima do público e fala para ele em tom professoral como uma palestra no estilo TED Talks)*

Vou **tentar**, \ portanto, \ **explicar-vos** os poderes do Eros, \ e vós, \ de seu lado, \ podereis ensinar a outros.

*(Explicando)*

Deve-se, \ **antes de tudo**, \ compreender a anatomia humana e o que ela veio a **suportar**. \ O **fato** \ é que antigamente nossa anatomia era **diferente** da que se vê hoje. \ Primeiro, \ não havia **apenas** dois sexos – masculino e feminino \ - mas três. \ Do terceiro, chamado **andrógino**, \ resta-nos apenas o nome, posto que **não existe** mais. \ Naquele tempo, \ então, \ havia esse terceiro sexo, \ distinto dos demais na forma e na **designação**, \ tendo partes do **macho** \ e da **fêmea**. \ Além disso, a forma de qualquer indivíduo do **gênero humano** era um todo **arredondado**, \ com as costas e os lados em círculo, tendo quatro mãos e o mesmo número de pernas. \ Tinha duas faces sobre o pescoço torneado, em tudo semelhantes, e uma cabeça sustentando duas faces, as quais estavam voltadas para direções opostas. Tinha ainda quatro orelhas, dois genitais e outras características que se pode imaginar a partir destas. Locomoviam-se de modo ereto, como fazemos hoje, em qualquer direção que quisessem. E quando lançavam a si mesmos numa rápida corrida, se apoiavam nos oito membros e giravam com velocidade, da mesma forma que os acrobatas dão cambalhotas com as pernas eretas em movimentos circulares.

A razão de serem três sexos e de apresentarem tais características é a seguinte. Originariamente, o masculino era filho do sol, o feminino da terra, e o andrógino era filho da lua, uma vez que a lua também tem características do sol e da terra. Assim, porque se assemelhavam a seus genitores, eram, portanto, seres humanos temíveis na força, no vigor e

tinham pensamentos ambiciosos. Certa vez, fizeram uma investida contra os deuses. Então Zeus e outras divindades deliberaram sobre o que fazer com eles, o que gerou um impasse.

Sentiam que não podiam matá-los e aniquilar a raça inteira com raios, como fizeram com os gigantes, porque as honras e sacrifícios que recebiam da humanidade também iriam desaparecer. Por outro lado, não podiam tolerar a insolência. Assim, Zeus teve uma ideia: ‘Penso ter encontrado um plano’, disse, ‘sobre como os humanos podem ao mesmo tempo existir e se livrarem da insolência. É preciso enfraquecê-los. *(Pausa, como se estivesse a elaborar a ideia. Retoma.)* ‘Vou cortar cada um deles em dois, o que, ao mesmo tempo, irá torná-los mais fracos, além de úteis a nós, pois são em maior número. Andarão eretos sobre duas pernas, não mais quatro. Caso insistam em se comportar de modo ultrajante e não queiram manter a calma, novamente’, disse, ‘vou cortá-los novamente em dois, de forma que andarão sobre uma só perna, pulando’.

*(Narrando)*

Ele começou a dividir os humanos em dois como se partem as sorvas para conserva, ou como os que cortam ovos com cabelo. E, a cada vez que cortava, alguém pedia a Apolo para voltar o rosto e a parte do pescoço na direção do corte, a fim de que, contemplando sua própria mutilação, tivesse um comportamento mais moderado. Ele também pediu a Apolo para que curasse as demais feridas. Apolo então girava a face e puxava a pele de todos os lados para o que agora chamamos ‘ventre’ e, como se faz com uma bolsa lacrada por um cordão, ele amarrava a pele numa abertura feita no meio do ventre, que hoje chamam ‘umbigo’. Deu polimento às outras numerosas rugas e modelou os peitos com um instrumento semelhante ao que os sapateiros usam para dar forma às pregas dos sapatos. Deixou, contudo, algumas rugas, as que estão em torno do ventre e do umbigo, para que seja uma lembrança das características que tinham anteriormente.

Então, desde que a anatomia original de cada ser humano foi cortada em duas, cada uma das partes desejava a outra metade de si mesma e a ela buscava se unir. Uma jogava os braços em volta da outra, enlaçando-se mutuamente, num desejo de permanecerem para sempre juntas. Começaram a morrer de fome e de inatividade por não quererem fazer nada longe uma da outra. É sempre que uma das duas morria, deixando a outra sozinha, a que restava procurava outra e com esta se envolvia, seja a metade encontrada que pertencia originalmente ao todo de uma mulher, como nós hoje a chamamos, ou a metade original de um homem. E desse modo a espécie ia se aniquilando.

*(Pausa)*

### **O amor dói? *(Retoma)***

Então Zeus, tomado por piedade, providencia outro expediente: muda seus genitais para a frente. Até então, eles eram alojados no lado exterior de seus corpos. Ao colocar o sexo na frente, Zeus permitiu que a reprodução fosse por intercuro mútuo através dos genitais, o macho na fêmea, tendo em vista o seguinte. No intercuro mútuo, se um homem encontrasse uma mulher, poderia conceber nela e continuar a espécie, mas se fosse um intercuro de um homem com outro homem ou de uma mulher com outra mulher, que ao menos pudessem

encontrar satisfação e relaxamento nesta união, para então se voltarem às suas tarefas e se dedicarem aos demais aspectos de suas vidas. Assim, é de muito tempo atrás que Eros, o amor de um pelo outro, tem sido inato entre os seres humanos. É um amor restaurador de nossa antiga anatomia, ao mesmo tempo em que tenta fazer uno o que é duplo e curar a natureza humana. Cada um de nós é, portanto, uma peça partida de um ser humano. uma metade de um todo. *(Pausa)*

Uma metade de um todo. *(Pausa)* , uma vez que fomos cortados como as partes dos peixes que são talhados ao meio: uma metade de um todo. *(Pausa)* Cada peça partida está constantemente procurando sua outra metade.

### **O amor não cabe em um corpo? *(Retoma)***

*(Fica em silêncio, olha para todo o público. Retoma)*

Assim, todos os homens que são um corte do gênero combinado – os que então eram chamados ‘andróginos’ – sentem amor por mulheres e vice e versa. Todas as mulheres que são corte de um todo originalmente feminino não prestam muita atenção nos homens, mas estão sobretudo voltadas às mulheres, e é delas que nascem as lésbicas. De seu lado, os machos que são cortados originalmente de um todo masculino perseguem os homens. Uma vez que são uma fatia do masculino, enquanto são jovenzinhos desenvolvem afeição pelos homens e se regozijam em se deitar e se entrelaçar com eles. E estes, ainda na juventude e na flor da idade do ser macho, são os melhores por serem corajosos por natureza. Alguns, aliás, falam que estes jovens são despidos, mas isso não é verdade, pois não é por falta de vergonha que agem assim, mas por autoconfiança, coragem e masculinidade, acolhendo em sua conduta o que é semelhante a eles.

É nesse momento, então, que extraordinárias emoções de afeição, intimidade e amor os atordoam e eles não querem, por assim dizer, se afastar um do outro por um momento que seja. São estes os casais que passam toda a vida unidos, apesar de nem serem capazes de dizer o que um quer do outro. Ninguém iria pensar que esse amor é puramente físico, como se fosse por essa razão que cada um se regozijasse na companhia do outro, com tão grande entusiasmo. Claramente é outra coisa que a alma de cada um quer, algo que não pode ser expresso em palavras – é um desejo que a alma apreende instintivamente e comunica por enigmas. *(Pausa)*

### **O amor comporta variantes sentimentos? *(Retoma)***

Supõe que Hefesto, Deus do fogo, com seus instrumentos, se ponha diante deles, no lugar em que estão deitados juntos, e pergunte: ‘Humanos, o que é que quereis obter um do outro?’ Eles terão dificuldade para responder. E se novamente ele perguntar: ‘É isto, afinal, o que desejais: estardes sempre juntos, o quanto for possível, de modo que dia e noite um não irá abandonar o outro? Pois se é isso que quereis, estou disposto a fundir-vos e forjar-vos no mesmo ser, de forma que de dois vos torneis um e, enquanto durar vossa existência, sendo um só possais ambos viver a vida em comum. E quando morrerdes, em vez de dois, sereis um também lá no Hades, e partilhareis a mesma morte. Agora, observai se esse é o tipo de amor pelo qual ansiais e se ficáreis satisfeitos de obtê-lo’.

Nós sabemos que ninguém, tendo ouvido essas palavras, iria fazer objeção a seu conteúdo ou mostrar-se como alguém que procura outra coisa, mas simplesmente iria pensar ter ouvido isso que, afinal, há muito vem desejando: unir-se e fundir-se com o amado de forma a se tornar um de dois. A razão disso é, de fato, em nossa antiga natureza, éramos um todo. Portanto, é ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor, Eros.

Anteriormente, como estou dizendo, éramos um, mas agora, por causa de nossa insolência, estamos separados. Assim, há o temor de que, se não formos bem comportados diante dos deuses, sejamos novamente divididos em dois e andemos por aí, parecendo as pessoas retratadas em baixo-relevo nas estelas: serrados na linha do nariz ou partidos como os símbolos. Por essa razão, todo homem deve exortar a reverência aos deuses em todas as coisas, a fim de que evitemos o pior destino e acolhamos o melhor, abraçando Eros como nosso guia e líder. Que ninguém aja se opondo a Eros, pois, nos tornando amigos dos deuses e reconciliados com ele, encontraremos e nos uniremos a nossos próprios amados, algo que hoje poucos conseguem. *(Pausa)*

### **O amor é terra morta?**

#### **Cena 2 – Coreografia “Mercúrio/Luamanda”**

*Coreografia a ser desenvolvida com base na ideia de acumulação de Trisha Brown, utilizando elementos de funk brasileiro e vogue.*

- *Sol/Hélio/Apolo/Masculino*
- *Terra/Gaia/Telus/Feminino*
- *Lua/Selena/Diana/Andrógino*
- *Metal/forja/fecundação*
- *Passagem do tempo.*

## **ATO II - LUAMANDA**

### **Cena 3 - Luamanda**

Luamanda consertou o vestido no corpo observando por alguns instantes o colo e o pescoço. Não, a sua pele não denunciava as quase cinco décadas que já havia vivido. As marcas no rosto, poucas, mesmo quando observadas de perto mentiam descaradamente sobre a sua idade. Nunca ninguém havia lhe dado mais de quatro décadas de vida. Um dia o lance mais alto que ela orgulhosamente aceitara fora de 35 anos. Sorriu ao ouvir a oferta. É, estava inteirinha, apesar de tantos trambolhões e acidentes de percurso em sua vida-estrada.

Lua, Luamanda, companheira, mulher. Havia dias em que era tomada de uma nostalgia intensa. Era a lua mostrar-se redonda no céu, Luamanda na terra se desminlinguia todinha. Era como se algo derretesse no interior dela e ficasse gotejando bem na altura do coração. Levava a mão ao peito e sentia a pulsação da vida desenfreada, louca. Taquicardia. Tardio

seria, ou mesmo haveria um tempo em que as necessidades do amor seriam todas saciadas? Ela iniciara cedo na busca, menina, muito menina ainda. Lembrava-se da primeira paixão. Sentimento esquivo, onde se misturavam revistas em quadrinhos, giz colorido, partilha de pão com salame e um epílogo cruel dramatizado pela surra que levava da mãe. **O amor dói?** Na época pensou que a dor de amor era tanta, porque tinha onze anos e um corpo-coração pequeno. E desejou crescer. Entre um pelo e outro que nasciam em suas axilas e sobre o seu púbis ensaiou e experimentou sorrisos, acenos distantes, piscar de olhos, troca de desenhos, cartas mal-escritas borradas com os dedos trêmulos de amores platônicos. **O amor é terra morta?**

Um dia, aos treze anos, a cama do gozo foi arrumada em pleno terreno baldio. A lua espiava no céu denunciando com a sua luz um corpo confuso de uma quase menina, de uma quase mulher. Corpo-coração espetado por um falo, também estreante. Um menino que se fazia homem ali, a inaugurar em Luamanda o primeiro jorro, fora de suas próprias masturbantes mãos. E ambos se lambuzavam festivamente um no corpo do outro. Luamanda chorando de prazer. O gozo-dor entre as suas pernas lacrimévaginava no falo intumescido do macho menino, em sua vez primeira no corpo de uma mulher. **O amor é terremoto?**

Depois, em outro tempo, quando já acumulada de várias vivências, ela deparou-se com um homem que viria inaugurar novos ritos em seu corpo. Uma sensação estranha, algo como um jorro-d'água ou um tapa inesperado caiu sobre o rosto de Luamanda, ao avistá-lo pela primeira vez. Ele sorriu. Ela sentiu o sorriso desgrudando da face dele e mordendo lá dentro dela. O coração de Luamanda coçou e palpitou, embora a cara da lua nem estivesse escancarada no céu. Não fazia mal, a lua viria depois. E veio, várias vezes. Lua cúmplice das barrigas-luas de Luamanda. Vinha para demarcar o tempo grávido da mulher e expulsar, em lágrimas amnióticas e sangue, os filhos: cinco. Navegação íntima de seu homem no buraco-céu aberto de seu corpo. **O amor é um poço misterioso onde se acumulam águas-lágrimas?**

Depois, tempos depois, Luamanda experimentava o amor em braços semelhantes aos seus. Os bicos dos seios dela roçando em outros intumescidos bicos. No primeiro instante, sentiu falta do encaixe do membro que completava. Num ato de esquecimento, sua mão procurou algo ereto no corpo que estava diante do dela. Encontrou um falo ausente. Mas estava tão úmida, tão aquosa aquela superfície misteriosamente plana, tão aberta e igual a sua, que Luamanda afundou-se em um doce e feminil carinho. E quando se sentiu coberta por pele, poros e pelos semelhantes aos seus, quando a sua igual dançou com leveza a dança-amor com ela, saudade alguma sentiu, vazio algum existiu, pois todas as fendas de seu corpo foram fundidas nas femininas oferendas da outra. **O amor se guarda só na ponta de um falo ou nasce também dos lábios vaginais de um coração de uma mulher para outra?**

Luamanda, um dia, também amazona, montada então sobre um jovem. O moço encantado por aquela mulher que ele sabia madura, mas de imprecisa idade. O jovem amamentando-se no tempo vivido dela. Luamanda se realimentando, reencontrando a sua juventude passada e encantada pela virilidade quase inocente dele. Era tão grande a juvenil força do moço a atravessar o corpo de Luamanda, que ensandecida, às vezes, quando ele estava lá embaixo no buraco-perna, ela pensava que o intumescido bastão dele ia penetrar no seu corpo, desde lá de baixo e lhe vazar pela boca afora. **O amor não cabe em um corpo?**

Tantos foram os amores na vida de Luamanda, que sempre um chamava mais um. Aconteceu também a paixão avassaladora pelo velho, pelas rugas que ele trazia na pele, pelo cansaço dele, pela cópula que ela esperava e espreitava durante dias e dias. Era tão bom contemplar aquele falo adormecido, preguiçoso, sábio de tantos corpos-histórias do passado. Era como vivenciar uma duvidosa e infiel fé, sustentada por uma temerosa esperança de que o milagre não acontecesse. E foi no corpo do velho que ela melhor executou o ritual do amor. Pacientemente penteava ou ouriçava, com os dentes, os embranquecidos pentelhos do corpo dele. E de noite, depois de muitas noites, quando a pedra envergonhada e soturna se desabrochava em flor, ambos cavavam o abismo do abismo encontrando o nada como realidade única e, então, é que aconteciam as juras de amor. E o velho vinha lento, calmo, cuidadoso, cioso do fundo caminho que ele teria de adentrar. Ela também calma, apenas retesando suavemente os nos véus sanguíneos, bordados nas paredes vaginais. Ele chegava e ela silenciando os gritos se quedava embevecida diante do quase nada de um átimo de prazer.

**O amor é um tempo de paciência?**

Se havia o amor na vida de Luamanda, também um grande fardo de dor compunha as lembranças de seu caminho. A vagina ensanguentada, perfurada, violada por um no espeto, arma covarde de um desesperado homem, que não soubera entender a solidão da hora da partida. E durante meses, o sangue menstrual de Luamanda, sangue de mulher que nasce naturalmente de seu útero-alma vinha misturar-se ao sangue e pus, dádivas dolorosas que ela ganhara de um estranho fim amoroso. E pior do que a dor foi a dormência de que foi atacada, em sua parte tão viva, durante meses a fio. Logo ali onde a vida se entranha e desentranha. Ali onde Luamanda havia parido concretas e vitalícias lembranças de si e de outro homem que ela amara tanto, nas doces visagens de seus olhos. Foi um tempo em que precisou exercitar a paciência com o seu próprio corpo. Trancada em si, ou melhor, aberta para si mesmo, com as mãos espalmadas e leves imaginava lenitivos carinhos. Chorando alisava, bulia, contornava uma cicatriz que ficara desenhada em um ponto da pele, onde os pelos se rarearam para sempre. Era um ponto único, minúsculo, um impertinente calombo. Ali, então alisava a dor e seus contornos. Era preciso convencer-se na sua floresta espessa e negra de que o prazer era uma via retornável, de que o gozo ainda era possível.

**O amor comporta variantes sentimentos?**

Entre encontros e desencontros, Luamanda estava em franca aprendizagem. Uma aprendizagem no, por dentro e fora do corpo. A cada amor vivido, Luamanda percebia que a lição encompridava, mas que ainda faltava testes, arguições, sabatinas e que ela sabia só um pouquinho ou talvez nem soubesse nada ainda.

Havia os filhos, três mulheres e dois homens. Todos eles já inaugurados no mistério maior da vida. A mais nova estava redonda da cabeça aos pés guardando e aguardando a velha e nova espécie humana desafiadora do tempo. Estava em vésperas de parir. Luamanda, avó, mãe, amiga, companheira, amante, alma-menina no tempo.

Alma-menina no tempo? Não, ela não se envergonhava de seu narcisismo. Era com ele que ela compunha e recompunha toda a sua dignidade. Encarou novamente o espelho e se lembrou de um poema, em que uma mulher contemplando a sua imagem refletida, perguntava

angustiada onde é que ela deixara a sua outra face, a antiga, pois não se reconhecia naquela que lhe estava sendo apresentada naquele momento.

Não, não era o caso de Luamanda, que se reconhecia e se descobria sempre. Pouquíssimos fios de cabelos brancos avançavam buscando criar um território próprio em sua cabeça. Escolheu esses fios, puxou-os querendo destacá-los entre os demais. Imaginou-se com os cabelos brancos sobre o rosto negro. Seria bela como a Velha Domingas lá das Gerais.

Viajando no tempo-evento de sua vida, Luamanda, distraída, esqueceu-se do compromisso para o qual se preparava no momento. Acordou, para o encontro que estava para acontecer naquela noite, quando ouviu os assobios de alguém que aguardava por ela lá fora. Apressou-se. Podia ser que o amor já não suportasse um tempo de longa espera.

### **ATO III – AO AMOR QUE PARTE**

#### **Cena 4 – Ao amor que parte**

*Mercúcio em instantes se põe de costas à plateia.*

***(parte que parte)***

Era tempo seco quando te conheci. O convívio nos molhou a alma. Para todos, éramos bons amigos. E para você? O que éramos? Para mim, havia surgido a possibilidade do amor. E isso me causava uma vontade extraordinária de descobrir seus mistérios e, por consequência, também uma parte inédita de mim. Inábeis no jogo de sedução, eu e você, adultos iniciantes, com uma rebarba de impulsos adolescentes. Uma provocação mútua. Eu cutucava daqui e você me devolvia acolá. Jogava um verde para colher maduro. Mas tudo parecia meio de vez. Assim foi, sem a evidência clara do que havíamos criado numa temporada amena e mediterrânea. Atravessei a fronteira e, pela primeira vez, disse a alguém: “sinto que estou apaixonado por você”. Essas palavras mataram Eros. Não houve contrapartida.

*(Pausa)*

#### **O amor dói?**

Na gramática da rejeição, cunhou-se a palavra “Ghosting”. É meio que sair sem sair, sabe? É sumir sem dar explicação. Um corpo que desapareceu misteriosamente é a pior sina para os que permanecem. A figura de alguém que não nos corresponde ronda a memória como um

fantasma. Ao amor, não há nada mais cruel do que a não-resposta. Algum tipo de contrapartida é o mínimo. Há de se concordar que todos nós temos direito a algum fim.

*(Silêncio)*

Em um encontro virtual, o “Gosthing” virou moeda de troca. Mas sem troca, entende? Você, face a face a alguém, conseguiria dizer “não te quero na minha vida” e sair sem dar explicações? Até dá para fazer, mas.. né?! Por trás do bloqueio, pode estar o medo de não ser desejado. Isso atingiria em cheio nossas feridas narcísicas. Aí funciona assim: antes mesmo de ser ignorado, você ignora alguém. Então, acaba saindo na frente na disputa pelo amor, queimando, você mesmo, a própria largada. E os motivos podem ser os mais irrelevantes: cor do cabelo, jeito de falar, uma foto em que o ângulo não favoreceu, ou a pessoa só não é um match. Mas porque a rejeição machuca tanto?

***(quase parte)***

Começou pelo olhar. Me fez parar e mirar o fundo da menina dos olhos escura do menino meu reflexo. Seus olhos manifestaram um portal de mim. Em ti. Em tudo o que poderia sentir de novo. Após semanas promissoras com flertes, coração pulsante e visão de tocaia... Um beijo que eu não sabia modelar. Caótico e embaraçado choque de expectativas delirantes a longo prazo frente ao desejo mais imediato e experimental. Não foram mais do que dois encontros sob o relógio que vigiava a praça. Havia entre nós afeto a ponto de abraçar-nos à ideia de que não era a hora. Breve fim de um amor tão sonhado. Então, o relógio estancou seus ponteiros, ainda que o peito tivesse que, lentamente, desobrigar seus primeiros e livres badalos.

*(pausa)*

### ***O amor é terremoto?***

Às vezes, a rejeição não é exatamente sobre o que somos, mas sobre o desejo do outro simplesmente não repercutir em nós. E no território do desejo, as areias são movediças. Por isso, quem nos ensinou a amar deveria também ter nos ensinado a sofrer. Você se lembra? A primeira relação com o amor costuma ser de contenção. Ao inaugurá-lo em nossas vidas, temos medo de suas consequências e o reprimimos, ou o praticamos em segredo. Nem sempre estamos preparados. Na descoberta do amor, quando os encaixes não são precisos, tudo parece trincar. Seríamos mesmo parte de um todo? Que parte seria minha? Que parte seria sua? Que parte seria nossa? *(pausa)*

O amor assusta, porque, ao exercitá-lo, é inevitável que nos deparemos com nossos próprios abismos, nossas esquinas mais tortuosas, nossos lados cáusticos. Nos defrontamos com a solidão de nós mesmos. Uma miséria humana inata que busca deixar de ser quando compartilhada com alguém. Quem está disposto a abrir mão de ser o objeto de desejo do outro? De tirar de si seu próprio senso de majestade? No fundo, nossas relações são interesseiras, precisamos do outro sem saber exatamente o que queremos de um relacionamento. Mas é certo que queremos ser desejados. O desejo nos movimenta para fora e para dentro, sem tino certo, e com uma venda nos olhos.

***(partir-se)***

Da grotá-infância, o gosto de sua presença. O que cedo suspeitávamos sobre nós mesmos tornou-se nosso esconderijo. Quando descoberto, falível aos ataques e às zombarias, incorríamos em desespero e criávamos novas jornadas de sobrevivência. A dor dói um pouco menos quando partilhada. Às vezes miravam em você as flechas que deveriam ser apontadas para mim. Sem tática alguma de guerra, você foi meu escudo. E me encantava tudo aquilo que os demais anunciavam como sendo seus defeitos: sua voz, sua origem, seu semblante, sua graça, seu afínco. Quando, mais adiante, concluí que te amava, ainda não poderia me corresponder. Não houve “sim”, nem “talvez”, nem “jamais”, pois o que foi por tanto tempo contido havia se transformado em silêncio. *(pausa)* Então, fui eu que peguei em armas e me dirigi ao frente. *(pausa)* Lutei. *(pausa)* Lutamos. *(pausa)* Hoje, desejo estar próximo para comemorarmos juntos a visita que Eros, vitorioso, nos fez.

*(pausa)*

***O amor é um poço misterioso onde se acumulam águas-lágrimas?***

Desde cedo nos põem medo, nos ditam regras e nos repetem doutrinas. Nos aprisionam o corpo e nos maltratam a alma. Mesmo assim, o amor nos visita. É senhor de si e de nós. Mas o experimentamos como se não estivéssemos prontos. Há um desajeito a cada encaixe e desencaixe. Tentativa e erro. Erro e tentativa. Erro que lemos como acerto. Acerto que não passou de uma tentativa. Não há erro, nem acerto. Há apenas tentativa. Nunca estaremos prontos.

***(particípio)***

O mundo sequestrou-me Eros e o levou para longe. Desancorei em terra estrangeira até que o farol de seu sorriso me fez abrir os olhos. Irradiaram em luz e vigor de ser quem se é, e nada mais. Um jeito, um gesto, uma atenção diferente, sabe? Você estava pronto para amar e receber amor. Eu não. A língua, apesar de magistral, tem franjas impenetráveis: esbarra naquilo que se sente, mas faltam palavras exatas para converter o sentimento em verbo. Te encontro hoje no brilho estéril de uma tela, com a dúvida teimosa de um “E se?”. E se, à época, eu experimentasse da sua coragem? E se eu tivesse me declarado? E se não fosse correspondido? E se tudo isso não se tratasse de uma ilusão? É passado imperfeito sem particípio. Perto ou distante, mesmo assim, me apaixonei calado pelo luzeiro de sua figura, pois nela tinha um pouco do porvir. Nela enxerguei futuro.

*(pausa)*

No dia de nossa derradeira partida, teremos, enfim, conhecido os amores de nossas vidas? Boa parte do que seremos, se deverá aos encontros que teremos tido. Existiremos como resultado do nosso passado e do passado de quem conosco tiver estado.

O amor se expressa de diversas maneiras, mas só saberemos reconhecê-lo em meio à procura. Sonhamos com a outra parte, mas às vezes ficamos de mãos atadas frente à dúvida de quem ela seria e como a nós se manifestaria. O algoritmo clama pelo imprevisível de um aqui e agora. Sou humano. Sou inexato. E há tantas perspectivas de encaixe, que às vezes parece que não há cabimento.

(Silêncio)

É pagar para ver. Qual é a liquidez diária quando o amor é moeda corrente?

***O amor não cabe em um corpo?*** Para a pessoa ser completa, ela precisa de uma outra pessoa? Ou ainda outras pessoas? Casais, trisais, quadrisais, quinquai... quinquai... qual é a palavra que se dá para a vida a cinco? Acho que precisamos inventá-la.

Às vezes, não há sustentação quando outro não tem mais ou não quer doar aquilo que a outra parte precisa. Há de se acolher que surgiu um vazio em meio ao abraço dado entre as partes. Isso muda com o tempo, com as circunstâncias. Muda com a vida. Ou não muda também!

É curioso acreditar que, quando encontramos a outra parte, o encaixe nunca é perfeito. Parece que a vida já nos erodiu o suficiente a ponto de que nossos contornos se tornem imprecisos. Quando unidos, nos modelamos e, só assim, acabamos nos acomodando uns aos outros. É um trabalho em conjunto e exige tempo. E o amor partilhado só permanece quando conquista a inteligência de se transformar à medida que amadurecemos.

Seríamos mesmo parte de um todo? Que parte seria minha? Que parte seria sua? Que parte seria nossa? Talvez nunca sejamos completos. E isso se impõe como um mistério que convida a sempre preservar alguma parte que falte. Porque, assim, nos mantemos na busca constante pelo amor e suas infinitas estreias.

(Silêncio)

**Afinal, o amor é terra morta?**

