

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



Por Favor, Não me Tirem Fotos

Trabalho de Projecto de Mestrado em Teatro, Especialização em Artes
Performativas, para a obtenção de grau de mestre

João Rodrigo da Silva Neto

Escola Superior de Teatro e Cinema

2018

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

Por Favor, Não me Tirem Fotos

Trabalho de Projecto de Mestrado em Teatro, Especialização em Artes
Performativas, para a obtenção de grau de mestre

João Rodrigo da Silva Neto

Trabalho de Projecto 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 Doutor David Antunes.

Escola Superior de Teatro e Cinema

2018

Agradecimentos

Agradeço à minha família, em especial aos meus pais, João Neto e Rosário Neto e ao meu irmão, Ricardo Neto, pelo apoio e força que me têm dado desde que decidi embarcar nesta aventura pelo teatro.

Agradeço ao meu Orientador, o Professor Doutor David Antunes, pela sua disponibilidade para esclarecer as minhas dúvidas e acreditar nas minhas capacidades.

Agradeço ao Diogo Bento por tudo, pelo apoio, por acreditar em mim e pela sua disponibilidade dentro e fora do perímetro da escola.

Agradeço a todos os amigos e amigas que me apoiaram no meu percurso. Aos companheiros e companheiras de aventura com quem já conto há alguns anos, mas também àqueles que chegaram mais recentemente. Agradeço por me impulsionarem, por me fazerem ver em mim aquilo que eu não consigo acreditar que tenho. Um agradecimento especial à Raquel pela amizade e apoio durante todo este período e ao Nicolás pela sua disponibilidade para me auxiliar com o cartaz.

Resumo

Este relatório de teor ensaísta pretende explorar conceitos chave da criação artística contemporânea, mais em específico nos campos do teatro e da performance. Num momento em que o questionamento da identidade se vai tornando figura central da criação da obra de arte, decidi trabalhar a partir da minha história, da minha individualidade. Apresento aqui dez capítulos que têm como objectivo reflectir sobre práticas e conceitos artísticos e sociais que se tornaram proeminentes a partir da segunda metade do século XX, ao mesmo tempo que exponho o processo de criação do objecto performático (Por Favor, Não Me Tirem Fotos), que serve de base a este relatório.

Palavras-Chave: Body Image, Auto-Ficção, Body Art, Políticas de Identidade, Comédia.

Abstract

This work of essayist content aims to explore key concepts of contemporary artistic creation, more specifically in the fields of theater and performance. At a time when the questioning of identity is becoming a central figure in the creation of the work of art, I decided to work from my history, from my individuality. I present here ten chapters that aim to reflect on concepts of artistic and social practices that became prominent in the second half of the twentieth century, while, at the same time, exposing the process of creating the performatic object (Por Favor, Não me tirem Fotos!) that serves as the basis of this written report.

Keywords: Body Image, Self-fiction, Body Art, Identity Politics, Comedy.

Índice

Introdução.....	1
I. Body Image: A crise contemporânea.....	4
II. Auto-ficção: O acto de nos contarmos.	9
III. Monólogo e Solo Performance: O caminho do actor sozinho.	14
IV. Caderno de intenções: Um mapa para a criação.	18
V. Comédia: Um olhar histórico acerca da influência do corpo na criação do humor.	22
VI. Body Art: Fazer do corpo matéria.	26
VII. Ponto de partida: Alicerçar as ideias.....	32
VIII. O Processo: Etapas e desenvolvimentos.....	36
IX. Finalização: Experimentar, repetir, apresentar.....	41
X. Apresentação: O imediatismo da reacção.....	44
Conclusão	46
Referências.....	48
Anexos.....	50

Introdução

Este relatório representa a parte escrita e teórica deste trabalho de projecto para a obtenção de grau de Mestre em teatro. Serve então como objecto de reflexão e exploração de estilos, práticas e conceitos. É também um resumo, uma explanação do trabalho realizado, de todo o processo e das suas etapas.

Ao longo da vida sempre me questioneei acerca do meu corpo, sempre procurei tentar entender como funciona a minha relação com ele, de que forma é que ele contribui para a construção da minha personalidade de hoje em dia, que influência tem ele no meu dia-a-dia, no meu trabalho, na forma como trabalho e interajo com outras pessoas. Aproveitei então este momento, esta oportunidade de realizar um projecto a solo, de forma livre, que respondesse às minhas inquietações.

Parto então para este trabalho de projecto com a seguinte premissa: Qual é a minha relação com o meu corpo e de que forma esta relação influencia o meu dia-a-dia e o meu trabalho.

Decidi focar-me e utilizar como material de trabalho conceitos preponderantes da arte contemporânea, entendo que o que tenho a dizer tem de estar relacionado com os nossos dias, o espaço e a geração que habito. Entendo também que para a realização deste trabalho necessito de realizar um trabalho de pesquisa que se estende por diversas áreas, áreas científicas, como a sociologia ou a antropologia, mas também áreas artísticas como a performance art, body art, entre outras.

Este trabalho tem um forte teor ensaísta, pretende investigar, expor e reflectir acerca dos conceitos, sirvo-me de ideias, teorias e ensaios anteriormente publicados por outros para basear as minhas considerações. É importante, em especial no período que atravessamos, que o actor/actriz, criador(a) e autor(a) não se fique só por criar, é importante que pense, escreva e publique acerca do que faz, é cada vez mais necessário que se exponham a ideias para uma melhor compreensão das criações.

O tempo do actor/actriz que só interpreta já passou, vivemos um momento de viragem, uma transformação dos papéis, caminhamos cada vez em direcção a um ser criador, as acções cruzam-se, as responsabilidades já não estão divididas e arrumadas. É importante também pensar a relação com o público e localização deste na recepção da obra de arte do período contemporâneo.

Perceber o papel da arte no século XXI, reflectir acerca da relação da arte com as transformações políticas e sociais dos últimos anos, pensar de que forma pode a arte ainda ser um elemento transformador da sociedade, estes são alguns dos temas abordados neste relatório. É o desejo de entender de que forma pode a identidade funcionar como ferramenta artística e arma política, estabelecer a configuração deste novo estilo de teatro.

Pretendo explorar a individualidade como matéria de trabalho, o corpo, a especificidade de cada um e cada uma, de que forma estes elementos podem ou não ser utilizados na criação artística, mais especificamente na criação teatral. Um dos objectivos é tentar compreender o papel que a linguagem ocupa na sociedade. A pessoa expõe-se mostrando-se ou falando? Será o corpo exclusivamente imagem ou será também discurso?

São todos estes tópicos que eu pretendo explorar neste relatório, não me interessa um relatório que só venha expor, que só venha designar o que foi feito e que não se questione, pretendo que, tal como o objecto performático servia para criar reflexão, que este objecto escrito também o faça, abra mais portas para uma discussão.

“Stereotypes about fatness as “bad” are internalized at an early age”

(Nichter, 35)

I. Body Image:

A crise contemporânea.

Desde cedo que penso sobre o meu corpo, desde cedo que quando olhava para as opções de brinquedos, desenhos animados, etc, reparava que os heróis eram magros, altos, ou musculados, enquanto os gordos assumiam a posição de alívio cómico ou da personagem insegura e triste.

É olhar para a Barbie e para o Ken, ou para o Action Man, brinquedos indicados para crianças maiores de 4, brinquedos que apresentam uma imagem física considerada “perfeita”. Ela é alta, magra, mas com rabo e seios proeminentes, loira e de olhos claros. Eles são altos, musculados e com os cabelos cuidados. Estes brinquedos inanimados começam a abrir o caminho para os desenhos animados que posteriormente entrarão pela televisão, com os seus protagonistas musculados e vitoriosos - um exemplo a seguir -enquanto os outros, os gordos, ficam em segundo plano, servindo sempre de utensílio para um momento engraçado.

“The children liked the thinner, “normal” figures best, describing them with positive attributes such as friendly, kind, happy, and polite. The overweight figures, by contrast, were seen most negatively and were described as lazy, lying, and cheating. In another study, children aged ten and eleven were shown drawings of other children and were asked “which girl/boy do you like the most?” they consistently ranked drawings of obese children the lowest, preferring drawings of a child with missing limbs or a child in a wheelchair “(Nichter, 36)

Como é de fácil dedução, as crianças não desenvolvem estas noções do que é bom/mau, feio/bonito, entre outros princípios/ideias/conceitos, por si sós, elas são o resultado da influência do meio. Enquanto nós cada vez mais vamos tendo material teórico e artístico acerca de questões raciais e étnicas, o tema do corpo, da *Body Image*, conceito que tem sido utilizado para descrever esta temática, tem sido menos trabalhado, só mais recentemente tem ganho atenção. Muito graças também à maior noção que vamos tendo acerca da influência dos media e das atitudes de cada um de nós que está inserido na sociedade.

Paul Schilder (1886-1940), defende no seu livro, *The Image and Appearance of the Human Body* (1935), que a *Body Image* não é só uma construção cognitiva, mas também o resultado das atitudes e interações com os outros (cf. Grogan, 1). É então cada vez mais importante pensar acerca deste assunto, mas um pensamento que não seja só sociológico ou então psicanalista. É importante pensar no papel que cada um desempenha na sociedade de todos os dias, o que absorvemos, o que observamos e como as nossas acções se repercutem.

A verdade é que este problema, tal como diz Mimi Nichter, esta insatisfação com o corpo, começa normalmente nas fases iniciais da adolescência, onde esta é sentida de forma mais forte e atravessa todos os grupos sociais. Tal como observa, esta insatisfação não tende a desaparecer quando uma pessoa envelhece:

“Yes, me and the rest of the women in my community! We’re still concerned with our weight... You know, it doesn’t stop when you get older.”
(Nichter, ix)

“I found that desire for thinness crosscut all groups” (Nichter, 63)

“Fat talk is particularly prevalent during adolescence” (Nichter, 67)

Tal como Sarah Grogan (1959) refere, muito do trabalho que até hoje se tem desenvolvido acerca da *Body Image* tem recaído sobre a mulheres, sobre como estas noções acerca do corpo têm afectado a construção das suas personalidades e da sua relação com a sociedade. Mas a verdade é que esta temática também afecta os homens, incidindo também na construção das suas personalidades e na relação com a sociedade.

Tal como é exposto na *Encyclopedia of Body Image and Human Appearance*, no artigo *Body Image and Gender Roles*,

“Men are not immune to body image ideal portrayals either. [...] It only takes a brief look at a magazine or TV commercials to identify the ideal male body. [...] images of male athletes and models with enormous muscles project the ideal that the most attractive man is a muscular one,” (Murnen and Don, 129)

A influência do mundo exterior tem vindo a projectar nos jovens de ambos os géneros a ideia do que é o corpo ideal. Ideias estas que se baseiam numa construção do que é a projecção da masculinidade no caso do género masculino e de feminilidade no género feminino:

“The desire to increase muscles has been shown to be a stronger predictor of body dissatisfaction and body change strategies compared to desire to lose weight. [...] The male body is believed to be a location of many aspects of the masculine ideal, such as dominance, aggression, and the aforementioned power and control.” (Murnen and Don, 129)

Enquanto nas mulheres é inculcada a ideia de que devem perder peso e alcançar uma figura esguia, mas que, ao mesmo tempo, sejam imprescindíveis curvas apelativas ao olhar masculino, no caso dos homens é diferente, o objectivo desvia-se da ideia de perda de peso e foca-se na criação de massa muscular projectando assim uma ideia de hiper-masculinidade:

“Both women and men are subjected to unrealistic body image ideals that exaggerate characteristics associated with femininity and masculinity.” (Murnen and Don, 133)

Durante o processo de criação deste projecto cruzei-me com um especial de *stand-up comedy*, no Netflix, um especial de Hannah Gadsby, uma comedianta de 40 anos, nascida na Tasmânia, lésbica, gorda e *butch*¹. É ao assistir a este especial que me deparo com aquilo que viria a ser um dos motes para a criação deste projecto:

“When you soak a child in shame, they cannot develop the neurological pathways that carry thought... you know, carry thoughts of self-worth. They can't do that. Self-hatred is only ever a seed planted from outside in. But when you do that to a child, it becomes a weed so thick, and it grows so fast, the child doesn't know any different. It becomes... As natural as gravity.” (Gadsby)

Como é que se reconstrói algo que já está tão consolidado que é encarado como algo natural? Trata-se agora de uma aprendizagem de desconstrução, uma reestruturação daquilo que durante anos foi sendo o entendimento que a pessoa tinha de si mesma.

É também o entendimento que o ser humano vive numa sociedade que funciona enquanto estrutura, estrutura essa que determina o papel de cada um e como este se insere nessa mesma sociedade.

¹ Conceito usado na subcultura lésbica para definir uma mulher com aparência estereotipicamente mais masculina.

O excesso de peso é cada vez mais uma marca da camada infanto-juvenil, é referido repetidamente nos meios de comunicação social o aumento da taxa de crianças e jovens adultos que sofrem de excesso de peso ou obesidade. É, portanto, natural que cada vez mais seja necessário olhar para a forma que a sociedade se relaciona com as pessoas com excesso de peso e de como essa relação influencia a “criação” da personalidade da criança, que será jovem e mais tarde chegará a adulto. De que forma estas relações ao longo da vida são definidoras de traços de personalidade.

Michael Hobbes, no seu artigo para o *Huffington Post*, escreve acerca do excesso de peso:

“Which brings us to one of the largest gaps between science and practice in our own time. Years from now, we will look back in horror at the counterproductive ways we addressed the obesity epidemic and the barbaric ways we treated fat people—long after we knew there was a better path.” (Hobbes in *Huffington Post*, 19 Set. 2018)

É necessário reflectir sobre a forma como as pessoas com excesso de peso são tratadas, é preciso olhar para a forma como a sociedade se relaciona com as pessoas gordas. Hobbes explora não só as relações sociais, mas também as relações e a forma como a comunidade médica lida com pessoas com excesso de peso. É preciso compreender a influência de todos os meios para se construir um novo caminho.

A sensação de impotência é uma marca de quem olha para si e não consegue gostar do que vê, que olha para si e só vê o que a prende, que não lhe permite avançar:

“A medical technician I’ll call Sam [...] said that one glimpse of himself in a mirror can destroy his mood for days. ‘I have this sense I’m fat and I shouldn’t be,’ he says. ‘It feels like the worst kind of weakness.’” (Hobbes in *Huffington Post*, 19 Set. 2018)

É importante entender o conceito abrangente de saúde, o que representa ou não ser saudável. É preciso entender que o individuo não é exclusivamente um número numa estatística, é uma pessoa com as suas especificidades e por isso deve definir-se um acompanhamento individualizado e não generalizado.

Fazer dieta tornou-se, não apenas uma exigência médica, mas uma prática social exigida pela sociedade dos dias de hoje. As consultas de nutrição cresceram com a

chegada do século XXI e nada prevê que comecem a diminuir. Criou-se a ideia de que fazer dieta é a solução, mesmo os estudos provando que a grande maioria das dietas não resulta e nos casos em que resulta, passado algum tempo, a pessoa volta a recuperar o peso. A dieta virou crença.

“The terrible irony is that for 60 years, we’ve approached the obesity epidemic like a fad dieter: If we just try the exact same thing one more time, we’ll get a different result.” (Hobbes in *Huffington Post*, 19 Set. 2018)

Há uma necessidade de se alterar as perspectivas e transformar os conceitos. O ser humano não pode querer continuar a encarar as situações da mesma forma e esperar novos resultados.

II. Auto-ficção:

O acto de nos contarmos.

O pressuposto que me leva a desenvolver este tema no meu trabalho de projecto é de que todo o efeito tem uma causa. O objectivo é pensar acerca do que me trouxe até ao ponto que em que me situo hoje. Para isso pretendo fazer uso de um processo que tem sido uma marca forte da criação artística contemporânea, a Auto-Ficção.

Nelson Guerreiro define o conceito de Auto-Ficção:

“tal como foi entendido por Doubrovski, inscreve-se na fenda aberta pela constatação que uma narrativa de si, quer seja reminiscência ou não, tende para a ficção, donde o desejo de ser sincero é um *trompe-l’oile*. A Auto-Ficção deve ser entendida, então, como um apagamento do eu biográfico” (Guerreiro, 132)

Este processo criativo assenta então na construção a partir da história da pessoa, sendo que essa construção pode ser verdadeira ou não. Esse é talvez o ponto de viragem que faz compreender a diferença entre Auto-biografia e Auto-ficção, ambas são construções, mas enquanto no primeiro caso o “acordo” com o/a espectador(a)/leitor(a) pretende entender que o que está a ser exposto é a verdade, no segundo caso esse “acordo” não existe, o objecto é-lhe logo apresentado como sendo um produto de ficção, dessa forma não tendo nenhuma responsabilidade de corresponder à verdade:

“A quebra do pacto autobiográfico equivale a uma quebra com a relação a expectativas de realidade e de ficção, causando estranhamento e levando o espectador a uma participação ativa para interpretar suas histórias” (Stelzer, 284)

O espectador passa também a ser convocado para a compreensão do objecto artístico, está agora nas mãos do espectador decidir como pretende entender aquilo que lhe foi mostrado.

Sendo assim, qual é a importância da Auto-ficção enquanto processo de trabalho? Qual é a importância da história do artista no plano alargado da criação de arte? Nelson Guerreiro refere também este ponto:

“Todos [os artistas] se questionam como é formada a identidade no mundo global e todos exploram o papel de mudança do indivíduo na sociedade

moderna. Em resumo, estes artistas expandem a nossa compreensão sobre aquilo que significa estar vivo hoje.” (Guerreiro, 129)

É então a partir desta conclusão que pretendo trabalhar, reflectir sobre mim e a minha história, expô-la de forma a pensar o meu lugar e como ela se relaciona com os outros, de que forma esta se repercute pelo mundo. É partir do entendimento de que o meu questionamento autobiográfico, transformado em objecto artístico, poderá ter “leituras” por parte do espectador que vão além da minha experiência, leituras essas que poderão ou não se rever na minha experiência.

A Auto-ficção é também marcada pela sua vontade de trazer para o palco, neste caso, os assuntos que afectam o individuo e a forma como este se insere e se relaciona com a sociedade:

“Nota-se um grande interesse em narrativas autoficcionais quando as diferentes subjetividades passaram a interessar como uma nova cartografia de estudos sociais, etnográficos e das micropolíticas que formam a sociedade. [...] Estas narrativas têm o desejo de resistir às imagens criadas pela mídia, que apresenta os acontecimentos como espetáculo distanciado da realidade, e buscam refundar os conceitos éticos de uma arte política e transformadora no nível dos afetos.” (Stelzer, 278)

A minha pretensão ao desenvolver este projecto é que este possa criar brechas nas certezas do espectador, de forma a que se possa alargar mais ainda a discussão à volta deste assunto, trazer novos elementos para esta conversa.

Uma das questões que Auto-ficção coloca ainda mais em evidência é a da relação entre autor(a)/criador(a) e obra artística. Este tem-se tornado num grande dilema da arte, mais especificamente na avaliação da obra de arte. Será que é possível separar a vida do/da artista do objecto artístico? Estará sempre a obra contaminada pela vida do/da artista?

Ao longo da história sempre se considerou que a obra de arte valia por si só, independente do/da seu/sua criador(a). Mas a verdade é que quando o espectador está a observar uma obra, está a observar o trabalho de uma ou mais pessoas, essas pessoas são parte fulcral da criação daquele objecto, tal como Hanna Gadsby expõe no seu especial de Stand-up, *Nanette*:

“Separate the man from the art. That’s what I keep hearing. You’ve got to learn to separate the man from the art. The art is important, not the artist. You’ve got to learn to separate the man from the art. Yeah, all right. Okay. Let’s give it a go. How about you take Picasso’s name off his little paintings and see how much his doodles are worth at auction? Fucking nothing! Nobody owns a circular Lego nude, they own a Picasso! Sorry.” (Gadsby)

Não é possível separar a obra de arte do/da artista, eles funcionam em conjunto, servem-se mutuamente, pois um parte do outro. A Auto-ficção, na sua função de pensar a identidade e onde a pessoa se situa, expõe também que a arte está inerentemente ligada ao/à seu/sua criador(a), como observamos explicitamente neste especial de Hannah Gadsby, um especial criado a partir da sua experiência de vida, onde esta aponta e se relaciona com outros e o papel destes na construção daquilo que é o seu material de trabalho.

Hannah Gadsby, no seu especial, lá para o meio das suas piadas e na minha opinião de forma inconsciente, volta a usar Picasso para explicar a importância que a Auto-ficção pode ter para o período artístico contemporâneo:

“Because, ironically, I believe Picasso was right. I believe we could paint a better world if we learned how to see it from all perspectives, as many perspectives as we possibly could. Because diversity is strength. Difference is a teacher. Fear difference, you learn nothing. Picasso’s mistake was his arrogance. He assumed he could represent all of the perspectives.” (Gadsby)

Picasso apresentou nas suas obras a possibilidade de ver a realidade representada por mais que uma perspectiva e é isso que a Auto-ficção traz, a possibilidade de representação de múltiplas perspectivas através da experiência real de cada um, experiência essa que poderá relacionar-se com a de outros/outras, de forma a criar-se representatividade.

A Auto-ficção poderá ser considerada o Teatro Político do século XXI. Não no sentido de Teatro Épico de Brecht e Piscator, pois enquanto estes queriam que o público se “distanciasse” do que estava a ser mostrado em palco, de forma a que pensassem acerca do que estava a acontecer e como esses acontecimentos se reflectiam no dia-a-dia das suas vidas, a Auto-ficção pretende que o/a espectador(a) se deixe ir pelo jogo entre realidade e ficção, que se permita entrar nesta “confusão” e que dessa forma se

relacione com o que está a acontecer. Trata-se de utilizar a história pessoal para criar representatividade, criando assim a possibilidade de cada espectador(a) poder relacionar-se de forma “íntima” com o que está a acontecer em palco.

“Rather than Brechtian distancing, body art proposes proximity: as a critique exploring rather than repudiating the seductions of late capitalism through specific bodies that force the spectator’s own narcissistic self-containment to account (through its reversibility) for the “other” of the artist as the artist accounts for her or his interpreters by performing specific bodies that force the interpreter to acknowledge her or his implication in determining the meanings of the artist/work of art.” (Jones, 50)

No período em que as políticas identitárias tendem a ganhar cada vez mais relevo no jogo político e nas campanhas eleitorais, cabe ao teatro entender a forma como o mundo se está a organizar e de que forma a arte teatral se enquadra nele, de que forma é que a arte pode readquirir o seu ímpeto transformador.

Também a Auto-ficção abre um caminho ao criador de se descobrir, de me descobrir através do questionamento das minhas experiências, da capacidade de olhar para trás e tentar perceber se a imagem que tenho na minha memória está mais próxima da realidade, ou se também já será um produto de ficção em que eu acredito piamente.

É importante reflectir acerca da forma como temos lembrado e contado a nossa história, é importante entender que momentos decidimos ressaltar e que estilo adoptamos para contar as nossas memórias. O meu foi através do humor, tudo fica mais facilmente digerível quando nos focamos na parte engraçada, quando conseguimos terminar algo numa nota positiva, mas como explica Hannah Gadsby, não é isso que acontece:

“The way I’ve been telling that story is through jokes. And stories... unlike jokes, need three parts. A beginning, a middle, and an end. Jokes... only need two parts. A beginning and a middle. [...] I froze an incredibly formative experience at its trauma point and I sealed it off into jokes. And that story became a routine, and through repetition, that joke version fused with my actual memory of what happened” (Gadsby)

É necessário compreender a forma como repetidamente tenho decidido contar a minha vida, perceber se ela me serve e se serve a narrativa que eu pretendo criar. Entender que neste momento, enquanto criador, eu tenho o poder de decidir a forma como esta história, a minha história, será contada. Cai sobre mim a responsabilidade de definir uma linguagem pela qual quero ser identificado.

Não vale a pena o criador dizer que o seu interesse, quando usa da Auto-ficção, é só com arte, não é, existem outras preocupações, sejam elas pessoais ou exteriores. As minhas acho que se espelham bem nas palavras de Isabela Figueiredo:

“Quando escrevo, penso que estou a escavar no que está escondido, lá no fundo, e eu preciso de mostrar. Sou mais autêntica. Procuro relacionar-me comigo como gostaria de me relacionar com os outros.” (Figueiredo in *Público*, 25 Nov. 2016)

Escrever e criar sobre mim é esta necessidade de vasculhar no que está guardado, no que tem estado posto no fundo, é uma necessidade de me expor a mim e à minha história, encontrar a minha identidade e como me posso relacionar com a estrutura à minha volta.

III. Monólogo e Solo Performance:

O caminho do actor sozinho.

A Auto-ficção toma, predominantemente, a forma de monólogo, mais concretamente naquilo a que se dá o nome de *Solo Performance*.

Segundo Patrice Pavis, “O monólogo é um discurso que a personagem faz para si mesma, [...] O *contexto* permanece o mesmo do princípio ao fim e as mudanças de direcção semântica (próprias do diálogo) são limitadas a um mínimo, de maneira a garantir a unidade do assunto da *enunciação*” (Pavis, 247). Esta poderá ser talvez a forma mais simples de descrever o que é um monólogo, um pedaço de texto, longo, dito por alguém a solo, sem interacção com outras personagens.

Pavis diz também que:

“Por ser sentido como antidramático, o monólogo é frequentemente condenado ou reduzido a alguns empregos indispensáveis. Reprovam-lhe, além do se carácter estático, até mesmo tedioso, sua inverosimilhança. [...] O teatro realista ou naturalista só admite o monólogo quando é motivado por uma situação excepcional. Nos outros casos, o monólogo revela a artificialidade teatral e convenções de jogo.” (Pavis, 247)

O monólogo serviu então durante muitos anos como mecanismo do espectáculo teatral, usado para momentos transformação da história, fazendo uso dessa própria inverosimilhança. Era uma estratégia do autor para chegar ao espectador, utilizando o monólogo como um momento de distanciamento do resto do espectáculo, de forma a “expor” um determinado acontecimento.

No artigo de Clare Wallace, *Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle*, que funciona como prefácio do livro, *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity*, a autora faz uma espécie de resumo da “evolução” do monólogo, do que era até aos formatos e temas que aborda no período contemporâneo.

O foco principal neste artigo é o da distinção entre Monólogo Dramático e Solo Performance, a forma como se olha para o Monólogo e que temas e funções este formato aborda.

“Monologue theatre nevertheless remains contentious, soliciting questions about the very nature of theatre itself, about the nature of performance and audience response, truth and illusion, narrative and experience” (Wallace, 2)

O monólogo na sua essência pode e deve servir como arma para questionar os dogmas do teatro, as regras, deve ser utilizado como objecto transformador do jogo teatral, um redescobrimento do funcionamento da experiência teatral.

É importante distinguir, dentro dos possíveis, o que é Monólogo Dramático do que é Solo Performance, a linha aqui é ténue, mas mesmo assim ainda possível de delinear:

“Two main strands in the theatre of monologue need to be highlighted: the monologue drama and the solo performance. [...] Both involve a speaker who delivers speeches before an audience, sometimes directly addressing that audience, sometimes addressing a silente or invisible character-auditor. [...] Like monologue drama, the monologue or solo performance is carefully scripted. However, the status of the text evidently differs. If solo performance scripts appear less frequently in print, more importantly they belong to the author/performer in a way a conventional play text does not belong to the playwright” (Wallace, 4-5)

Ambos os formatos funcionam da mesma forma, alguém a dizer um texto, sozinho(a) em frente a uma plateia, podendo ou não estar a direccionar-se a esta ou a algum interveniente “inexistente”. A diferença assenta sim no processo de criação da obra e na autoria da mesma, na forma como esta e o autor se relacionam entre si. Uma Solo Performance pertence sempre de forma inerente ao seu autor, é a sua matéria que está na obra, enquanto que a relação de pertença entre uma peça teatral, um Monólogo Dramático e o seu autor, acaba por ficar exclusivamente na autoria, não enquanto produto da sua experiência.

Também devido às características específicas do monólogo, a atenção do(a) espectador(a) começa a dirigir-se para outros elementos, o foco altera-se e abre-se assim a possibilidade para novas experiências teatrais:

“the empty stage or site-specific locations deliberately disrupt the illusion of the fourth wall. In the absence of this convention, monologue focuses

attention intensely on the speaker and upon the way in which s/he expresses her or himself. Language, the dynamics of narrative and linguistic elements are, as a result, foregrounded.” (Wallace, 6)

A linguagem toma o primeiro plano no monólogo, as dinâmicas narrativas ganham maior importância, sem o auxílio de outras personagens ou elementos, a individualidade do(a) performer na forma de “contar a história” passa agora a ser determinante para o resultado final do espetáculo e na forma como este é recebido pelo público.

É então importante perceber de onde origina este conceito de monólogo que tem sido marca importante da criação artística contemporânea.

“Mateusz Borowski and Malgorzata Sugiera explain, monologue in theatre emerges in the late 19th Century within the context of a changing discourse around selfhood and how to represent inner, psychological states.” (Wallace, 9)

A evolução do monólogo acompanha a evolução daquilo que é o conhecimento da psicologia humana e da noção do ser, do que é o Eu:

“Dramatic monologues gestures towards the broader historical context in which the notion of an autonomous, conscious self is gradually complicated by the emergence of modern psychological theories of the unconscious. The perception of the self as “not autonomous, unified or stable, but rather the unfixed, fragmented product of various social and historical forces”” (Wallace, 10)

É também importante entender as repercussões sociais que este formato pode conter em si, as novas formas de representação e representatividade que o Monólogo, ou a Solo Performance, podem trazer:

“The use of persona as a means of social critique, the undermining of gender stereotypes through role-play, blurring the outlines of the autobiographical, “authentic” subject, are recurrent features of, in particular, a genre of solo performance” (Wallace, 13)

“To conclude, monologue theatre, be it solo performance or drama, plants the self at the heart of the spectacle. As the essays collected here

demonstrate, that self – alienated, multifaceted, unfinished, split, political, gendered – is above all performative and provocative” (Wallace, 16)

A Solo Performance traz consigo uma nova possibilidade de crítica social, abre novos caminhos para a discussão e apresentação do “eu”, multiplica as opções de personagens, temas e formas. A construção do “eu” através da linguagem passa a marca deste novo conceito teatral.

IV. Caderno de intenções:

Um mapa para a criação.

É necessário enquanto artistas e criadores(as) entender que o Monólogo, tal como a Auto-ficção, abrem a possibilidade para o aparecimento de novas histórias, novos percursos, experiências e formatos. É preciso também compreender que estes dois conceitos servem-se um ao outro como armas na disrupção da estrutura em que nos inserimos e que decide que experiências/histórias têm a possibilidade de ser expostas/apresentadas:

“O século XX para o teatro do Ocidente é marcado por uma forte “desdramatização” da cena e pelo enfraquecimento de seu edifício ilusionista sustentado, sobretudo, pelos pilares da fábula, da personagem e da separação entre palco e plateia” (Leite, 34)

Dá-se início não só a uma nova experiência da criação teatral, como também a uma nova experiência do espectador, pois a transformação que está a surgir nos processos criativos irá reflectir-se numa mudança da cena. Assim sendo, o/a espectador(a) cruzar-se-á com uma nova experiência teatral e encontrará agora “histórias” com que se relacionar, lugares de representatividade.

“A mudança paradigmática das artes no século XX diz respeito à substituição da tríade criatividade/meio/invenção pela tríade atitude/prática/desconstrução.” (Leite, 34)

É importante então entender como utilizar estes elementos de forma a que enquanto criadores(as) possamos tirar total proveito destas novas possibilidades e transportar estes conceitos ao seu expoente máximo, a sua possível condição de Teatro Político, é necessário, no entanto, não esquecer o lado performativo, como diz Janaína Leite, “De um ‘eu’ que se apresenta de forma explícita, sem intermediação de uma fábula, no processo de ensaio, caminha-se para um ‘eu personagem’”(Leite, 37)

Um dos traços deste novo período e destes conceitos é o da convocação e transformação das figuras do/da Criador(a) e do/da Performer, a partir de agora estas figuras misturam-se, tornam-se unas, a autoria e a actuação são agora “manuseadas” pelo mesmo ser. Este ser passa a encerrar em si a matéria de trabalho, o processo de

criação da obra e a apresentação da obra, esta figura torna-se desta forma indissociável da obra e do que está contido na mesma.

“Nesse sentido, cada vez mais, o artista é convocado a se colocar. Ele assume sua obra, seu discurso, se despe de personagens e, em seu próprio nome, assume a “cena” para trazer sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e visão” (Leite, 34)

“Na passagem para a expressão artística performance, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais individual. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro e sua forma de atuação.” (Cohen, 100)

A individualização do trabalho, para além de uma escolha estética, poderá também ser um sinal dos tempos, tanto sociais como económicos. O trabalho a solo reflecte uma sociedade cada vez mais focada na experiência, cada vez mais desejosa de expor as suas vivências e encontrar entendimento noutras pessoas. Economicamente, numa altura em que a situação artística está cada vez mais precária, torna-se muito mais compensatório para o artista, como para as estruturas que acolhem/recebem espectáculos, um espectáculo criado e actuado pela mesma pessoa e com uma cenografia e produção reduzidas.

É importante também entender quais são os limites da Auto-ficção, como determinar a pertinência ou validade da história a ser contada e como é contada, entender o que separa o simples acto de voyeurismo, da observação de uma obra de arte. Se o público se relaciona com o que está a acontecer em palco, ou se simplesmente está a satisfazer os seus desejos de espreitar pela fechadura. A responsabilidade de mediar este problema cabe ao/à artista, não ao/à espectador(a).

O desenvolvimento deste projecto tem como objectivo a compreensão das barreiras do meu processo criativo. Entender quais são os limites da exposição do eu, perceber de que forma ficcionar a minha realidade, decidir o que constitui matéria de trabalho ou não, até que ponto pretendo expor e o que pretendo guardar. É também entender os limites do jogo teatral, encontrar novos mecanismos de exposição da história. É encontrar uma nova relação com o público, uma relação de solo para um todo, do individuo para o grupo.

É importante, como diz Isabela Figueiredo em entrevista ao Público, quando questionada acerca das diferenças entre si e personagem Maria Luísa, do seu livro *A Gorda*,

“Essa é a pergunta à qual nunca irei responder. Se estivesse lá inteira, seria o caos. Quero prender o leitor, obrigá-lo a amar-me e sirvo-me de todos os estratégias. A literatura é o privado e o íntimo, o autêntico, mas posso construir camadas sobre a autobiografia.” (Figueiredo in *Público*, 25 Nov. 2016)

O “truque” para entender estas técnicas de trabalho está na capacidade de construir camadas sobre a autobiografia, é não diminuir o trabalho artístico à exposição da vida, como se se tratasse de uma palestra, mas sim fazer uso da linguagem e do meio para criar uma ficção. E nunca esquecer, como a própria diz:

“É tudo verdade e é tudo ficção. Uso a minha vida para construir outra vida. Estou aqui, este é o meu corpo e o meu corpo está aqui para tudo, amem-me, dêem-me pancada, façam o que quiserem. Estou aqui para fazer barulho.” (Figueiredo in *Público*, 25 Nov. 2016)

É importante, acima de tudo, no caso do teatro, entender que tudo o que é apresentado na cena, tudo o que nela é exposto se torna automaticamente teatro. Compreendendo também que o olhar do público se altera consoante a natureza do material exposto, ocupa-se agora um lugar novo, onde não é fácil perceber onde começa e acaba a realidade (cf. Leite, 38).

Entra-se agora num momento onde a linguagem, por parte do/da criador(a) e a percepção do público são os pilares para o entendimento deste novo período da arte teatral:

“The relation to the self, the relation to the world, the relation to the other: all are constituted through a reversibility of seeing and being seen, perceiving and being perceived, and this entails a reciprocity and contingency for the subjects in the world. [...] The body/self is simultaneously both subject and object: in the experience of dialogue [...], the two subjects involved (art maker, art interpreter) ‘are collaborators for each other in consummate reciprocity.’” (Jones, 41)

Agora que o corpo se torna, simultaneamente, em matéria e obra, o/a autor(a) e o/a espectador(a) passam a ser entendidos como colaboradores para o entendimento do significado da obra de arte, a relação entre estes dois sujeitos cria o “significado”.

V. Comédia:

Um olhar histórico acerca da influência do corpo na criação do humor.

Novamente, segundo Patrice Pavis:

“Tradicionalmente, define-se comédia por três critérios que a opõem à tragédia; suas personagens são de condição modesta, seu desenlace é feliz e sua finalidade é provocar o riso no espectador. Sendo “uma imitação de homens de qualidade moral inferior. (Aristóteles)” (Pavis, 52-53)

A comédia, no sentido clássico, tinha como objectivo retratar as pessoas comuns e as situações do dia-a-dia das suas vidas comuns. O seu intuito era o de criar um momento de descontração e alívio para os espectadores. Era expectável que o final destas obras fosse marcado por um “final feliz”.

Enquanto a tragédia tratava das figuras de carácter elevado, de índole superior e tinha como finalidade a produção da catarse no espectador, a comédia ficava sempre relegada ao carácter mundano da vida. É por isso que desde cedo e ao longo da história, a comédia tem sido encarada como o parente pobre da arte teatral.

“Comedies end happily, often concluding with a communal celebration such as a feast or a marriage. We might add that we would expect a comedy to be funny, and that during the course of its action no one will be killed.” (Stott, 1)

Ao longo da história o conceito de comédia tem-se também alterado, seja na sua intenção ou na realização. Muitos têm sido os formatos que este estilo tem tomado, mas uma das considerações que se tornou basilar é a de que a comédia tem de ter piada, tem de fazer rir o espectador.

Mas não será a comédia um espaço em campo aberto que permite uma maior exploração do que é o ser humano e a sua relação com o mundo?

Uma das temáticas e características mais proeminentes na comédia é o corpo, o seu aspecto e as suas possibilidades. A fisicalidade das personagens sempre foi uma das

forças do actor cómico, o atributo muitas vezes responsável pela carga humorística da cena:

“The comic body is exaggeratedly physical, a distorted, disproportionate, profane, ill-disciplined, insatiate, and perverse organism. [...] Comic heroes are often disproportionate caricatures themselves, excessively fat or ludicrously thin like Laurel and Hardy, myopic and fragile like Mr Magoo, or elastic like Rowan Atkinson and Jim Carrey. We might also say that the comic body privileges the facts of physicality over the ideal of the physique, and its functions over poise,” (Stott, 79)

O corpo do actor cómico não é regular, não é o exemplo da concepção social do que é o corpo ideal, tem como premissa servir o humor, a sua não normatividade é o seu trunfo na criação cómica. A comédia, ao longo da sua história, tem sido marcada por corpos que privilegiam mais a capacidade e a possibilidade do que a sua elegância:

“In Western culture, the human body is subject to discourses and regulatory regimes that form and instruct it according to an ideologically driven idea of how it should appear and how it may be properly used.” (Stott, 80)

A sociedade rege os corpos do dia-a-dia, designa-lhes um objectivo, uma estrutura física e um sistema de acção, os corpos devem ambicionar reproduzir a estrutura e agir dentro das formas idealizadas. O corpo deve ser funcional, não desordeiro. Esta ideia tem por base o sistema platónico, a perfeição física é necessária no caminho para o conhecimento completo.

“The idealization of beauty in the West has one root in the Platonic system that understood the contemplation of physical perfection as a necessary step on the course to absolute knowledge. [...] A beautiful human form is therefore the perfect compositional template, its symmetry and proportion constituting an embodiment of the divine plan” (Stott, 80)

O corpo cómico não se enquadra dentro da ideia de corpo idealizado, ele tem de ultrapassar, tem de expandir as formas, tem de atingir as acções e reacções naturais que tendem a ser silenciadas. Este não pode existir dentro do sistema regulado, tem de extrapolá-lo, tem de estar disponível para apresentar as situações “indignas”, aquelas que estão decretadas à vergonha:

“It is against these ideals of beauty and manners that physical comedy is produced. Put simply, comedy strategically bypasses civility to return us to our body, emphasizing our proximity to the animals, reminding us of our corporeality and momentarily shattering the apparently global imperatives of manners and beauty” (Stott, 81)

A comédia é o caminho para o encontro do espectador com o que rejeita. E é através da abjecção que este encontro acontece: “The abject is an ever-present site of horror and fascination that pollutes the self, because the self partly consists of it.” (Stott, 82). É o reconhecimento de si nos acontecimentos, um reconhecimento ambíguo que se divide entre o horror e o fascínio.

Quando a comédia se começa a direccionar para o *slapstick*, marca forte durante o período do cinema mudo, em especial nas figuras de Charlie Chaplin e Buster Keaton, o corpo do actor cómico começa a direccionar-se para o exagero, o limite do corpo e a sua capacidade de durabilidade recolham a atenção do espectador.

“Yet however often the body was assaulted it was largely indestructible, rendering concern or sympathy for a character’s pain irrelevant. [...] The slapstick protagonist is continually prone to attack through either a bodily revolt or loss of self-control, or a from a n external source that aims to dismantle his dignity. [...] The body in slapstick is often at odds with the mind that inhabits it, suggesting a dysfunction of the mind/body dualism that emphasizes the dividedness of human experience.” (Stott, 88, 89)

E é a partir daqui que se começa a pensar na relação corpo/mente, de que forma interagem um com o outro e de que forma o espectador se relaciona com eles. Qual é o ponto em que a comédia acontece? Em que momento é o que o público a reconhece?

Segundo Bergson: “comedy is born from the sudden eclipse of life.” (Stott, 90). A comédia é o eclipsar da vida, é o momento em que uma qualquer situação faz com que o ser humano seja capaz de se desligar da sua humanidade, do seu estado de atenção de si e dos outros, é o momento em que o ser humano se cruza com o estranhamento (cf. Stott, 90).

Chegou então o momento de pensar de que forma o corpo entra na comédia contemporânea, claro que temos ainda muitos exemplos do que foi acima referido, estes

formatos e conceitos não se perderam na história, mas novos estilos e técnicas apareceram. O mais proeminente dos formatos contemporâneos, o *stand-up comedy*, que surge assim designado no início da segunda metade do século XX, retira o corpo ao cómico e foca-se na palavra.

O corpo tornou-se então a matéria de trabalho dos cómicos, continua muitas vezes a ser a servir a vontade do humor, mas foi transportado, é agora linguagem, o corpo tornou-se discurso. Continua a “contar histórias”. já não exclusivamente através da fisicalidade que os exageros humanos são expostos. Há agora uma psicologia do corpo, algo que não existia antes, há um pensar do corpo, o que é que ele fornece ao actor, ao performer.

Há muito tempo que o comediante percebeu que a piada deve partir de si mesmo, é a ideia de que o performer deve primeiro fazer humor acerca de si e só depois acerca dos outros. Deve analisar-se a si próprio, olhar o corpo, e apresentá-lo ao público, o cómico actual expressa os limites do corpo através da palavra. Não é a idealização do corpo que conta, é a sua individualidade. É o aspecto *butch* de Hannah Gadsby, é o cancro na mama de Tig Notaro, a violação de Cameron Esposito, a negritude de Chris Rock, Kevin Hart ou Monique, é a bipolaridade de Maria Bamford ou a síndrome *borderline* de Pete Davidson.

A comédia continua a fazer uso do corpo, seja fisicamente ou através da linguagem, há corpos cómicos, há mentes que transformam os corpos em comédia e há ambos, a comédia continua a ser o espaço habitado não só pelo ser do dia-a-dia, mas também pelo *outsider*, aquele que está à margem, o corpo que não corresponde ao regulamento idealizado.

VI. Body Art:

Fazer do corpo matéria.

“Body art and performance art have been defined as constitutive of postmodernism because of their fundamental subversions of modernism’s assumption that fixed meanings are determinable through the formal structure of the work alone.” (Jones, 21)

A Body Art aparece e torna-se uma marca indelével do período histórico e artístico denominado por Pós-modernismo, é um exemplo do questionamento das formas, narrativas e conceitos dominantes. No campo da arte, contesta a ideia de uma interpretação inerente à obra de arte, direcciona as interpretações para a individualidade do ser e a relação do espectador com a obra de arte:

O Pós-modernismo pretende desvanecer as barreiras que limitam a arte, o que é arte e o que pode ser utilizado como matéria para a arte. Este é também pós-estruturalista, a criação deve-se abster de seguir dogmas e indicações, deve procurar o questionamento da estrutura:

“Postmodernism, as a movement, can be said of as rejecting notions of overarching, master narratives depicting a teleological, or goal oriented, progress. By rejecting such narratives, postmodernists reject totalising theories of knowledge or history; instead, they focus on “the local, the contingent, and the temporary”” (Camilleri, 1)

“Thus, the postmodern draws its strength from a position of instability, claiming at its foundation the continued attempt to deny structures. As soon as a work of art enters a structure of pre-established rules and regulations, declares the postmodern, then that work stops being postmodern.” (Camilleri, 3)

E é nesta premissa que a Body Art pretende assentar, nesta nova possibilidade de utilizar o corpo do próprio e as suas características específicas como matéria criativa e figura principal na obra de arte. O intuito passa a ser a demolição das formas anteriores, trata-se de abrir os conceitos de criação e recepção da arte. O entendimento do corpo como parte crucial da identidade do ser, enquanto portador do género, sexualidade, etnia, fisicalidade e todas as especificidades do/da criador(a)/autor(a).

As particularidades do/da artista transformam-se nas armas questionadoras da estrutura existente, da história e da crítica de arte, alicerçada na estrutura patriarcal em que assenta e gere o mundo. Estas são mecanismos de desconstrução, ferramentas para uma realocação da discussão do que é a arte e a sociedade, uma mudança na forma como se avalia uma obra de arte. Como fazer da arte um espaço transformador da sociedade, das relações interpessoais, das hierarquias pré-estabelecidas.

“By surfacing the effects of the body as an integral component (a material enactment)” of the self, the body artist strategically unveils the dynamic through which the artistic body is occluded (to ensure its phallic privilege) in conventional art history and criticism. By exaggeratedly performing the sexual, gender, ethnic, or other particularities of this body/self, the feminist or otherwise nonnormative body artist even more aggressively explodes the myths of disinterestedness and universality that authorize these conventional modes of evaluation.” (Jones, 5)

A Body Art reflecte uma preocupação que começava a tornar-se evidente a partir da segunda metade do século XX, as políticas de identidade começam a fazer parte do discurso do dia-a-dia, a individualidade do ser humano torna-se num motor privilegiado das suas escolhas, nas políticas do mundo.

As figuras marginalizadas, os corpos e as experiências não normativas tomam agora o centro das atenções, são agora o foco da experiência artística. Pretende-se agora que a exposição da individualidade extrema do corpo do/da artista se torne no instigador de uma nova forma de relação entre o/a espectador(a), a obra de arte e o/a artista.

A subjectividade passa a ser o objectivo na avaliação da obra de arte no período pós-modernista, por sua vez também na Body Art, a intenção é multiplicar as interpretações, as leituras do objecto artístico, a exposição e intenção do/da autor(a) não deve condicionar a leitura da obra a uma resposta definitiva e única. Mas também na criação, a subjectividade ganha força através da particularização do/da autor(a).

É então importante, para a compreensão do que são os pontos bases do entendimento destes conceitos, citar as conclusões de Amelia Jones, expostas na introdução do seu livro *Body Art/ Performing The Subject*:

“Body art does not strive toward a utopian redemption but, rather, places the body/self within the realm of the aesthetic as a political domain [...] and so unveils the hidden body that secured the authority of modernism. Again, in this regard body art is not “inherently” critical, as many have claimed. Nor (as we will see others have argued) inherently reactionary, but rather – in its opening up of the interpretive relation and its active solicitation of spectatorial desire – provides the possibility for radical engagements that can transform the way we think about meaning and subjectivity.” (Jones, 13-14)

O objectivo não passa agora pela ideia utópica da transformação da humanidade através da arte, passa por transportar o corpo e a individualidade do/da artista para o domínio político, utilizar estas duas características como forma de transformar a maneira como o público entende os conceitos de significado/interpretação e subjectividade:

“Body art – which projects the body of the artista into the work as a particularized subject, revising, as Ira Licht argued in 1975, ‘the relationship among artist, subject and public’ – encourages us to rethink the very methods by which we fabricate histories of art and to rethink the ways in which we understand the meaning to take place.” (Jones, 14)

É importante repensar os modos em que são criadas histórias de arte, como também questionar a noção generalizada de entendimento e interpretação da obra de arte:

“Body art proposes the art “object” as a site where reception and production come together: a site of intersubjectivity. [...] that the subject “means” always in relationship to other and the locus of identity is always elsewhere. [...] By surfacing the desires informing interpretation, it encourages a ‘performance of theory’ that aims ‘to replot the relation between perceiver and object, between self and other’, [...] And it opens out subjectivity as performative, contingent, and always particularized rather than universal, implicating the interpreter (with all of her investedness, biases and desires) within the meanings and cultural values ascribed to the work of art.” (Jones, 14)

O objecto artístico começa a ser encarado como um espaço de encontro entre recepção (espectador/a) e produção (autor/a), o significado é originado na relação entre

estes dois pressupostos. Há uma reformulação da relação entre o objecto e o/a espectador(a), é preciso entender importância do diálogo entre a individualidade do/da artista e as individualidades dos/das espectadores(as). As experiências, opiniões, ideologias, entre outras características de ambos os intervenientes, passam a fazer parte da subjectividade que é o entendimento da obra de arte.

Criar no próprio corpo ou a partir do corpo, torna-se numa das matérias transformadoras do espaço público e político. A apropriação da própria matéria de cada um de nós abre caminho para novas discussões, formulações e entendimentos. A exposição do corpo, fisicamente ou através da linguagem, expande o espectro da representatividade das diversas individualidades e identidades, cria o reconhecimento e entendimento de novos conceitos através da relação entre o/a autor(a) e o/a espectador(a).

As mudanças no entendimento do que é a política e o que é político, abrem as portas para um novo conceito de arte política, a identidade torna-se fulcral no entendimento dos movimentos iniciados na segunda metade do século XX e que duram até aos dias de hoje.

“Bertolt Brecht’s theory of distanciation, an avant-gardist theory of radical practice, was adopted and developed by British feminists [...] as a model: the radical feminist practice must aim to displace and provoke the spectator, making her or him aware of the process of experiencing the text and precluding the spectator’s identification with the illusionary and ideological functions of representation. [...] The wholesale dismissal of body art practices (or, in Pollock’s case, non-“Brechtian” practices) in the 1980s art discourse fails to account for the strategic force of body art projects in the late 1960s and 1970s and for the contingency of all meanings and values of cultural products on the social and political contexts of reception as well as on the particular desires of the interpreter in question. [...] But, if we are to extend the insights of poststructuralistic philosophy into art discourse in a convincing way, we must at least surface our own implication in such determinations. Body art, i believe, encourages such a surfacing in its dispersal and particularization of the subject (as body/self) and opening of the art-making and viewing processes to intersubjective desires and identifications.” (Jones, 24-26)

O feminismo radical baseava os seus pressupostos artísticos numa teoria marxista, assente na teoria Brechtiana de distanciação, o/a espectador(a) deve se sentir distanciado(a) da cena, não deverá tentar relacionar-se ou identificar-se com o que está acontecer, deverá escutar, reflectir e aplicar o resultado da sua reflexão ao dia-a-dia. Por sua vez a teoria pós-modernista e pós-estruturalista, que suporta a Body Art, não rejeita a identificação e a relação entre espectador(a) e autor(a), entre a individualidade do corpo e a individualidade do observador(a), como possíveis elementos transformadores sociais e políticos. Pelo contrário, a Body Art impulsiona este tipo de relação, promove-a, entende que a direcção a seguir deve ter em consideração a multiplicidade de entendimentos da obra de arte, as mega-narrativas não devem subsistir, é então necessário que o/a artista exponha a sua identidade, a sua individualidade e que o espectador(a) se relacione com ela:

“Body art practices solicit rather than distance the spectator, drawing her or him into the work of art as na intersubjective exchange. [...] Body art, in all of its permutations [...] insists upon subjectivities and identities [...] as absolutely central componentes of any cultural practice.” (Jones, 31)

“Personagem e actor: eis uma dupla que constitui um
dos garantes da «eterna» humanidade do teatro.”

(Vasques, 31)

VII. Ponto de partida:

Alicerçar as ideias.

A partir deste momento pretendo abordar as diferentes fases da criação do objecto performático que serviu de base a este trabalho de projecto. A divisão será feita em três partes, que para melhor entendimento designarei por fases.

A 1ª Fase (Ponto de partida) debruçar-se-á sobre o trabalho de pesquisa e recolha de materiais que sustentam teoricamente e artisticamente o projecto. A 2ª Fase (O Processo) reflectirá o período mais longo do desenvolvimento deste projecto, que é o processo de criação, esta parte abordará o processo de escrita do texto que serve o espectáculo, as decisões de encenação, de espaço cénico, entre outras. Por sua vez, a 3ª Fase (Finalização) incidirá sobre o período final processo, o período de montagem técnica, ensaios no espaço de apresentação e a criação do material complementar do espectáculo.

Após esta pequena introdução do capítulo, iniciarei a explanação do que ocorreu durante a primeira fase. Por norma, eu, enquanto artista/criador, estou habituado a trabalhar num formato de co-criação, raras são as vezes em que criei um projecto a solo. Por isso mesmo tornou-se importante para mim que este projecto fosse uma criação individual, decidi que estava na altura de me apresentar perante um novo desafio.

A primeira decisão dentro deste processo todo foi, então, a de que este trabalho seria um trabalho a solo, desde a criação até à execução do objecto performático. Era importante para mim, enquanto criador, explorar as possibilidades de uma criação que partisse de mim, fosse desenvolvida por mim e actuada por mim.

Os primeiros momentos deste processo foram marcados pela escolha do tema a abordar, se iria querer desenvolver uma criação a partir do zero, ou se utilizaria algum, texto, filme ou obra performática como base de todo o trabalho. Decidi, então, que o trabalho teria como base a minha experiência de vida, ao longo dos anos tenho defendido que a arte deve ser um espaço que crie representatividade para aqueles que por norma são excluídos das narrativas.

Esta decisão veio também influenciada pelo trabalho e pesquisa que tenho realizado ao longo dos últimos anos acerca de questões de género e identidade, pensar o lugar de cada um de nós na sociedade e o que é que nos constitui enquanto seres individuais inseridos numa estrutura.

Tendo lido, recentemente, o livro *Teoria King Kong*, de Virginie Despentes, senti-me automaticamente influenciado pela forma a autora visitava as suas histórias do passado, mas mais ainda pelo tom que ela emprega logo no início do livro, escrevendo:

“Escrevo da terra das feias, para as feias, as velhas, as machonas, as frígidas, as malfodidas, as infodíveis, as históricas, as taradas, todas as excluídas do grande mercado das gajas boas. E começo por aqui para que as coisas sejam claras: não peço desculpa de nada, não me venho lamentar. Não troco o meu lugar com ninguém, porque ser Virginie Despentes parece-me uma tarefa mais interessante de cumprir do que qualquer outra.” (Despentes, 7)

O meu objectivo tornou-se então cumprir a tarefa de ser eu, expor-me desconstruir-me, apresentar as partes de um assunto que marca profundamente a minha identidade. Não parti do mesmo ímpeto que Despentes, não iniciei a minha jornada criativa a dizer que “não peço desculpa de nada, não me venho lamentar”, acabei por chegar lá, mas isso será tratado mais à frente neste capítulo.

Havia para mim algo de interessante na forma como a autora conta a sua história, havia algo de excitante naquela exposição sua sem medo, dos seus obstáculos, das suas vitórias do que a levou a construir-se como é. Mas havia pouca relação entre mim e as experiências de Virginie Despentes, teria de ir procurar o que era de facto marca da minha identidade.

Decidi que estava na altura de me afastar da leitura das histórias de outras pessoas e pensar acerca de mim, o que é que é a marca da minha existência, qual é a característica que está marcada em mim. Achei primeiro que seria a questão da masculinidade, que uma das grandes marcas da criação do meu ser, era o facto de não encaixar no arquétipo “homem masculino”. Decidi então direccionar a minha investigação nesse sentido, li algumas coisas, ensaios, livros, muita Judith Butler, mas quanto mais investigava, mais sentia que não tinha propriedade suficiente para falar do assunto.

É por essa altura que me cruzo com a obra *A Gorda*, de Isabela Figueiredo, antes mesmo de a ler percebo que está aí a grande marca da minha identidade, desde que me lembro que sou gordo, de alguma forma isto terá contribuído para a criação do meu ser. É aí que nasce o ponto de partida para este trabalho de projecto, pensar a minha relação como meu corpo e de que forma essa relação influencia a minha vida e o meu trabalho.

Iniciei o meu trabalho de investigação, primeiro afastando-me do teatro e da ficção ao direccionar-me para a sociologia e a antropologia, encontrei dois livros que se tornaram a base teórica do projecto, *Fat Talk: What Girls and Their Parents Say About Dieting* de Mimi Nichter, antropóloga e o livro *Body Image: Understanding Body Dissatisfaction in Men, Women and Children*, de Sarah Grogan, psicóloga. Ambos os livros abordam, dentro da área científica de cada autora, a forma como o corpo e o excesso de peso influenciam o ser humano na criação da sua personalidade e identidade. De forma a complementar a minha investigação utilizei a *Encyclopedia of Body Image and Human Appearance*, editada por Thomas Cash, para encontrar definições mais concretas dos conceitos estudados.

Após isto, e a par com as matérias que estava a estudar na unidade curricular de Teorias da Encenação, cruzei-me com o conceito de Auto-ficção e como tantos artistas, nas mais diversas áreas, tinham feito uso deste formato, apercebi-me que poderia trabalhar a minha história, não como Despenhas, que a apresenta na forma de diário biográfico, mas sim na criação de um objecto artístico, neste caso um objecto performático.

Li muitos ensaios e artigos de revistas especializadas, na sua maioria de origem brasileira, ensaios que variavam desde o enquadramento histórico do estilo, os seus diversos usos, literatura, pintura, teatro e performance art. Li também acerca de exemplos práticos, li descrições, críticas e ensaios acerca de espectáculos auto-ficcionais, por exemplo, *Conversas Com Meu Pai* de Janaína Leite e *Festa de Separação: Um Documentário Cênico* da mesma autora em co-criação com Felipe Teixeira.

Após este momento, dei início à leitura do livro *A Gorda*, de Isabela Figueiredo e mais tarde assisti ao especial de stand-up, *Nanette*, de Hannah Gadsby. Ambas estas obras tornaram-se em pilares daquilo que viria a ser o meu projecto, muito devido aos pontos de encontro que existiam entre mim e estas duas ficções das vidas destas autoras.

Ficções em formatos diferentes, sendo o primeiro um livro e o segundo um espectáculo gravado, mas também no estilo, enquanto Isabela Figueiredo cria uma personagem para a sua história, Maria Luísa, Hannah Gadsby apresenta-se em nome próprio.

Surge aqui a primeira verdadeira questão acerca da concepção do espectáculo, deverei falar em nome próprio ou criar uma personagem, colocar-me atrás de um outro nome e figura. Decidi então que devido à minha idealização do que seria o espectáculo, uma história na primeira pessoa, que deveria falar a partir de mim mesmo e não por intermediário.

Outra questão que se tornou importante definir antes do início do processo criativo foi qual seria o ponto de partida da minha história, qual seria momento com força dramática suficiente para ser a base de tudo o que ira ser criado posteriormente. Decidi então que esse momento seria a minha primeira consulta numa nutricionista, o importante não seria focar a data exacta, mas na forma como esse acontecimento se tornou fulcral para o meu desenvolvimento enquanto pessoa.

Foi fundamental definir este momento, porque eu necessitava de um momento inicial e que fosse constante ao longo da minha vida, delinear este momento permitiu-me ter um campo de trabalho com cerca de 14/15 anos de material. Uma das necessidades é que fosse um período abrangente, com a possibilidade de ter diversas opções para utilizar na criação do espectáculo, era necessário que o material utilizado tivesse qualidade dramática. Ou seja, era preciso que o material não se tornasse meramente discursivo, não poderia ser só um relato, tinha de ter a capacidade de expansão performática, não poderia estagnar na sensação de palestra.

VIII. O Processo:

Etapas e desenvolvimentos.

Este oitavo capítulo servirá então para detalhar a segunda fase, o desenvolvimento do processo criativo, aquela que foi a etapa mais longa da criação deste projecto. Aqui entrarei em detalhe acerca do processo de escrita do texto que toma a função de base para o espectáculo, das decisões de encenação, do espaço cénico, entre outros acontecimentos de relevo para serem aqui relatados.

Para ser mais explícito, este texto incidirá sobre um período de cinco meses, desde Abril de 2018 a Agosto de 2018, de ressaltar que o período de investigação não se encerrou totalmente com a chegada do fim do mês de Março, mas passou para segundo plano, pois o momento já necessitava de uma primeira concepção mais física e material do objecto performático.

Iniciei então uma recolha de materiais exactos da minha história, procurei fotos minhas, fichas médicas, planos alimentares e pequenas notas e textos escritos por mim anteriormente. Uma outra base do meu trabalho, esta mais subjectiva, por isso menos exacta, foram as memórias, revisitar o passado através da minha perspectiva dos acontecimentos, portanto, sabendo que teria todos os meus estigmas, preconceitos e experiências como lente ao efectuar este olhar.

“O *depoimento* se explicita, muitas vezes, a partir do uso do próprio corpo colocado em situações limites e exposto a experiências que se tornam vivências únicas das quais a performance é ao mesmo tempo ato e relato (pois que ela se processa no tempo do ‘acontecer’, mas também no espaço de ‘ver’ ou ‘testemunhar’ do público). Se explicita também na retomada de elementos biográficos, como memórias, arquivos pessoais, que podem integrar a performance num exercício de autorrepresentação radical em que essa memória é investida de inventividade por meio do gesto criador. [...] O autobiográfico pode aparecer na forma de um texto, algo que se assemelha a um depoimento ou relato a partir de uma experiência vivida.” (Leite, 35)

Torna-se neste momento da máxima importância passar para texto, para linguagem, as minhas memórias, fazer delas, como diz Janaína Leite, um depoimento,

para mais tarde testar esses textos, explorá-los e procurar-lhes um enquadramento performático.

Decido que o espectáculo se dividirá em dois tipos de momentos, intercalados entre si. Momentos de texto em que a linguagem toma o papel principal e momentos sem texto que procuram uma ideia de relato através da imagem.

Há intencionalidade no processo de criação, há um objectivo pessoal na escolha do discurso e das imagens projectadas, no entanto esta intenção não é limitativa, pois dentro dessa intenção está também presente a ideia de que as interpretações podem ser múltiplas e resultam da relação do espectador individual com o que está a acontecer em cena.

As questões de identidade têm sido marca do trabalho que tenho realizado ao longo dos últimos anos, uma preocupação com a localização do “Eu” perante mim mesmo e a sociedade. Enquanto esse trabalho tem sido determinantemente marcado por uma corrente pós-modernista do uso do *Trash* e da cultura pop como materiais de criação, achei que para o caso específico desta criação esse não deveria ser o caminho, era importante a busca de uma nova linguagem artística minha.

Claro que não consegui libertar-me totalmente das minhas experiências anteriores, como é possível observar na apresentação pública do espectáculo, refiro-me ao uso do *playback* de músicas pop misturado com anúncios de televisão, mas há uma mudança de registo, há uma preocupação com a escolha do discurso, das palavras, há uma necessidade de limpeza cénica, é preciso reduzir os adereços, os extra-“Eu”.

Tomei então como inspiração a linguagem *stand-up*, nos momentos em que o actor fala, este dirige-se ao público, não se dirige a uma figura imaginária, dirige-se àquelas figuras reais que estão à sua frente, são o receptor directo de um texto escrito e pensado para receptores indirectos.

A partir de metade do texto torna-se recorrente o uso do “diálogo” directo com o público, através da direcção do texto para um “vocês”, um termo colectivo que designa o público que está a assistir (receptor directo) e as figuras fictícias a quem o discurso é direccionado (receptor indirecto). Este uso e transformação da estrutura textual é propositado, insere-se numa ideia reivindicativa de confrontação, a focalização do discurso para criar reflexão no público.

Este direcionamento ao público existe também na primeira cena, mas de forma diferente, a primeira cena do espectáculo parte de uma necessidade minha enquanto criador de enquadrar o público, de lhe dar a ferramentas para “entender” o que vai existir, é importante, neste caso, que o/a espectador(a) seja um espectador(a) informado, é preciso colocar as cartas na mesa para se abrir o caminho para a relação.

Sendo assim vou agora expor pequenas considerações e intenções acerca das cenas que compõem o espectáculo:

A primeira cena como já foi dito tem como intenção um enquadramento artístico e pessoal, um enquadramento do que se irá desenrolar em palco (gravação) e da minha relação actual com o meu corpo (saltar à corda).

A segunda cena é um relato na primeira pessoa, daquela que é a única constante da minha vida ao longo dos últimos 14/15 anos, as consultas de nutrição.

A terceira cena é a primeira sem texto e baseia-se no uso do corpo, mais propriamente da barriga, na exploração dos seus limites.

A quarta cena é única que descreve uma revisitação de um acontecimento específico do meu passado, relata-o e explora as suas repercussões até aos dias de hoje.

A quinta cena pretende fazer uso da imagética da cirurgia plástica, marcação das zonas a operar.

A sexta cena é o relato da minha experiência com estrias, uma situação comum a pessoas com excesso de peso, quando me apercebi delas e as alterações que me causaram.

A sétima cena é reprodução do que são os meus lanches actualmente, no plano de alimentação que estou a fazer.

A oitava cena tem como objectivo a realocização da ideia de fazer dieta e de um novo entendimento dela como a crença dos tempos actuais, é também um dos momentos de alívio cómico que preparam o ponto de interrupção do espectáculo.

A nona cena é o momento em que recorro a uma linguagem artística de cultura pop para explorar a influência dos media e do *mainstream* no nosso dia-a-dia, fazendo um “*show*” de *playback* a partir da sobreposição de músicas de auto-ajuda com anúncios de produtos de emagrecimento. Este também é um momento de alívio cómico.

A décima e última cena marca a mudança do estilo de discurso e a forma como este é dito, o ponto alto do direcionamento para o público, é também uma lista de intenções e vontades minhas, é a explanação do objectivo. Perde-se o discurso simpático, humorístico e inclusivo, para se dar lugar a discurso afirmativo, não displicente e efectivo. Há uma intencionalidade de consciencialização.

É importante referir todas cenas e reflectir sobre elas para se compreender que todo o material usado para a construção espectáculo passou por experiências, memórias e imagens minhas. O uso do *Beautiful* da Christina Aguilera, música e vídeo clip que me marcaram a infância, a imagética de cirurgia plástica de programas como *Nip/Tuck* ou *Dr. 90210*.

O corpo é a principal matéria de trabalho, mas não pode ser nele que se encerram todos os mecanismos. Porque o meu corpo não existe sozinho, existe em relação com os outros e o meio onde me insiro.

O processo de criação realizou-se na sua maioria como um processo totalmente a solo, poucas vezes discuti com outras pessoas opções e decisões estéticas e de encenação do espectáculo. Os únicos cruzamentos que houve desta criação com outras pessoas foram através do texto, entreguei os textos a um grupo reduzido de pessoas, três pessoas para ser mais exacto, a entrega dos textos a essas pessoas teve como objectivo a verificação do português e sugestões de possibilidades de organização de ideias.

A pertinência dos assuntos e da linguagem usada foi uma das preocupações durante o processo criativo, a linguagem deveria ser específica e não se escapar de usar os termos como eles são. Para mim, enquanto artista e criador, é importante usar uma linguagem reconhecível pelo público, é importante que as pessoas se relacionem com o que é dito.

Como ficou explícito, nunca quis encerrar o espectáculo no texto, este teria de servir como base, ser a estrutura que começava por alimentar o processo de criação, mas não poderia ser exclusivamente a finalidade. Os textos foram-se alterando, alguns caindo e outros aparecendo já na recta final, as cenas “físicas” apareceram a meio do caminho, algumas a partir de sementes plantadas pelo texto, outras por imagens/quadros que idealizei através de referências.

A coesão era um objectivo e para isso surgiu a necessidade de perceber quais seriam condições necessárias para a escolha do espaço a apresentar, essas foram simples de delinear, era necessário um espaço que não fosse uma sala de teatro, com plateia e palco, mas que tivesse leitura de espaço portador de um espectáculo. A relação com o público teria de ser de igual para igual, mesmo sabendo que essa é uma utopia inatingível, o espaço não poderia ser pequeno, a proximidade era uma necessidade. Era necessário um espaço com condições técnicas.

Era também importante diminuir os objectos cénicos ao essencial, o importante era o seu serviço real, não colocar ou usar alguma coisa que não tivesse utilidade. Só se colocaria uma cadeira se fosse necessário sentar-me, uma mesa se fosse para ser usada e uma corda para saltar.

Após todas estas considerações é importante passar a experimentação e repetição do objecto.

IX. Finalização:

Experimental, repetir, apresentar.

Este capítulo explora a última e mais curta fase de todo o projecto, incide sobre o último mês de criação, reflecte sobre o período de experimentação e ensaios, esses que são a base do espectáculo teatral.

Esta última fase foi com certeza uma fase de escolhas e de limar arestas, abandonar o campo da idealização e passar à natureza concreta das coisas. Era importante testar as ideias e os materiais, era necessário entender se eu seria capaz de saltar à corda sem parar e de seguida ter fôlego para iniciar um monólogo, ou coisas mais como perceber que tipo de marcador deveria ser usado para escrever no corpo.

Foi também o momento de tomar decisões mais concretas como a escolha de objectos/adereços para a cena ou a definição do desenho de luz. A escolha da sala recaiu sobre uma sala rectangular, estilo *black-box*, dividida ao meio, de um lado seria a cena e no outro lado seriam colocadas as cadeiras para o público.

A ideia para a luz funcionaria em duas zonas, um corredor de luz que iluminasse toda a frente e depois pequenos apontamentos, focos, atrás. Foi importante experimentar a luz de forma a verificar que não existia sobreposição de luzes e um excesso de pequenas iluminações. A luz deveria funcionar dentro da mesma ideia de coesão do espectáculo, a luz só seria instalada caso o seu uso fosse necessário.

E é seguindo esta ideia que parto para a escolha dos adereços de cena, que neste caso específico foram só três, uma cadeira e uma mesa simples, uma corda, estes objectos surgiram da necessidade das cenas, era necessário um lugar para me sentar e outro onde comer, a mesma cadeira era utilizada em três cenas, em localizações diferentes, transportada durante momentos de *blackout*. A corda só existiria na primeira cena, era importante então resolver a sua saída, ao experimentar decidi que ela deveria sair atirada para o lado, no escuro, ficando atrás da parede, criando um momento de quebra.

Um dos maiores problemas que se apresentou durante o período final de ensaios, foi a resolução do final do espectáculo. O final que foi apresentado não era o final que originalmente estava escrito e programado, ao chegar ao primeiro ensaio no espaço,

após experimentar todas as cenas entendi que o final não funcionava, não se coadunava com o que tinha sido construído até então. O final idealizado deslocava-se para fora da intenção pretendida, ao realizá-lo entendi que ele contradizia a intenção criada anteriormente, este iria funcionar como um momento de inclusão simpática do público no acontecimento e isso não era o pretendido. Era necessário que houvesse afastamento suficiente para criar reflexão acerca do que tinha sido dito anteriormente.

Exponho agora o final inicial, como estava escrito na primeira proposta:

“O actor pega na corda e fala com o público.

Então agora precisava só de duas pessoas que viessem aqui juntar-se a mim para dar à corda...

Se necessário, improvisa.

Coloca xs voluntárixs no sítio e explica-lhes como deverão dar à corda.

Entra na corda e canta:

A ursa entra na corda // dá meia-volta

Põe a mão no chão // põe a mão no coração.

Sai da corda, as luzes apagam-se.”

Foi então necessário pensar um novo final. Enquanto o primeiro final assentava numa referência retrospectiva, relacionada com a infância, o novo final foi encarado como uma proposta para um futuro.

Criou-se um pedido/aviso para o futuro. Peguei no título do espectáculo e decidi dar-lhe a transformação óbvia.

Exponho agora última versão do final, aquela que foi utilizada na apresentação.

“Luzes laterais apagam-se, a do centro acesa sobre o actor.

O actor, neste caso eu próprio, dirige-se agora ao público e diz:

- A partir de agora, por favor, tirem-me fotos!

Para e a cada flash de luz posa, levantando os braços, numa clara referência ao Homem Vitruviano de Leonardo Da Vinci.

Blackout.”

Pareceu-me importante uma imagem que é considerada como o cânone das proporções do corpo humano, especificamente masculino, como ponto de referência para a intenção do momento final. Entender que há elementos que são do campo da arquitectura e outras do campo da sensação.

“Olhando para trás, podemos concluir que muitos artistas contemporâneos produzem a sua arte com base num trabalho em torno das suas personalidades resultantes das suas histórias de vida. Deste modo, a arte que resulta desse *modus operandi*, para lá de nos colocar perante algo que nos interpela, porque nos faz pensar nas nossas próprias vidas, demonstra-nos o carácter processual das práticas artísticas contemporâneas.” (Guerreiro, 136)

Partir para a apresentação deste projecto é partir consciente do objecto que vou apresentar, de todas as intenções com que o carreguei, mas principalmente consciente de que só através da partilha e do relacionamento da minha história com a de outros se poderão criar novos entendimentos, percepções, leituras, etc. Só a partir dos cruzamentos destas individualidades se pode construir um mundo mais representativo.

Outro ponto importante desta fase foi a criação do material de divulgação do espectáculo. A criação do cartaz (anexo c) iniciou-se com uma sessão fotográfica minha, em que estou com a mesma roupa que tenho quando o espectáculo termina, umas cuecas pretas. Após isto trabalhei em conjunto com um amigo, que é designer gráfico, para desenvolver o cartaz, que tinha como directrizes ser escuro, sóbrio, expor o corpo, mas não ser explícito. Para a folha de sala usei a imagem do cartaz, as informações do espectáculo e coloquei uma citação de Hannah Gadsby que funcionaria como enquadramento do espectáculo.

X. Apresentação:

O imediatismo da reacção.

No dia 04 de Outubro de 2018, por volta das 20:00 horas, dei início à apresentação do objecto performático que serve de base a este projecto e mais especificamente este relatório.

Neste breve capítulo pretendo fazer uma pequena reflexão acerca da apresentação e das reacções obtive após o término do espectáculo. A apresentação durou cerca de 30/35 minutos, o previsto, um espectáculo curto, conciso e coeso. É importante centrar-me nos comentários e nas discussões com o objecto iniciou, não nas reacções mais ou menos afectivas perante ele.

De um ponto de vista técnico foi uma apresentação limpa, coerente e com poucos erros, erros esses muitos subtis que, assim sendo, não tiveram influência no desenrolar do resto do espectáculo e na apreensão do público.

Nélson Guerreiro, na conclusão do seu artigo, diz:

“- O que é que eu tenho a ver com isso? É legítima, tanto a proposta, quanto a reacção. Não há volta a dar. Essa é uma das querelas da arte contemporânea: a discrepância entre a expectativa criada a partir de uma sinopse, texto de apresentação, ou outro qualquer ponto de partida nos espectadores vs o resultado final.” (Guerreiro, 137)

É mesmo uma questão legítima, o que é que o público que veio assistir ao meu espectáculo tem a ver com o que eu digo, ou com a minha história? Será que o relacionamento que eu procurava foi alcançado? Teremos chegado, eu e público, a um ponto de reflexão?

Entendi que sim, a apresentação do objecto, a sua forma e estrutura, conseguiu recolher a experiências individuais do público, a minha individualidade encontrou reconhecimento, negativo ou positivo, em quem a assistia. A relação com a corporalidade é um ponto de referência em praticamente todos os seres humanos. E é este entendimento que traz legitimidade para a investigação e experimentação destes temas.

Não pretendia através deste espectáculo transformar as pessoas que estavam a assistir, pretendia sim fornecer material, material meu, pessoal, para criar reflexão, discussão e novos entendimentos. Posso deduzir então que no imediato esse meu objectivo foi cumprido, mas será que terá repercussão, será que as pessoas ou algumas pessoas levaram as minhas experiências consigo?

Abriu com certeza uma janela de partilha, o momento imediato após a apresentação foi marcado pela partilha de experiências, histórias e marcas entre as pessoas que assistiram, compreendi ali que a exposição da história pessoalizada tem logo o efeito de possibilitar uma partilha pessoal mais aberta e descomplexada.

Conclusão

Este relatório é composto por dez capítulos, ao longo dos quais procurei apresentar os conceitos que serviram de base à criação do objecto performático, explicá-los, reflectir sobre eles, sustentando esta reflexão em obras, ensaios e artigos de outras pessoas. Outra das funções deste relatório foi a de detalhar os passos, etapas e desenvolvimentos do processo criativo, as diferentes fases e as ilações retiradas das mesmas.

Tal como tinha proferido na introdução deste relatório, o meu objectivo era que ele, tal como o espectáculo, funcionassem como mecanismos impulsionadores de discussão, era na minha percepção necessário que eles tivessem algum tipo de repercussão. Deveriam ir para além de si mesmos, encaixando assim no pensamento contemporâneo do objecto em relação como o público que o apreende.

Num universo pós-moderno devemos sempre questionar as formas, os dogmas e entender que não há respostas universais, os resultados encontram-se nas relações possíveis entre o indivíduo, as circunstâncias e o outro. Que o nós existe, não enquanto grupo homogéneo, mas enquanto a soma das relações entre as individualidades e características de cada um. É difícil escapar à mega-estrutura, ela existe e ainda tem fortes repercussões. A estrutura patriarcal ainda conduz as acções do mundo e o caminho para a sua subtracção está numa capacidade de aumentar a representatividade das mais diversas identidades.

É necessário afirmar, sem medo, aquilo que somos, aquilo que nos constitui e constrói. Neste caso, deste trabalho de projecto, era pensar acerca da minha relação com o meu corpo gordo, o meu corpo marcado pelo excesso de peso e de que forma esse corpo e a maneira como eu o via e vejo influenciou e continua a influenciar o meu dia-a-dia, o meu trabalho.

Se eu existo em relação aos outros e outras, como é que o meu corpo contribuiu para esta relação? É a partir daí que decido agora pensar. Entendo agora as responsabilidades do meu corpo na forma como me vejo, entendo também que a forma como me vejo é influenciada pela forma como eu imagino que os outros me percebem. Será que foi o corpo que influenciou a minha forma de estar, ou foi a minha forma de estar que influenciou a maneira que me vejo?

A arte não pode escapar ao seu tempo, não pode escapar às suas questões, nem aos seus meios, é preciso reconhecer os temas que marcam a actualidade, não se pode furtar aos *media*, aos meios de comunicação, às publicidades, nem às redes sociais.

Uma arte que não se relaciona com o seu tempo serve de pouco, torna-se decorativa, uma arte que se pretende afastar das discussões do seu tempo não é arte. Na minha concepção a arte contemporânea deve ser um local de representatividade para aqueles que são regularmente excluídos das narrativas e mega-narrativas sociais.

Não se trata só de os/as mostrar, trata-se de trazer todas as mais diversas identidades para o palco principal, para a frente, para o foco. A arte pode ou não ser transformadora, mas deve ser um espaço para o questionamento, os preceitos devem ficar à porta, é necessário expandir os horizontes.

Historicamente a arte é reivindicativa, pede por uma mudança no mundo, não se coloca ao largo dos assuntos, apresenta as questões. E foi isso que fiz, coloquei-me no centro, peguei na minha marca, expus-me e questionei.

Pode-se dizer que os autores tendem sempre a ser autobiográficos nas suas criações, que tudo parte sempre deles para ser criado, mas auto-ficção, o discurso ou a exposição na primeira pessoa abre um novo caminho, o caminho que esbate as barreiras entre o que é real e o que é ficção. Numa geração de *reality shows* e *voyeurismo* é necessário entender as possibilidades que a própria vida, em relação com um ser que a observa, tem.

A direcção deve ser caminhar para um destino cada vez mais múltiplo em experiências pessoais e formas de apresentação. Os/as artistas devem almejar um patamar de plena relação com o público, o entendimento que a compreensão completa do resultado da obra é o resultado das experiências do/da artista em relação com as experiências do público.

Referências

Camilleri, Adrian. "In the context of postmodernism, how are we to answer the question, 'What is art?'". University of Wales Trinit Saint David. [circa 2016]

Catalão, Rui. "Este é o meu corpo. Amem-me, dêem-me pancada. Estou aqui para fazer barulho". *Público* – *Ípsilon*. 25 Nov. 2016. <https://www.publico.pt/2016/11/25/culturaipsilon/noticia/fat-power-1751917> Accessed 8 Set. 2018.

Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva. 2002.

Despentes, Virginie. *Teoria King Kong*. Trad. Luís Leitão. 1 ed. Lisboa: Orfeu Negro. 2016.

Encyclopedia of body image and human appearance. Ed. Thomas Cash. Estados Unidos da América: Elsevier/Academic Press, 2012.

Gadsby, Hannah. *Hannah Gadsby: Nanette*. 2018. Netflix, <https://www.netflix.com/watch/80233611?>

Grogan, Sarah. *Body Image: Understanding body dissatisfaction in men, women and children*. New York: Routledge, 2001.

Guerreiro, Nelson. "Estás onde? Reflexões sobre autobiografia e auto-ficção nas práticas artísticas contemporâneas" *Cadernos PAR* n.º 4 (Mar. 2011), pp. 125-138.

Hobbes, Michael. "Everything You Know About Obesity Is Wrong.". Huffington Post. 19 Set. 2018. <https://highline.huffingtonpost.com/articles/en/everything-you-know-about-obesity-is-wrong>. Accessed 2 Out. 2018.

Jones, Amelia. *Body Art/Performin The Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1998.

Leite, Janaína. "Depoimentos e arquivos na construção da dramaturgia contemporânea". *Revista aSPAs*, v.4, n.1 (2014) pp. 33-40

Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity. Ed. Clare Wallace. Praga: Litteraria Praguensia, 2006 (1-16)

Nichter, Mimi. *Fat Talk: What girls and their parents say about dieting*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

Pavis, Patrice. Dicionário de Teatro. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva. 2008.

Stelzer, A. “Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea”. *Urdimento* v. 1, n.26, (Julho 2016) pp. 276-286

Stott, Andrew. *Comedy: The New Critical Idiom*. New York: Routledge. 2005

Vasques, Eugénia. *O que é Teatro*. 1 ed. Lisboa: Quimera. 2003

Anexos

Anexo A – Texto do espectáculo *Por Favor, Não Me Tirem Fotos!*

Cena 1 – Apresentação (Voz-Off)

Figurino: Calções de fato de treino e camisola de alças

Enquanto se ouve a voz-off, o actor salta à corda no lado direito da cena, incide uma luz sobre o actor que vai aumentando até ao final da voz-off.

Olá, sejam bem-vindos e bem-vindas, este é um espectáculo autobiográfico.

Este espectáculo é decalcado de momentos da minha vida, mas todo este espectáculo é ficção. Nada aqui é real, é uma construção feita por mim para ser apresentada a vocês. Tudo é criado, é composto, é construído, todas as palavras foram escritas a posteriori dos acontecimentos. Todas os materiais que serviram para compor este espectáculo foram documentados por mim, mais ninguém teve acesso a eles.

Eu estou a representar um João, que sou eu João e que é outro qualquer João. Eu sou uma personagem, não existo para fora das paredes desta sala, habito este espaço. A minha duração é a duração deste espectáculo. Após isto saio e João continuará a sua vida, um João, não este, porque este é ficção.

Ao longo deste espectáculo poderão ser mencionados outros nomes, outra figuras, também essas figuras são ficção. São uma criação. São uma criação feitas pelo João, não existem também para além das dimensões deste espectáculo.

Tudo o que foi aqui dito não tem o intuito de baralhar, tem sim o intuito de situar, é uma preocupação com o entendimento. O entendimento de que isto é um espectáculo, é uma ficção, que só é mostrado o que foi decido ser mostrado e como deveria ser mostrado.

O espectáculo já começou, esta cena foi a única escrita à priori do acontecimento, foi uma criação para um futuro, a partir de agora entraremos num presente.

Cena 2 – “Terça Feira”

Larga a corda no chão, fala enquanto se dirige à mesa, senta-se na cadeira/ mesa, foco de luz sobre o actor.

Segundo a astrologia as terças feiras são regidas pelo planeta Marte, diz que são o dia indicado para enfrentar obstáculos, fortalecer e utilizar bem a energia pessoal e que quem precisa de muita coragem para fazer alguma coisa, deve tratar de reforçá-la neste dia.

Todos os meses, numa das terças feiras de cada mês a história é a mesma, nessas terças feiras à tarde a direcção é a mesma, a caminho do consultório.

E todas as terças chego, digo boa-tarde e sento-me na cadeira azul à espera de ser chamado, fico sentado a pensar em qual será o resultado daquele dia, se perdi algo se ganhei algo, e aqui as coisas baralham-se porque se perder ganho e se ganhar perco. E ao longo destes 14 anos foram mais as batalhas que se perderam do que as que se ganharam.

Mas sento-me e penso, muitas vezes sento-me a pensar em qual será a desculpa que arranjarei para explicar os maus resultados conseguidos: “Eu portei-me muito bem, mas sabe esta última semana foi um bocado atípica” e quando esta desculpa se torna repetitiva digo que tive um aniversário.

Entro, descalço-me, tiro a tralha dos bolsos para ver se fico mais leve e subo para cima da balança, é ainda uma daquelas antigas, com ponteiros, a Dra. diz que é mais fiável, olho em frente à espera de ouvir um “podes sair”, olho para baixo e confronto-me com o número, saio de cima da balança, tiro a camisola, meço o peito, os braços e a cintura, sinto o frio da fita métrica no meu corpo, quanto mais frio sentir mais comprimento da fita métrica estou a utilizar.

Voltamos à secretária, a Dra. saca de uma folha A5, pergunta-me os meus horários, quando estás a fazer dieta é preciso que tenhas muita noção dos horários, saca da caneta, anota as horas a que devo comer e de seguida começa a escrever o que devo comer, pergunta-me se estou à vontade com as refeições que escreve, eu digo que sim, iria dizer o quê, “Não, dra., eu gostaria de continuar a comer como dantes e perder peso”.

A consulta acabou, saio com o meu plano para o próximo mês, despeço-me da Dra., este é um momento que envolve apertos de mão, dois beijinhos a repetição excessiva de um “até à próxima”, às vezes penso se ela não o repetirá por medo que eu não apareça na próxima consulta.

Volto para casa, as noites dessas terças são marcadas pela pergunta “Então como correu hoje?”, às vezes pergunto-me se será preocupação ou se já se tornou tradição, eu respondo qualquer coisa baixinho, a verdade é que corre mais vezes mal do que bem.

Cena 3 – “Barriga mole”

(Esta cena não tem texto)

O actor retira a camisola de alças, dobra-a põe-na num canto, deita-se de lado, onde a luz incide, virado de frente para o público.

Deitado de lado, com a cabeça apoiada na mão, começa a respirar profundamente exibindo o crescer e decrescer do tamanho da sua barriga, de seguida começa a massajá-la, à medida que a cena vai progredindo vai começando a forçar a barriga em formas de a diminuir de arrancar a gordura, até ao momento em que percebe que nada há a fazer.

A luz apaga-se

Cena 4 – “Pónei”

Eu nunca andei de pónei, não foi por falta de oportunidades, foi mais porque tinham medo que eu esmagasse o pobre animal. Éramos muitas crianças para andar de

pónei, todas entusiasmadas, eu também estava, mas já havia alguma coisa por trás da orelha que me dizia que algo não iria correr bem.

Lembro-me que estava a chegar a minha altura de ir andar, estava a colocar o capacete, algo que também deu problemas porque eram todos pequenos para a minha cabeça, até que chegou um dos adultos para falar comigo, ele começou a falar a medo, notava-se que estava à procura de que palavras usar, de que forma simpática me iria dizer que eu não poderia andar por causa do meu peso.

Disse-me que o pónei já estava muito cansado, que já tinha feito muitas voltas e que se calhar seria melhor parar, perguntei se não poderia ser uma volta mais pequena, o senhor respondeu-me que não daria, que o pónei não iria aguentar comigo.

Lembro-me que fiquei o resto daquela tarde muito triste, qual é que é a criança que não tem o sonho de andar de pónei? Qual é a criança que gostaria de ouvir que um animal não iria aguentar consigo?

A partir desse momento comecei a olhar para as coisas de maneira diferente, aguentarão comigo ou não? Se calhar é melhor não tentar, ainda parto alguma coisa... É melhor ser outro não quero pôr nada em risco...

Até mesmo quando iniciei a minha vida sexual, o facto de estar por cima de alguém tornou-se uma preocupação. Será que a estou a esmagar? Será que a estou a magoar? Conseguirá respirar?!

É difícil criar contacto físico com outras pessoas quando estás constantemente com medo de que as vais aleijar.

Cena 5 – “Tapa-me”

(Esta cena não tem texto)

O actor retira os calções, dobra-os e coloca-os ao lado da camisola.

O actor pega num marcador, desenha um círculo à volta da barriga, pinta-o, desenha um círculo na parte interior das coxas, pinta-o, desenha um círculo à volta das bolas de gordura no fundo das costas, pinta-as, desenha um círculo à volta do cachaço, pinta-o.

Começa para ir desenhar à volta das estrias, para.

Cena 6 – “Estrias”

Novamente foco no actor.

As estrias são cicatrizes causadas pelo rompimento de fibras elásticas e colagénias que sustentam a camada intermediária de nossa pele, basicamente é quando a pele rebenta.

As primeiras que me apareceram foram aquelas normais entre pernas, no interior das coxas, no rabo, notei-as quando estava uma vez sentado na sanita e desde então, sempre que lá estou sentado que não consigo deixar de reparar nelas, mas eu destas até gosto, gosto de passar por lá os dedos e sentir as falhas, sentir as fissuras.

Depois foram estas no ombro, estas foram difíceis, porque estavam à vista, toda a gente as poderia observar, toda a gente poderia agora ver que o meu corpo já não me conseguia aguentar, a partir daí sempre que estava de tronco nu andava assim (demonstra), era como se tivesse uma comichão que não passava.

As últimas foram aqui (levanta os braços), de baixo dos braços, por baixo das axilas, estas que apareceram do nada, ao mesmo tempo e cheias de força, eram escuras, davam para ver ao longe e eram várias, de ambos os lados, a partir daí tornei-me consciente, comecei a controlar os meus impulsos para pôr as mãos no ar.

A partir daquele momento senti que o meu corpo tinha cedido, que ali eu já não estava no controlo, que ele me tinha escapado, que eu não tinha tomado conta dele com cuidado, que eu tinha permitido que ele se tivesse destruído e que a partir de agora ficaria para sempre com as marcas...

Cena 7 – “lanchinho”

O actor vai buscar o “lanchinho”, três tostas integrais e um iogurte, senta-se à mesa e come.

Cena 8 – “Cristo”

A cena inicia-se no escuro, o actor começa o discurso no escuro, quando diz “Mas a verdade é que” as luzes acendem-se.

Eu digo que não tenho religião, mas a verdade é que fazer dieta é a minha religião, a nutricionista o meu padre e a comida o meu pecado. Oh e se peço, bastante e sinto-me culpado, porque tal como na religião cristã, aqui também é suposto sentires culpa, deves arrepender-te por teres cedido as tentações, por teres tentado desfrutar de algo que não deverias.

E depois tens de viver com esse facto, de que te deixaste ir, que não tiveste força para recusar, que por mais uma vez demonstraste sinais de fraqueza, não foste capaz de tomar a melhor decisão por ti.

Mas não te preocupes, porque se um dia te esqueceres, haverá sempre alguém disposto para te lembrar. Receberás aquele olhar sempre que fores pegar em algo que não é suposto estares a comer, ouvirás um “Também, do que é que estavas à espera?” ou o mais comum “Só te estou a dizer isto porque me preocupo com a tua saúde.”

Mas qual saúde? Só aquela que é observável exteriormente, aquela que se mede através da firmeza dos meus braços ou do tamanho do meu perímetro abdominal?! A minha saúde mental não conta?! Deverei estar sempre disponível para ouvir as considerações de outros acerca do meu corpo, do que é o melhor para mim e agradecer, porque no fim de contas, “é com a melhor das intenções”.

Sim, o excesso de peso acarreta problemas de saúde, que em muitos casos podem ser gravíssimos, mas aceitem que também é minha a decisão de não estar constantemente a contar quantas calorias estou a ingerir, porque é assim que normalmente olho para a comida e isto muitas vezes tira a diversão de comer, portanto deixem-me se de vez em quando me apetece esquecer tudo e aproveitar o que está a minha frente, eu gosto da minha comida acompanhada com batatas fritas, não dos vossos olhares.

Cena 9 – “Self-Help”

(Esta cena não tem texto)

O actor puxa a cadeira, senta-se, um foco acende sobre o actor, a faixa inicia-se,

O actor dança/faz playback das partes musicais da faixa.

O actor manda cortar a faixa.

Cena 10 – “Último acto”

Só o corredor de luz fica aceso durante esta cena.

Não, eu não estou aqui mais para servir a vossa narrativa, não, eu já abandonei a personagem secundária, eu já não sou o alívio cómico, eu sou um corpo alto, grande, gordo, que ocupa espaço. eu estou aqui um corpo com sexo, um corpo sexuado e com vontade de sexo. Estou aqui eu que sou a minha mente e o meu corpo, o conteúdo e forma, a embalagem e o produto.

Sou a forma que criou o conteúdo e o conteúdo que reflectiu a forma.

Habituei-me a ver o meu corpo por partes, as que gosto, as que não gosto e as enjoam os outros. Sei as partes que vêm e aquelas de que desviam o olhar. Sei exactamente as partes que alterariam, porque eu também o faria.

Dizem que o corpo é um templo e o meu, minhas senhoras e meus senhores, está fodido, está em ruína, está marcado pelos anos em que foi apedrejado, primeiro pelos outros e depois por mim, que decidi continuar a destruir por dentro...

Mas isso é história e agora abre-se o caminho para a restauração, a partir de agora deixarei de pedir desculpa, deixarei de ter medo de dizer que estou cá e mereço

ser olhado. Aceito a sensualidade do meu corpo e exploro-lhe a sexualidade, quero ser o fetiche do outro e o meu, aceito e deslumbro-me pelo desejo que sentem pela minha barriga, os meus braços e as minhas coxas, quero que me dispam e tenham vontade de foder, quero matar o fofinho, quero ser fogo...

O humor não é uma escolha, é uma necessidade, é uma forma de navegar o mundo que nos faz sentir que pertencemos a ele e que deixa os outros mais à vontade, quebra o gelo para se dizer aquilo de que se tem medo de ouvir.

Sermos os primeiros a magoar-nos, antecedermos o passo do outro, dar-lhe a permissão para entrar no jogo...

Por isso deixarei de me diminuir para vos deixar mais confortáveis, mais à vontade com o corpo estranho! A piadas acabaram-se... A auto-depreciação serve mais aos outros do que a mim, pois ela não me deixa mais confortável, agride-me.

Silêncio

Luzes laterais apagam-se, a do centro acesa sobre o actor.

O actor, neste caso eu próprio, dirige-se agora ao público e diz:

- A partir de agora, por favor, tirem-me fotos!

Para e a cada flash de luz posa, levantando os braços, numa clara referência ao Homem Vitruviano de Leonardo Da Vinci.

Blackout

Anexo B – Folha de sala do espectáculo *Por Favor, Não Me Tirem Fotos!*

Por Favor, Não Me Tirem Fotos!

Criação e Interpretação de João Rodrigo Neto.

"Por Favor, Não Me Tirem Fotos!" é um espectáculo que pretende utilizar a história de vida como matéria de trabalho, que explora a relação entre criador e objecto criado, apresenta a influência do passado na criação do ser presente.

Local: Escola Superior de Teatro e Cinema - Sala 107

Data: 04 de Outubro de 2018

Hora: 20:00

When you soak a child in shame, they cannot develop the neurological pathways that carry thought... you know, carry thoughts of self-worth. They can't do that. Self-hatred is only ever a seed planted from outside in. But when you do that to a child, it becomes a weed so thick, and it grows so fast, the child doesn't know any different. It becomes... as natural as gravity.

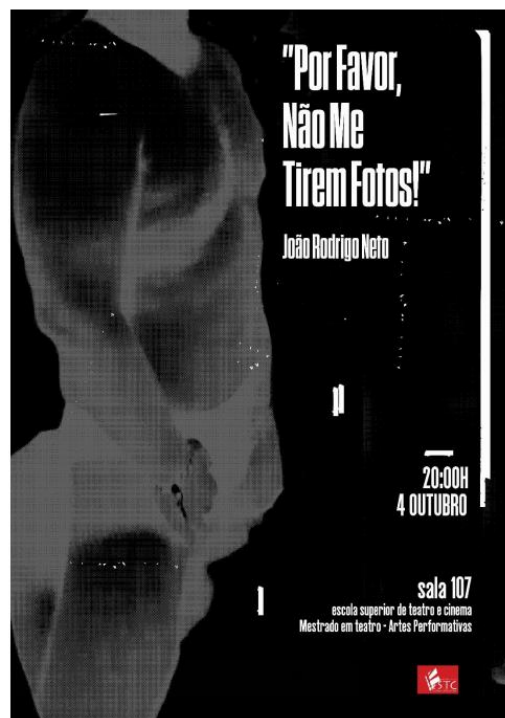
Hannah Gadsby

Agradecimentos:

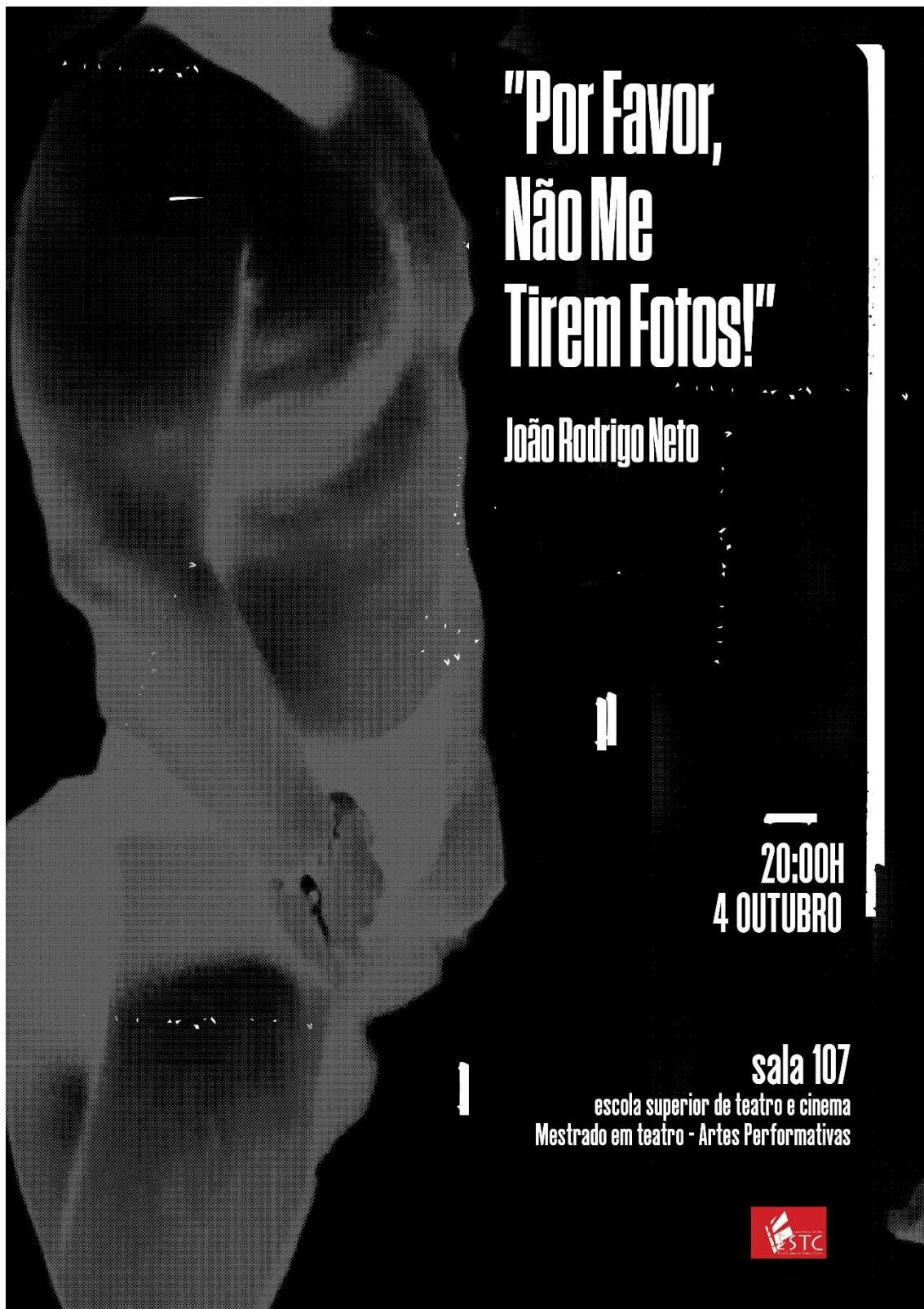
David Antunes (Orientador)

Nicolás Fabian (Cartaz e Folha de sala)

Raquel Do Vale Martins (Luz e som)



Anexo C – Cartaz do espectáculo *Por Favor, Não Me Tirem Fotos!*



Nota: A gravação em vídeo do espectáculo está disponível para consulta no CD, que se encontra anexado a este documento.