

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
ARTES CÊNICAS – INTERPRETAÇÃO TEATRAL

PAULA VITÓRIA NASCIMENTO OTERO

XXX E O FEMININO ENTRE TELAS

BRASÍLIA – DF
2025

PAULA VITÓRIA NASCIMENTO OTERO

XXX E O FEMININO ENTRE TELAS

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, da Universidade de Brasília para a obtenção do título de Bacharela em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Kenia e Silva Dias

BRASÍLIA – DF

2025

PAULA VITÓRIA NASCIMENTO OTERO

XXX E O FEMININO ENTRE TELAS

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, da Universidade de Brasília para a obtenção do título de Bacharela em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Kenia e Silva Dias

Profa. Dra. Kenia e Silva Dias (UnB)

Profa. Dra. Fabiana Marroni Della Giustina (UnB)

Profa. Dra. Júlia Guimarães Mendes (UnB)

BRASÍLIA – DF

2025

DEDICATÓRIA

Ao mistério e à beleza (substâncias invisíveis mas táteis). Às vós, Nilza e Mercedes – e nosso silêncio de veludo, sangue e leite.

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente à amigona, parceira e inspiração Agda Couto, minha quase-irmã. Atriz luminosa, iridescente, de água e fogo. Cúmplice nessa jornada, mãos dadas, devo tudo – não brincaria nada disso se não fosse pelo espaço que me ofertou, chão para pisar e tomar impulso. Voo, mergulho, solidão tocada. (Colo, cariño). Por isso, aqui, hoje, e pela vida toda.

Agradeço ao meu irmão Igor Otero, que é bem possível que ache isso aqui uma tremenda sem-vergonhice... Meu companheiro das funduras, peixe abyssal – horas e horas de conversas longas, brincadeiras bestas, escuta. Provavelmente quem mais me ouviu chorar pitangas sobre este trabalho. Como minha mãe, faz questão de me lembrar que meu nome é composto (Paula Vitória). Eu agradeço por isso.

Agradeço à Kenia Dias, orientadora deste trabalho, artista que eu já admirava de longe antes de sonhar tê-la no corpo docente da UnB – o que me faz pensar em como a demora dessa escrita também me ofertou presentes(!). Pelo olhar sagaz, pelas ventanias de dentro. Estar perto me faz admirar mais.

Agradeço à Alice Stefânia, artista magnética e professora querida com quem estive no TCC 1 (quando tudo isso era outra coisa), e ainda em tantos outros processos importantes para mim. Para quem sempre olhei com tanto brilho no olho, e por quem sempre fui vista com muita generosidade.

Agradeço a Tagú, Rafa Giavoni, Pâmela Germano – artistas que tenho a sorte de chamar de amigos, parcerias teatro-vida, que estiveram junto comigo também em XXX. Agradeço ainda a Raíssa Frazão, Cristiano Moutella, Rodrigo Fischer, Fernanda Tiago, Dagur Ólaffson, Glauco Maciel, Larissa Souza, Luiz Lemes, Lainha Loiola e Camilo Moreira, que tornaram possível a realização e registro de XXX.

Agradeço ao Gabriel Gabor, amigo com quem morei enquanto escrevia essa monografia, (e enquanto ele também escrevia a dele!), um encontro de amor e crise.

Agradeço àqueles com quem cruzei, ao longo dos últimos anos, pelo CEN e fora dele, pelos teatros e pelas salas de ensaio por aí. Professoras e professores inspiradores, artistas brilhantes, amores. Agradeço às amigadas e às famílias que

me ouviram falar, repetidas vezes, sobre o adiamento e a urgência da feitura deste trabalho, acompanharam o seu processo de fermentação em mim, acreditaram e insistiram. Agradeço também aos que não acreditaram nem acreditam, porque, dramaturgicamente, eu adoro a vingança.

Agradeço à Líli, minha pequena mamífera, por ser.

Agradeço à Malu, minha psicóloga, por – mesmo que quase não tenhamos falado do TCC – ter me ajudado a abrir espaços internos para que essa escrita pudesse, depois de tanto tempo, (finalmente!) fluir.

E, falando em Tempo, agradeço a esse Senhor misterioso que ensina em silêncio. Este trabalho também é sobre ele.

Eu estou a ponto de me tornar outra ao preço de minha própria morte. Neste trajeto onde 'eu' me torno, eu dou à luz a mim na violência do soluço, do vômito.

(Julia Kristeva)

repetíveis, labirínticas
espectros, espelhos umas das outras
de madrugada, ele será seduzido com beijos
e cheiros, e quando descobrir que é
a mesma de sempre
o mesmo antigo demônio fêmeo
nessa hora já será tarde. já a terá fecundado
já terá continuado nossa linhagem má
numa filha

(Mar Becker)

RESUMO

Este trabalho aborda o feminino, a virtualidade e o erotismo na contemporaneidade a partir de reflexões sobre o solo teatral XXX. Trazendo para a cena uma *camgirl*, são levantados paradoxos de uma atuação contaminada pela performance, tensionando limites entre realidade e representação. Investigações e estudos sobre corpo, sexualidade, gênero e subjetividade são friccionados com a escrita em primeira pessoa de uma atriz sobre o seu processo de criação. Tecnoeros ciborgue é a imagem, emprestada por Daniel Santos, que se adota para pensar a libido contemporânea; e o conceito de feminino abjeto, criado por Janaína Leite a partir da abjeção de Julia Kristeva em diálogo com a obra de Angélica Liddell, é usado para pensar um possível devir-mulher no entrelace arte-vida.

Palavras-chave: *camming*, teatro performativo, feminino abjeto, virtualidade, erotismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. SOBRE O UNIVERSO DE XXX	
– Cloaca.....	13
1.1 Camgirls – quem são? onde vivem? de que se alimentam?.....	15
1.2 Janaína Leite e as interseções entre teatro, pornografia e camming.....	18
2. SEXO: REALIDADE E REPRESENTAÇÃO	
– Quem veio antes, o ovo ou a galinha?.....	22
2.1 A noção de sujeito – Corpo próprio.....	22
2.2 A falsa oposição entre eros e civilização.....	24
2.3 Eros ciborgue e a era da imagem.....	27
3. QUE CAMGIRL EU SERIA?	
– E sei lá se teve outra galinha antes de mim.....	31
Um eco.....	31
3.1 Territórios entre e instabilidade na atuação.....	32
3.2 Atuação, abjeção e o feminino.....	33
3.3 Procedimentos de criação.....	37
3.3.1 Discovery Cam.....	37
3.3.2 Siririca Digital.....	44
CONCLUSÃO	
ou Perguntas que não serão respondidas.....	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	55
APÊNDICES	
Apêndice A – Vídeo-documento do processo.....	57
Apêndice B – As vozes da Siririca Digital.....	58

INTRODUÇÃO

Escrever, aqui, é tentar organizar fluxos que se deram de formas não tão discerníveis. É no encontro posterior com os pensamentos das autoras e autores com quem dialogo ao longo deste trabalho que de repente encontro uma língua para dizer o que eu não sabia exatamente como nomear. Numa de tantas tentativas de elaborar sobre a minha trajetória como artista da cena em cadernos e documentos soltos, percebendo aquilo que se repete e se renova e parece me dizer algo, apontar pistas, eu encontro o seguinte texto meu:

eu acho que venho tentando, na minha trajetória artística, entender o que é ser mulher, o que não é ser mulher, o que poderia ser ou deixar de ser, quais seriam as invenções possíveis dentro dessa categoria da existência. [...] a contradição do corpo – alvo de desejo e de violência. os prazeres que eu própria encontro nessa equação estranha, paradoxal. o caminho que parece ser circular, como uma corrida atrás do próprio rabo, como uma pergunta que ecoa sem nunca encontrar resposta, mas talvez se multiplique nos meios dos caminhos. [...] tem a minha **fascinação-ojeriza** por objetos muito femininos e o que eles guardam de cortante (talvez até bélico) – salto alto, alicate, gilete, pinça, tesoura, curvex, – tem algo de insólito, de fascinantemente perigoso em ferramentas que têm por objetivo nos docilizar. [...] onde se esconde o prazer nesses objetos marcados tão fortemente pela violência? (Diário, setembro de 2024)

O processo de escrita desta monografia passou por um percurso de investigação da minha criação (e, indissociavelmente, de mim mesma) em que busco entender qual a liga, tão óbvia, para mim, na carne – experiência, indizível – que parece conectar tantos (para não dizer todos) dos meus trabalhos. E como ela se manifesta em XXX, o último deles. Busco, portanto, aqui, mapear essas linhas que atravessam XXX e seus pontos de interseção – de novo, tentando entender qual a liga que as conecta.

“Olhando para o processo de uma perspectiva ampla, que tipo de movimento está sendo estabelecido? De que são feitas as tendências desse movimento?” pergunta Cecilia Almeida Salles (2006, p. 37), pesquisadora e teórica das artes, com foco em processos de criação, grande referência na articulação teórica deste trabalho. Salles nos convida a olhar a criação como rede, e a partir de referentes como inacabamento, complexidade, continuidade.

Um pensamento profundo está em devir contínuo, abarca a existência de uma vida e se amolda a ela. Do mesmo modo, a criação única de um homem se fortifica em seus aspectos sucessivos e múltiplos que são as

obras. Um completam as outras, corrigem-nas ou repetem-nas, e também contradizem-nas. (SALLES, 1998, p. 39)

Nesse aspecto, as linhas a que me refiro, que se entrecruzam em XXX e são alvo de análise do presente trabalho, já se manifestavam, poderíamos dizer, como “princípios éticos e estéticos [...] que direcionam o fazer do artista” (SALLES, 1998, p. 39) em trabalhos anteriores. Cito alguns deles para termos ideia desse percurso: **mal_acostumada.mp4**¹ (2021), videoperformance solo criada durante a pandemia que friccionava questões sobre amor e desejo com a linguagem do vídeo e do virtual, também em sua falha – nos *bugs* e *tilts*, e em que eu já anunciava “eu sou uma mulher fraca”; **Por Elise** (2022), texto de Grace Passô montado na minha turma de DIT² com direção de Jennifer Jacomini³, onde fui a *Mulher*, personagem sem nome próprio, convocada a mergulhar em tantas perguntas sobre gênero e arquétipos do feminino; **Parto Assistido** (2023), direção de Pâmela Germano⁴ inspirada/provocada pelo projeto Ecto Life⁵, em que fui uma mãe de realidade virtual – uma maternidade no extremo *entre* orgânico/artificial; e **T.O.M.A.D.A**⁶ (2023), espetáculo de teatro performativo idealizado por Pâmela e eu, dirigido por Fernanda Alpino⁷, no qual quatro mulheres se dirigem a um *tecnospa* a fim de realizarem autotransformações a partir de procedimentos e rituais tecnomágicos – como, por exemplo, tirar um nude perfeito. Por fim, **XXX** (2023) é um solo dirigido por Agda Couto⁸ que arrisca jogar em cena a figura de uma *camgirl*, escancarando questões da ordem do feminino no cenário da virtualidade, dentro do nosso contexto capitalista neoliberal.

¹ Criação desenvolvida dentro da disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas (CEN-UnB), ministrada por Elise Hirako de maneira remota durante a pandemia.

² Sigla para Diplomação em Interpretação Teatral, a última disciplina de montagem teatral do Bacharel em Artes Cênicas da UnB – nossa “peça de formatura”.

³ Jennifer Jacomini é arte-educadora, atriz, palhaça e pesquisadora, professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

⁴ Pâmela Germano é atriz e pesquisadora da cena, bacharela em Artes Cênicas pela UnB, grande amiga e parceira de teatro (esteve perto de mim em todos os trabalhos citados acima). Eu e Pâmela também co-dirigimos a cena Baixa Resolução, fruto de seu projeto de PIBIC “Poéticas pandêmicas – uma cartografia do corpo cênico em quarentena” (2021) e tema de seu TCC “Baixa Resolução – Reflexões de uma cena teatral híbrida” (2024). Baixa Resolução, assim como *mal_acostumada.mp4*, foi um dos estopins para a criação do espetáculo T.O.M.A.D.A.

⁵ EctoLife é o primeiro projeto de úteros artificiais do mundo. Ver mais em: <https://youtu.be/O2RlvJ1U7RE?si=tzMoDasDwkPD877r>.

⁶ Ver mais em: <https://www.instagram.com/tomadatomadatomada>.

⁷ Fernanda Alpino é atriz, diretora, colagista, bacharela em Artes Cênicas pela UnB e co-fundadora do Grupo Liquidificador.

⁸ Agda Couto é atriz brasileira e bacharelada em Artes Cênicas pela UnB, grande parceira de vida e arte com quem dividi muitos dos anos de graduação.

Salles cita Bandeira: “Somos duplamente prisioneiros de nós mesmos e do tempo em que vivemos” (1998, p. 37). Se por um lado, *não posso evitar me sentir mulher*⁹, é sobre os atravessamentos próprios de nosso tempo, mediados pela tecnologia, sobre este corpo, de mulher, que abro espaço para os estudos que se seguem nas próximas páginas.

Antes de seguir, faço algumas observações –

A articulação com múltiplos autores e conceitos, que pode caracterizar um movimento um tanto dispersivo, dá o tom dessa escrita. Trata-se de uma escrita-processo, a *forma* que encontrei de tornar possível a realização deste trabalho, como movimento de continuidade de XXX, uma criação em *rede*. Como pontua Salles, ao situar a criação no paradigma do pensamento em rede: “O modo de apreensão de um pensamento em rede só pode se dar também em rede” (2006, p. 23).

É necessário também salientar o recorte majoritariamente eurocêntrico, branco e ocidental(izado) que ampara o referencial teórico deste trabalho – e o posiciona dentro de uma perspectiva específica, importante de ser devidamente localizada. Além disso, pontuo aqui, também, que me relaciono com o feminino a partir de uma autoreferência enquanto mulher cisgênero branca – tantas outras nuances certamente compõem a experiência de outros corpos (como corpos trans, não binários, racializados).

Por fim, desenho o percurso a ser traçado a seguir. Início este trabalho contextualizando XXX, introduzindo as *camgirls* e a prática do *camming* e fazendo uma breve apresentação do trabalho de Janaína Leite, um dos principais nomes brasileiros na pesquisa entre teatro e pornografia, com foco em dois de seus espetáculos: *Stabat Mater e Camming – 101 noites*.

Em seguida, enveredo por questões relacionadas às dimensões de realidade e representação do sexo. Recorro, principalmente, a Daniel Santos e Danilo Patzdorf, e a partir de suas leituras também se tecem diálogos indiretos com outros autores (como José Bragança de Miranda, Michel Foucault, Judith Butler, Paul B. Preciado, Maria Lucia Santaella, Zygmunt Bauman); Donna Haraway e Byung-Chul Han também oferecem contribuições. Aqui, atravessamos a construção das noções

⁹ Faço referência à frase de Angélica Liddell citada por Janaína Leite: “Tenho uma consciência, uma brutal consciência de ser mulher. Não posso evitar sentir-me mulher” (2017, seção “O feminino abjeto em Angélica Liddell”).

de corpo e sujeito, a falsa oposição entre Eros e civilização, e desembocamos na forma como essas forças se apresentam hoje, na chamada Era da imagem. Toda essa discussão nos ampara na compreensão do *camming* como um fenômeno que é um retrato radical da libido contemporânea – tecnoeros ciborgue.

No terceiro e último capítulo, explico como todas essas questões me atravessam, em primeira pessoa, no processo de criação de XXX. Dialogando com Eleonora Fabião, elaboro sobre o lugar de instabilidade na atuação que deu a tônica do trabalho. Em seguida, apresento o conceito de abjeção, de Julia Kristeva, trazido a partir de Janaína Leite em diálogo com a obra de Angélica Liddell. O *feminino abjeto* de Leite é usado como referencial dialógico para a análise das duas cenas de XXX sobre as quais me debruço a seguir – Discovery Cam e Siririca Digital.

Concluo sem concluir, percebendo os tantos nós que não puderam ser atados aqui, os tantos buracos para escavar, mas também os desejos semeados, as perguntas que seguem ecoando, as perspectivas abertas.

1. SOBRE O UNIVERSO DE XXX

– Cloaca

Talvez acreditasse em putas que não existem: as putas-rainhas, que mal sabem o que querem e já estão sendo atendidas. (...) Puta-deus, dona de destinos.

(Carla Madeira)

XXX é um trabalho solo meu dirigido por Agda Couto, com assistência de direção de Tagú¹⁰, e cujo ponto de partida é o *camming*, com foco na figura das *camgirls*. Surgiu como resultado da disciplina de Direção 1, obrigatória dentro da grade do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, cursada por Agda no segundo semestre de 2023, com orientação de Rodrigo Fischer¹¹. No Apêndice A, disponibilizo um vídeo-documento com trechos do processo de criação e apresentação de XXX, que pode ser acessado como material complementar, e que ajuda a visualizar e experimentar, de outra forma, as descrições e reflexões compartilhadas ao longo deste texto.

O nome do trabalho é em referência ao domínio XXX, utilizado para designar *sites* com conteúdo adulto. Eu e Agda, que somos amigas antigas, já compartilhávamos o interesse por temas como gênero, erotismo e sexualidade, e, ao escolher o *camming* como recorte para o mergulho da direção, ela convergiu ainda mais pontos de interseção entre nós – sua curiosidade antiga pelo universo da prostituição e do trabalho sexual e a minha pelos cruzamentos entre tecnologia, corpo e relações no mundo digital.

“[...] a sexualidade é bastante paradigmática porque ilustra as novas formas de sentir que o corpo está desenvolvendo nas ambiências digitais: se outrora o sexo poderia ser tomado como situação exclusivamente corporal, ocorrendo somente a partir da fricção de dois ou mais corpos (carne-com-carne), nossas atuais práticas sexuais nas ambiências digitais revelam que o corpo não é uma unidade orgânica que se relaciona apenas com seus pares semelhantes localizados no seu entorno imediato, mas antes uma ‘corporalidade reticular’ que conjuga ossos, músculos, tecidos,

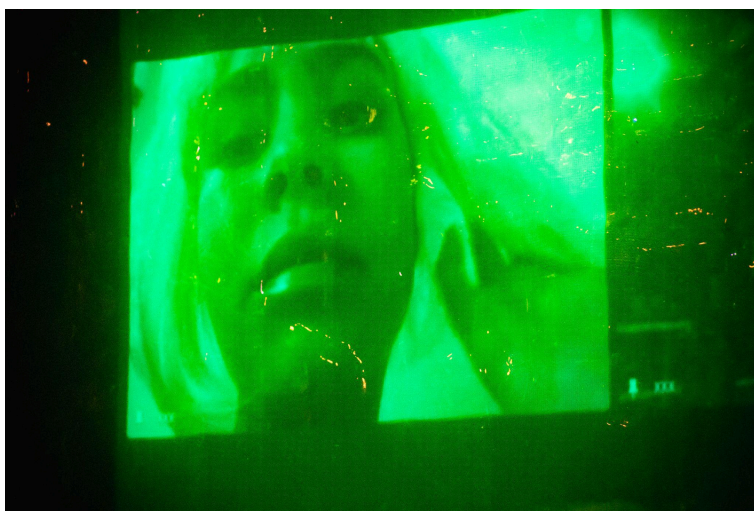
¹⁰ Tagú é ator, DJ e sonoplasta brasileiro, licenciado e bacharelado em Artes Cênicas pela UnB, grande amigo e colega de graduação.

¹¹ Rodrigo Fischer é um professor e artista brasileiro que desenvolve pesquisas e criações interdisciplinares entre o teatro e o audiovisual. Foi professor substituto no CEN/UnB entre 2023 e 2024.

hormônios, sensações, informações e tecnologias para se atualizar e agir simultaneamente em múltiplos espaços.” (PATZDORF, 2019, p. 21)

XXX foi apresentado duas vezes, em dezembro de 2023 e em março de 2024, na sala BT-16 do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Ao chegar para assistir ao trabalho, o público era convidado, ainda na fila, a participar de uma videochamada onde podia interagir *online* comigo. Primeiro, a sala virtual, depois, a cênica – ao entrar na BT-16, a mesma chamada que havia sido aberta nos celulares dos espectadores estava sendo projetada no espaço. Nos primeiros minutos do trabalho minha presença era mediada pela tecnologia; a voz na caixa de som, a imagem em pixels.

Fotos 1 e 2 – Público de XXX interagindo pelo celular, e projeção da videochamada em cena



Fonte: Lainha Loiola (2023).

Quando finalmente me uno fisicamente ao público, entrando na BT-16, a cena que se segue é uma descrição cômica de quem são as *camgirls*, num flerte com a linguagem dos documentários sobre a vida de animais silvestres. Apelidamos carinhosamente essa cena de *Discovery Cam*, uma união entre *Discovery Channel*, um dos mais icônicos canais de documentários deste tipo, e *camming*. Assim como achamos importante, à época, situar o público sobre quem são e o que fazem as *camgirls*, considero igualmente importante situar o leitor, aqui.

As maravilhas ocultas dos sites de webcam – eles abrigam seres vivos que não são vistos em nenhum outro lugar!

Você conhece as *camgirls*?

Esse grupo de mulheres, também chamadas de modelos de *webcam*, modelos virtuais, exibicionistas (...) trabalha transmitindo shows ao vivo de suas *webcams*, quase sempre oferecendo serviços sexuais *online*.

Essa espécie está entre os predadores mais raros do mundo – as *camgirls* fazem parte de uma família maior denominada de trabalhadoras sexuais. São consideradas seres híbridos por mesclarem características de outras espécies da mesma família, como as prostitutas, as atrizes pornô e as *strippers*. Elas se adaptaram incrivelmente ao estágio atual do capitalismo neoliberal e, por isso mesmo, vêm se proliferando em larga escala. As *camgirls* oferecem uma *cyberexperiência on demand*, asséptica e personalizada. (Trecho da dramaturgia de XXX, 2023)

1.1 Camgirls – quem são? onde vivem? de que se alimentam?

As *camgirls* são, em resumo, trabalhadoras sexuais *online*. E *camming* é o ato de performar frente a uma *webcam*, interagindo ao vivo com espectadores por meio de plataformas digitais, quase sempre com práticas eróticas e/ou sexuais em troca de remuneração. O termo se origina a partir da palavra inglesa *webcam*, que designa a câmera integrada aos nossos computadores e notebooks. A abreviação *cam* adicionada do sufixo *-ing* transforma o substantivo (*cam*, câmera) em um verbo (*camming*), convertendo o dispositivo (o objeto, a máquina) em um ato que realizamos em conjunto com ele. Talvez essa minúcia de linguagem aponte uma primeira pista.

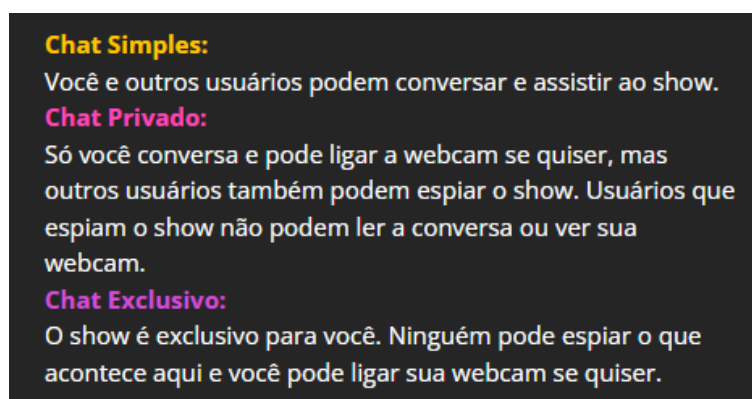
De um modo geral, a lógica do trabalho da *camgirl* é a seguinte: com um perfil criado em um ou mais sites de *webcam*, ela fica *online* – inicialmente num *chat* gratuito com vários clientes, até que um deles a convide para um *chat* pago. Costuma haver diferentes modalidades de *chats* pagos, em que o cliente pode, por exemplo: ser *voyeur* da interação direta entre a *camgirl* e outro cliente, interagir com

a *camgirl* enquanto outros clientes podem assistir, ou, por fim, interagir diretamente com ela num *chat* 100% privado, sem nenhum tipo de espetação. Cada uma dessas modalidades tem um preço; tanto o cliente paga como a *camgirl* recebe de acordo com o tempo de interação entre ambos.

Aqui!, temos uma atriz performando uma *camgirl*. Ela certamente não é dotada do mesmo magnetismo e dissimulação, mas tenta. Elas compartilham de algo em comum – o grande desafio de ambas é prender a atenção do espectador o máximo de tempo possível. (Trecho da dramaturgia de XXX, 2023)

Do valor transferido pelo cliente para a *camgirl*, a plataforma retém uma porcentagem (no caso da que pesquisamos para este trabalho, de 50%)¹². Interessa, tanto à *camgirl* quanto à plataforma, manter o cliente conectado num *chat* pago pelo maior tempo possível. Nesse sentido, há algumas regras estabelecidas pela plataforma – por exemplo, a proibição de nudez no *chat* grátis (entendendo que, se o cliente já obtiver isso de antemão, sem custos, não vai se dispor a pagar) – e outras criadas pelas próprias *camgirls*, relativas ao funcionamento de suas salas, em particular. Nas páginas de cada uma, encontramos informações e regras estabelecidas, e não é raro que fixem um aviso, ao ficarem *online*, lembrando aos usuários que visitem o perfil e leiam as regras antes de interagir. As disposições podem incluir questões relativas aos *chats* dos quais participam, tempo de interação, serviços que prestam, entre outras.

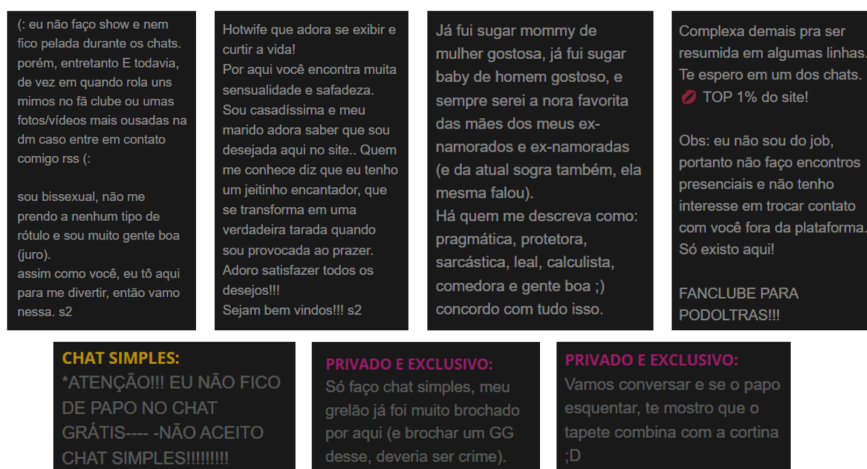
Figura 3 – Print das modalidades de chat em uma plataforma de *camming*



Fonte: arquivo pessoal.

¹² Durante o processo de criação de XXX, eu me cadastrei numa plataforma de *camming* e, apesar de não ter feito shows online através dela, dessa experiência surgiram muitos materiais que alimentaram o trabalho. Exemplos e prints que abordo aqui são relativos a essa plataforma específica.

Figura 4 – Colagem com *prints* da seção “Sobre mim” e “O que faço no chat?” de diferentes *camgirls*



Fonte: arquivo pessoal.

É interessante sublinhar que o universo do *camming* é composto por uma variedade enorme de práticas – os sites abrigam grande diversidade de *camgirls*, que oferecem estéticas, dinâmicas, fantasias diferentes entre si. Esse é um dos aspectos aos quais nos referimos ao apontar o *camming* como “uma cyberexperiência *on demand*, asséptica e personalizada” (trecho da dramaturgia de XXX, 2023). Ao comparado com outras modalidades de trabalho sexual, percebemos como ele se diferencia nesse sentido – a prostituição não é asséptica; a pornografia tradicional não é *on demand* nem personalizada. Talvez seja com as plataformas de produção de conteúdo sexual, tipo *OnlyFans* e *Privacy*¹³, que podemos traçar paralelos mais evidentes – fenômenos cuja vertiginosa ascensão é recente, e que também reforçam características como a personalização e a autonomia na criação dos conteúdos +18.

Os perfis, no *camming* e nessas plataformas, parecem-se cada vez mais com os de redes sociais (e de aplicativos de encontros e relacionamentos) – formatos de apresentação cuidadosamente construídos, interatividade contínua e possibilidade de monetização. E as redes sociais, por sua vez, também estão cada vez mais parecidas com essas plataformas – moldadas a uma lógica de exposição do desejo, muitas vezes funcionando como vitrines de *soft porn*¹⁴, alimentadas por algoritmos

¹³ OnlyFans e Privacy são plataformas de assinatura de conteúdo que possibilitam aos criadores comercializar fotos e/ou vídeos, predominantemente de natureza adulta (+18). Importante também notar que, hoje, plataformas de *camming* também têm seu próprio feed e uma dinâmica bem parecida de produção e consumo de conteúdo por assinatura, para além dos shows ao vivo nas salas virtuais.

¹⁴ *Soft porn* refere-se a conteúdos de natureza erótica ou sexual menos explícitos do que a pornografia convencional, muitas vezes de caráter sugestivo/insinuante sem mostrar atos sexuais de

que priorizam conteúdos de apelo sexual para maximizar o engajamento. As articulações entre virtualidade, sexo e imagem mostram-se cada vez mais imbricadas, como observa o arte-educador e pesquisador do corpo Danilo Patzdorf:

“Se avaliarmos a quantidade de acessos, pesquisas e dados trafegados sobre assuntos sexuais, talvez concluiremos que toda essa parafernália digital, na verdade, fora criada para transarmos cada vez mais, com mais pessoas, com mais objetos, com mais informações, a distância e simultaneamente [...]” (PATZDORF, 2019, p. 22)

Nesse contexto, o desejo se torna um terreno de experimentação tecnossexual, onde o corpo, a tecnologia e a cultura se entrelaçam profundamente, criando novas formas de prazer e de performance do erotismo.

1.2 Janaína Leite e as interseções entre teatro, pornografia e *camming*

A fim de situar brevemente a criação cênica brasileira em diálogo com a pornografia e, ainda mais especificamente, com o *camming*, destaco o trabalho de Janaína Leite – referência artística na criação de XXX e referência teórica na escrita desta monografia. Atriz, diretora, dramaturgista e pesquisadora da cena, Janaína concebeu os espetáculos Festa de separação (2009), Conversas com meu pai (2014) e Stabat Mater (2019), que coroam um percurso de investigação prático-teórica sobre os teatros do real, passando de um real documental para um real obscuro¹⁵. Também integra o Grupo XIX de Teatro, e publicou dois livros: Autoescrituras performativas: do diário à cena (2017), fruto da sua dissertação de mestrado, e Conversas com meu pai + Stabat Mater, uma trajetória de Janaína Leite (2020), que reúne as dramaturgias dos respectivos espetáculos. Além disso, atua na orientação e condução de núcleos e laboratórios de pesquisa, entre os quais destaco Feminino Abjeto 1 e 2 (2017 e 2018), criados em diálogo com seus estudos sobre o conceito de abjeção (Julia Kristeva) e sua relação com o feminino – e que fornecem importante material de articulação teórica para o presente trabalho, a ser desenvolvido mais à frente. Sobre seu trabalho:

forma explícita. Muitas produtoras de conteúdo sexual utilizam o *soft porn* nas redes sociais para divulgar seu trabalho em plataformas +18.

¹⁵ De um trabalho autobiográfico sustentado por documentos, registros e relatos pessoais (teatro documentário), a pesquisa de Janaína tem um ponto de inflexão quando o *real* passa a ser explorado como aquilo que “ameaça romper o anteparo da representação”, na perspectiva de Hal Foster de ob-scena (“fora da cena”) (LEITE, 2021, p. 354). Para simplificar muito, se antes sua obra era *sobre* o real, agora ela seria o *próprio* real, irrompendo na presença – como quando borra quaisquer limites da representação ao fazer sexo (real!) com um ator pornô em Stabat Mater.

O que eu posso dizer, em primeiro lugar, é que nesses já mais de dez anos nos quais enveredei pela pesquisa sobre o documental e o autobiográfico no teatro, eu nunca quis fazer uma peça sobre coisas que se passaram na minha vida. O problema foi que, quando isso se deu, não havia como não fazer. Conversas com meu pai e, depois, *Stabat Mater* nascem, em primeiro lugar, da pressão das marcas, de sua violência, sua urgência, a necessidade de criar um novo corpo para responder a essas marcas – marcas que me obrigaram a pensar, parafraseando Suely Rolnik. Fazer uma “peça de teatro” é, claro, sempre uma escolha. Mas lidar com os conteúdos psíquicos que se manifestaram nesses processos era uma exigência que, do contrário, seu recalque ou foraclusão só poderiam ter por consequência a expressão em via sintomática. Escolhi a expressão artística. E, como a inteligência vem depois, o que se segue a partir do confronto com as marcas, do deixar-me estranhar por elas, é uma afluência entre arte e vida, teoria e estética, indissociáveis. Se, por um lado, a pesquisa sobre um “feminino abjeto”, situada entre a identificação e a repulsa, procurava prescrutar a complexa arqueologia do abjeto e da abjeção proposta por Kristeva em seu livro *Os Poderes do Horror*, por outro, eram os embates em relação às minhas próprias metamorfoses ao me tornar mãe – papel nevralgico para a construção do que entendemos por feminino na cultura ocidental – que me levaram a um processo híbrido entre criação, pesquisa acadêmica e análise terapêutica que deu origem a *Stabat Mater*. (LEITE, 2021, p. 328)

Em *Stabat Mater*, Janaína divide a cena com sua mãe e um ator pornô, iniciando sua pesquisa sobre teatro e pornografia. Ela se propõe à gravação de uma cena de sexo explícito, a ser dirigida pela própria mãe. Em sua “Carta de filmagem à equipe de *Stabat Mater* para a cena de sexo explícito” (2021, p. 273), ela explica que essa cena, a final do espetáculo, seria a tentativa de um re-arranjo das “posições ‘feminina’ e ‘masculina’ no que elas têm de mais ‘comum’ arraigado culturalmente” (ibid, p. 274), no caso, “esse corpo [feminino] passivo sendo visitado/invadido /penetrado” (ibid). Trago um trecho dos cadernos de trabalho de *Stabat Mater* para entendermos melhor:

A Palestrante [Janaína] deitada sobre a mesa, Príapo [o ator pornô], com a máscara e chapéu usados no início pela palestrante, entra e se posiciona diante dela. Puxa seu corpo e começa a penetrá-la. Ela, totalmente inerte, passiva. A Mãe, decapitada, erguendo-se da pilha de colchões de seu sono secular, vem até eles. Pega o copo d’água sobre a mesa e joga na cara da palestrante, que acorda. Diz alguma coisa em seu ouvido. A Palestrante esboça um movimento. A Mãe diz alguma coisa no ouvido dele. Que muda algo na sua movimentação. Uma transa começa a acontecer, DIRIGIDA PELA MÃE”. (LEITE, 2021, p. 274-278)

Segundo Leite, aqui “existe um feminino que morre e outro/o mesmo que renasce e abandona o lugar de passividade (gozo masoquista) e age” (2021, p. 275). Esse sacrifício e essa ressurreição do feminino serão abordados mais à frente, no capítulo 3. Janaína é impulsionada, também, pelos tensionamentos entre

realidade e representação, vida e arte, tendo o desejo de criar “um ato simbólico que teria consequências reais e algo real que teria consequências simbólicas” (ibid). Por fim, interessa-nos especialmente a dimensão lúdica da investida da artista no pornô, ao dialogar com Giorgio Agamben¹⁶ e seu *elogio da profanação* – “ele vai associar o profanar justamente ao sentido lúdico da criança que brinca e que re-usa aquilo que já tinha seu uso consagrado a alguma finalidade” (ibid, p. 276):

[...] interessa experimentar essa profanação em mim, nesse “set” formado por mulheres, pela minha mãe e esse profissional real do sexo. Uma reconfiguração total do esquema pornô, uma tentativa de desativar seus dispositivos fixos. [...] e devolver o sexo a um uso não mapeado, lúdico (nem sacralizado em um campo religioso – essa Maria sem sexo – e nem sacralizado pelo capitalismo que já capturou o profano do pornô na forma de mercadoria e consumo, definindo seus “lugares” e “formas”). (LEITE, 2021, p. 278)

A pesquisa iniciada em *Stabat Mater* tem continuidade em *História do olho – Um conto de fadas pornô-noir* (2022), livre adaptação dirigida por Janaína Leite do livro homônimo de Georges Bataille¹⁷ com 13 performers em cena, e, também, em *Camming – 101 noites* (2021), performance solo virtual e interativa realizada durante a pandemia em que ela relata a experiência do trabalho realizado em plataformas de sexo virtual pago. Neste trabalho, ela retoma a máscara que usa em *Stabat Mater* e propõe-se a aprender “como ser uma camgirl”. Em seu relato, em primeira pessoa, conta: “cada vez mais fui descobrindo um espaço lúdico. A máscara me oferecia uma liberdade brutal” (2021, p. 361). É com um trecho desse mesmo relato, retirado do epílogo de sua dissertação de doutorado (*Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea*), sobre o experimento empreendido em *Camming – 101 noites*, que encerro essa brevíssima exposição sobre o trabalho de Janaína e sua trajetória profunda, implicada (ou, ainda, encarnada) pelos meandros do erotismo na cena:

No dia 6 de maio de 2020, entro em um dos principais sites de encontros virtuais pagos da América Latina e crio o perfil que começa com a seguinte apresentação: “Eu sou uma mulher digamos... normal. Eu poderia ser sua vizinha, sua colega de trabalho, sua professora no curso de idiomas. Mas aí eu descobri essa máscara. Nada a ver com ocultar, mas com revelar um sentido profundo”. Durante a pandemia que assolou o planeta em 2020 e encerrou milhões de pessoas em seus lares, contando apenas com a janela

¹⁶ Giorgio Agamben é um filósofo italiano, autor de obras que percorrem temas que vão da estética à política. Entre elas, está *Profanações* (2007), com que Leite dialoga.

¹⁷ Georges Bataille (1897-1962) foi um filósofo, escritor e teórico francês, autor do romance erótico *História do Olho* (1928), que, como grande parte de sua obra, explora temas como erotismo, transgressão e sacrifício.

da virtualidade para manter trabalhos e relações afetivas, eu também, isolada em meu apartamento em São Paulo, parafraseando Bataille, criei um perfil em um site de trabalho sexual para encontros exclusivamente online. Depois, é claro, de uma série de procedimentos burocráticos que um site como esse pressupõe, coloquei a máscara e a peruca – elementos que usei em Stabat Mater –, uma roupa que eu imaginava “sensual” dentro dos meus próprios estereótipos de um universo como este e apertei o botão verde “ficar online”.

O que se seguiria, eu não poderia imaginar. Foram quase três meses e meio, mais de 300 horas online, cerca de 200 de material registrado, centenas de clientes que eu identificava por curiosos nicknames como “observador feio”, “sr elegante” “noivo longe”, “trufador”, “casadotesudo”, “gatoseu”, “moneymen” etc. etc. etc. Relações pontuais e relações regulares que atravessaram toda essa experiência que, psiquicamente, antropologicamente foi das mais complexas que já pude viver até hoje. Um ponto de vista absolutamente singular, privilegiado desse confessor da masculinidade. E uma oportunidade radical de vivenciar a minha própria sexualidade em jogo, em performance, entre a encenação – ou o “show”, como se diz nesses ambientes – e o que transbordava do meu próprio desejo, das minhas próprias estratégias de cativar, de seduzir, visto que se trata – daí a escolha das “101 noites” –, diferentemente do trabalho das prostitutas, de construir uma chave de sedução que sustente a relação, como uma Sherazade, pelo máximo de tempo possível, afinal, o cliente paga por minuto. (LEITE, 2021, p. 360-261)

2. SEXO: REALIDADE E REPRESENTAÇÃO

– Quem veio antes, o ovo ou a galinha?

Ao deparar-me com a já mencionada diversidade no universo pornô e do *camming*, pergunto: esse é um espaço que reflete as tantas possibilidades e formas de fruição do erotismo e da sexualidade que existem por aí, ou, na verdade, é um espaço onde é possível criar essas tantas e diversas formas?

Ou –

Seriam nossas práticas sexuais variadas e diversas, e o *camming* – assim como a pornografia, as plataformas de conteúdo sexual personalizado como OnlyFans e Privacy, o sexo virtual, as experiências sexuais em RV (realidade virtual), ou ainda, as mídias sociais, os aplicativos de encontros, a publicidade, os videoclipes, os filmes, os mesmo as obras de artes visuais – apenas reflexo disso? São todas essas, de formas mais ou menos explícitas, em suportes diversos, manifestações imagéticas e formas possíveis de representação de erotismo e sexualidade. Vale ressaltar que aqui nos referimos especificamente a manifestações *imagéticas* não por elas serem únicas (poderíamos citar também a literatura ou a música, por exemplo), mas por terem caráter imperativo e dominante em nosso tempo – ao qual, mais à frente, nos referiremos como Era da imagem. Pois bem, seriam tais representações retrato e consequência do exercício de nossa sexualidade, ou, pelo contrário, formadoras dos nossos modos de transar?

A questão que está colocada aqui é, antes de mais nada, uma oposição entre natureza e cultura – antiga, mas que ganha novas voltagens na contemporaneidade. Estaria o sexo no âmbito de uma pulsão instintiva humana primária, anterior à civilização e à civilidade, ou, pelo contrário, seria ele próprio um construto dessa civilização, ou, cultura? Ou ainda, *quem nasceu antes, o ovo ou a galinha?*

2.1 A noção de sujeito – Corpo próprio

O psicólogo, psicanalista e pesquisador Daniel Santos, no artigo *Tecnonarciso – Eros e identidade no reino da imagem* (2021), traça uma linha histórica muito interessante articulando autores diversos para tratar da ontologia de Eros. Para isso, o autor parte de uma necessária localização da psicanálise enquanto saber produzido num tempo específico – a Modernidade, pontuando que “[...] se, de

acordo com a psicanálise, as vicissitudes da libido fundam o sujeito, há que se esclarecer que esse sujeito não é universal, mas pertencente a seu tempo histórico, no qual a sexualidade é entendida socialmente de um modo específico” (SANTOS, 2021, p. 58).

Nesse sentido, o próprio conceito de sujeito, sobre o qual se debruça a psicanálise, só é possível enquanto construto histórico e geograficamente localizado. De acordo com Danilo Patzdorf em *Sobre aquilo que um dia chamaram corpo* (2019), as noções de corpo, indivíduo e homem são produtos da Modernidade, que puderam emergir apenas a partir de determinadas circunstâncias. Considero importante, dentro do recorte deste trabalho, destacar o estabelecimento de uma noção de corpo que garante a *individuação*.

Para explicar a construção da noção de indivíduo ao longo da história, Patzdorf toma emprestados alguns exemplos do pesquisador português José Bragança de Miranda¹⁸ que trarei aqui para ilustrar esse processo: no Império Romano, aquele que assassinava algum membro da realeza, além de condenado à morte, tinha sua família dizimada, bem como seu gado, e suas terras eram salgadas. Muito diferente do nosso sistema jurídico de hoje, que julga e condena apenas aquele que esteve diretamente envolvido na execução do crime, o corpo era compreendido “enquanto um artigo pertencente a uma rede de relações outras que a própria vontade ou a própria anatomia” (PATZDORF, 2019, p. 86).

Outro exemplo, que julgo especialmente interessante para nós, do teatro, é o de Romeu e Julieta – a representação de um casal que, apesar de apaixonados um pelo outro, são impedidos de viver esse amor por serem, cada qual, respectivamente, uma unidade do corpo alargado dos Montecchios e uma unidade do corpo alargado dos Capuletos (ibid). Tais exemplos nos ajudam a afastar a ideia de naturalidade das noções de indivíduo e sujeito, e ilustrar como o período que conhecemos como Renascimento marca uma

[...] alteração no estatuto do corpo que antes se compreendia pertencente a um corpo alargado e anterior aos desejos individuais para um corpo que desconsidera disputas e problemas gerados antes de seu nascimento, como se sua existência tivesse início apenas e somente a partir das ações que realizou individualmente. (PATZDORF, 2019, p. 87)

¹⁸ José Bragança de Miranda é um investigador, ensaísta e professor universitário português, autor de “Corpo e Imagem” (2011), uma das referências de Patzdorf em sua dissertação de mestrado e a fonte dos exemplos citados por ele e replicados, aqui, por mim.

Poderíamos nos deter longamente aqui, na complexidade dessa passagem, de corpo coletivo para corpo individual. Porém, para não desviar com tanta amplitude do objeto central deste trabalho, destaco de forma brevíssima alguns dos movimentos que percebemos no Renascimento que tornaram possível essa transição, como “o deslocamento das preocupações ‘holísticas’ ou ‘universais’ para tônicas mais ‘particulares’ e ‘individuais’ (o período conhecido como antropocentrismo)” (PATZDORF, 2019, p. 73); o desencantamento, a dessacralização e laicização do mundo e do corpo (ibid, p. 76 - 84); bem como a relação entre *corpo próprio* e *propriedade privada*, sendo o corpo postulado justamente como o modelo fundamental de propriedade (ibid, p. 86).

Da mesma maneira que este corpo moderno não está no seu estado natural, mas executa uma forma depurada por longos investimentos técnicos e discursivos sobre sua sujeição e conformação, a identidade e outras propriedades do sujeito moderno são também resultadas de operações filosóficas. (PATZDORF, 2019, p. 93)

Entendemos, portanto, corpo, indivíduo e sujeito como construtos geográfica, cultural, histórica e politicamente localizados. O filósofo francês Michel Foucault, citado por Patzdorf, afirma que “o homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo” (2019, p. 93). Se considerarmos, portanto, que o conceito de homem é uma invenção situada em um tempo-espaço específico e que sua permanência não é garantida, seriam as formas de se relacionar com a sexualidade também fabricadas a partir de discursos e práticas históricas?

2.2 A falsa oposição entre eros e civilização

Daniel Santos nos fornece um primeiro eixo de compreensão de Eros a partir de Foucault, respondendo que sim – a sexualidade, enquanto algo natural do humano, sobre a qual se debruçaria o estudo da psicanálise, é, na realidade, também uma construção. Segundo Santos, a crítica foucaultiana à obra de Freud se desenvolve nesse sentido:

Como Foucault explicitou em seu extensivo História da sexualidade (Foucault, 1999), a ciência moderna ocidental se voltou para a criação de um corpo teórico de scientia sexualis (ciências sexuais), as quais, por meio da categorização e domesticação dos corpos, produziram um sujeito disciplinar disposto a vigiar seu próprio erotismo. [...] nossa fé iluminista

habilitou dispositivos como a medicina, a academia e uma certa leitura da psicanálise na construção de práticas e discursos dentro dos quais Eros foi entendido sempre como parte fundamental da constituição humana, porém, como parte que, por ser considerada “selvagem” ou “primitiva”, deveria ser continuamente revelada e controlada pelos esforços da ciência ou por técnicas confessionais e disciplinares. Mais precisamente, Foucault propõe que tal sexualidade foi uma fabricação: a teoria dicotômica que enxergava a sexualidade como força primitiva em oposição à civilização seria uma invenção dos discursos dominantes, pois serviria de justificativa às formas de poder hegemônicas, que visavam produzir um sujeito domesticado e docilizado. (SANTOS, 2021, p. 58)

O pensamento foucaultiano aqui nos revela um esforço empreendido no sentido de demonizar a sexualidade, colocando a pulsão erótica enquanto força primitiva humana, irreconciliável com a civilização, e que deveria, portanto, ser domesticada. Sendo *civilização*, aqui, subentendida como civilização *européia* – o que implica que qualquer sociedade que desvie desse modelo está mais próxima do primitivismo e não só pode, mas deve, ser domesticada (eis a justificativa colonial para exploração, genocídio, epstemicídio). No Brasil, é emblemático o pavor-encantamento dos colonizadores ao se depararem com a nudez de povos originários. Pero Vaz de Caminha, em sua famosa carta sobre a chegada ao Brasil, descrevia como os povos daqui andavam nus, sem cobrir “suas vergonhas” e não faziam caso disso. Este choque de culturas nos demonstra como a nudez não é mais do que aquilo que se lê dela, de acordo com determinada perspectiva – enquanto os europeus a liam como sinônimo de pecado, para os povos originários ela não transgredia nenhuma questão moral.

Voltando a Santos, ele nos mostra como a crítica foucaultiana se atualiza, hoje, através de Paul B. Preciado. O filósofo e escritor trans, que dedicou-se, em *Testo Junkie* (2018), à escrita de uma espécie de diário ensaístico, uma auto-teoria, que dispõe lado a lado experiência pessoal e conhecimento acadêmico (num gesto notadamente performativo), enfatiza como “o desejo nunca pode ser pensado como ‘natural’ ou ‘selvagem’, pois é, desde saída, marcado pela cultura”, de acordo com Santos (2021, p. 59). Preciado cunha um termo que elucida bem essa ideia – *tecnoeros*.

Seja por técnicas arcaicas como a instauração de zonas erógenas proibidas ou pela exaltação de determinadas formas de prazer, seja pela modificação hormonal ou medicamentosa que varia desde a castração química ao uso do Viagra ou da “pílula”, é fácil constatar que transformações tecnológicas e históricas constroem as maneiras pelas quais nos é possível desejar. (SANTOS, 2021, p. 59)

No entanto, mesmo reconhecendo a contribuição crítica de Foucault, Santos nos propõe que, no lugar de descartar completamente a psicanálise, podemos reconhecer que, mesmo em sua limitação, o conhecimento psicanalítico parece resistir enquanto arcabouço teórico de valor, enquanto prisma profícuo para mirar o mundo, não à toa inclusive tendo seus conceitos re-incidindo em estudos filosóficos e sociológicos ao longo do tempo, até hoje. Para Santos,

[...] o Eros de Freud não pode ser reduzido à imagem do “instinto” selvagem primitivo anticultural criticado por Foucault. Em grande parte de sua obra, ao contrário, o primeiro psicanalista não se cansou de nos demonstrar que a relação da sexualidade com a cultura é tudo menos de simples oposição. (2021, p. 61)

Para corroborar com essa ideia, ele nos traz a teórica queer Judith Butler, que, investida nas leituras de ambos Freud e Foucault, “põe em xeque a crítica foucaultiana à hipótese repressiva psicanalítica mostrando que em Freud Eros e civilização têm na verdade uma complexa relação de retroalimentação mútua, em vez de lugar fixo na oposição simples de dois termos antagônicos” (SANTOS, 2021, p. 61). Ou seja, Eros forma a cultura na mesma medida em que é formado por ela. Num processo cíclico e complexo, em que apontar uma relação causa-consequência entre essas duas instâncias seria aderir a uma visão empobrecida de ambas. É impossível encontrar uma origem que desencadeou esse processo – *quem veio antes, o ovo ou a galinha?* – porque ela desconsideraria que o humano é, essencialmente, tecnológico, formado pelas articulações que tece com a natureza, um ser da cultura. Por mais que hoje estejamos especialmente interessados e investidos na ideia de um “corpo tecnológico”, Patzdorf nos aponta que “[...] não há nenhum corpo que não seja tecnológico. Toda forma de expressão e ação corporal resulta de algum recurso técnico incorporado para intervir e conformar o meio ambiente às necessidades humanas” (2019, p. 103). E ainda cita a pesquisadora e teórica da comunicação Maria Lucia Santaella:

As primeiras tecnologias sígnicas, da comunicação e da cultura, já foram a fala e o gesto. Não obstante sua pretensa naturalidade, a fala já é um tipo de sistema técnico, quase tão artificial quanto um computador. Tanto é um artifício que, para se realizar, a fala teve de roubar parte do funcionamento dos órgãos naturais da respiração e deglutição, emprestando-lhes novas e imprevistas finalidades articulatórias. Deu-se aí por iniciada a fusão entre os sistemas técnicos e a biologia do corpo, fusão crescente que hoje transparece no cibercorpo e nos faz perceber *après coup* que, desde a fala e o gesto, isto é, desde que o ser humano se constituiu como tal, nunca houve uma cisão entre o biológico e o técnico. (SANTAELLA, 2003, p. 211-212 apud PATZDORF, 2019, p. 102)

Portanto, “só haveria tecnosujeito, só haveria tecnoeros” (SANTOS, 2021, p. 62). Se admitimos que mesmo a fala e o gesto – bem como outros atos tidos como naturais para nós, como andar, sorrir, sentar – são recursos técnicos, por que o sexo não seria? Santaella, ao demonstrar o equívoco na suposta cisão entre biológico e técnico, faz ruir inclusive tantos argumentos usados para hostilizar identidades, orientações, práticas sexuais dissidentes. A ideia de uma sexualidade primitiva, “natural” (quase sempre colada à heterossexualidade e à função reprodutiva) é tão artificial e construída quanto, por exemplo, as práticas de BDSM¹⁹ que conhecemos hoje – com a diferença, apenas, de que em somente uma delas a dimensão da própria construção está bem colocada, enquanto a outra, sob um rótulo falso de suposta naturalidade, é utilizada como justificativa para perseguir quem desvie de uma normativa social. Como, por fim, nos aponta Janaína Leite, “longe de ser ‘natural’, o erotismo é ‘fictício’, é feitiço que confere a pessoas e coisas um sentido mágico, excepcional” (2021, p. 363).

2.3 Eros ciborgue e a era da imagem

Assim como as novas alianças que estamos tecendo com nossos dispositivos tecnológicos têm nos intrigado e levantado discussões sobre um dito corpo tecnológico (ainda que tecnológico seja condição inerente ao corpo), as novas formas de exercício da sexualidade vêm nos atraindo para a compreensão de um Eros que sempre foi (e só poderia ser) *techno*. Para Santos:

Podemos julgar [...] que as evidentes modificações culturais das formas eróticas que hoje testemunhamos, sua alteração por fármacos, pela mediação da pornografa ou de mídias tecnológicas, nada mais são do que a intensificação e reatualização dos processos de cocriação erótico-cultural já descritos por Freud. [...] Eros, como montagem transformacional vinda do Outro, como produto de recortes e refinamentos das máquinas culturais, é, em todo sujeito, *techno*. Há uma leitura psicanalítica possível na qual a sexualidade assim como o sujeito são vistos como uma montagem retroalimentada de várias peças, um *tecnoeros ciborgue* em que a separação entre natural e artificial desaparece em favor de descrições de dinâmicas inconscientes históricas e produtivas dos caminhos sociais criativos do erotismo. (SANTOS, 2021, p. 62)

Eros ciborgue seria, portanto, segundo Santos, a imagem da libido contemporânea. Tal imagem deriva da filósofa estadunidense Donna Haraway e seu *Manifesto Ciborgue*, importante obra do século XX que ela própria descreve como

¹⁹ BDSM é uma sigla que engloba práticas e dinâmicas sexuais de Bondage, Disciplina, Sadismo e Masoquismo, com base no consentimento mútuo entre os participantes.

um ensaio escrito num esforço para “construir um mito político, pleno de ironia, que seja fiel ao feminismo, ao socialismo e ao materialismo” (2000, p. 35). Nele, Haraway justamente apontou o ciborgue como modelo do humano, não apenas de hoje, mas sempre – e, por isso, é uma referência quando falamos da condição do humano enquanto tecnológico. O ciborgue representaria a destruição de certas divisões binárias tradicionais como natureza/cultura, e até sujeito/objeto – “o ciborgue é tanto objeto como sujeito de si mesmo” (SANTOS, 2021, p. 63).

Eros ciborgue representa uma virada do nosso tempo. E podemos associá-la à passagem da sociedade disciplinar, descrita por Foucault, para a sociedade do desempenho, como coloca o filósofo contemporâneo sul-coreano Byung-Chul Han (2017). O desejo, aqui, ao invés de proibido, é estimulado, e torna-se mais uma demanda na dinâmica produtivista e de alto desempenho da nossa sociedade. Eros não é mais uma força a ser disciplinada por agentes externos (as instituições, o Estado, a Igreja), mas sim administrada, exaltada e *publicizada* por nós mesmos. Santos aponta como esta virada representa um novo grau de intensidade nas articulações entre Eros e imagem – “a troca de nudes, a proeminência das selfies e o flerte de caráter imagético nas redes sociais e nos aplicativos de relacionamento explicita o funcionamento altamente imagetizado das trocas tecnoeróticas contemporâneas” (2021, p. 66). Ele nos indica ainda que esse entendimento ressoa também na produção do filósofo polonês Zygmunt Bauman sobre o amor líquido na sociedade pós-capitalista, apontando que:

[...] as formas de prazer sexual seriam cada vez mais exaltadas enquanto liberdades irrestritas: o amante consumidor não precisa mais escolher ou formar compromissos relacionais, uma vez que, como no shopping ou no fast-food, a experiência sexual é rápida, prática e superficial. [...] São sociedades que sofreriam não mais pelo excesso neurótico de renúncia pulsional, mas sim pelo excesso de insegurança resultante de se ampliarem quase ilimitadamente as satisfações individuais. (SANTOS, 2021, p. 60-61)

Talvez o mais significativo, aqui, seja perceber que a liberdade da libido em relação ao modelo disciplinar anterior não significa necessariamente sua emancipação em relação a um sistema de poder hegemônico, mas sim uma reconfiguração da somatopolítica a partir dos ditames do neoliberalismo, produzindo novas formas de sujeição.

Eros ciborgue é mais livre e mais líquido, sim, mas só é assim seguindo uma lei, que não é mais hierárquica e repressiva, mas não é por isso menos

absoluta. [...] Se por um lado o sujeito de hoje não teria mais seu desejo continuamente reprimido e docilizado por instituições hierárquicas totais, por outro lado a energia erótica de que dispõe seria captada e direcionada por um circuito narcisista que mantém sempre acesa a hélice perpétua do desempenho. (SANTOS, 2021, p. 64)

Se antes o sujeito era reprimido no exercício de sua sexualidade, hoje ele é inundado com o imperativo -goze! goze muito! mais, sempre!. O verbo *dever* da sociedade disciplinar é substituído pelo *poder*.

O sujeito de desempenho da modernidade não se submete a nenhum trabalho compulsório. Suas máximas não são obediência, lei e cumprimento do dever, mas liberdade e boa vontade. Do trabalho, espera acima de tudo alcançar prazer. Tampouco trata-se de seguir o chamado de um outro. Ao contrário, ele ouve a si mesmo. Assim, ele se desvincula da negatividade das ordens do outro. Mas essa liberdade do outro não só lhe proporciona emancipação e libertação. A dialética misteriosa da liberdade transforma essa liberdade em novas coações. (HAN, 2017, p. 83)

Se Eros e cultura interagem num processo dinâmico de cocriação e retroalimentação, e a forma como esse processo se dá muda de acordo com o período histórico em que se inserem, no nosso tempo, essa dinâmica parece estar sendo pautada fortemente pelo entrelace com as mídias digitais. Esse entrelace produz novas formas de gozar e, também, novas formas de sofrer (às quais Han se dedica a analisar em seu *Sociedade do cansaço*). A figura da *camgirl*, cuja insurgência só é possível nesse contexto – de ampliação das potencialidades eróticas através da tecnologia –, é alguém cujo corpo torna-se cruzo dessas linhas de força e, portanto, pode fornecer boa perspectiva para mirarmos essas questões.

O *camming* surge como manifestação viva, radical, muito representativa de nosso tecnoeros ciborgue, cuja intimidade é midiaticizada, cujas relações são balizadas primordialmente pela imagem, cujas trocas são articuladas através de pixels, dados, informações – “o chamado ‘sexo virtual’ não trata mais do corpo. [...] é a radicalização de um sentir que não se dá mais sob a pele ou a partir de estímulos estritamente orgânicos” (PATZDORF, 2019, p. 22). Como coloca Santos, essas tecnologias e práticas podem ser muito estimulantes na ampliação de nossas possibilidades de fruição eróticas, com a ressalva de que:

[...] a aptidão ciborgue de tecnoeros pode ajustar-se a valores imagéticos neoliberais, que se acoplam ao ideal de eu, forçando o sujeito a continuamente reformar e adaptar sua aparência e suas práticas rumo a imagens idealizadas. É que o mesmo ideal de eu que exalta pode se afastar, depreciando a autoestima egoica e gerando quadros patológicos narcísicos como a depressão, ou pode manter o sujeito em tal autoexigência

maniaca de performance, que seria forçado a constantemente se aperfeiçoar, mudando sua autoimagem e suas relações amorosas narcísicas rumo a um desempenho cada vez maior. (SANTOS, 2021, p. 66)

Parece-me importante, portanto, adentrar esse campo considerando sua complexidade – sem estigmatizá-lo evocando a nostalgia de uma sexualidade e erotismo *naturais* (que, como vimos, nunca existiram), nem idealizando-o como uma revolução de liberdade irrestrita e prazer ilimitado. Santos, ainda, aponta:

[...] atualmente a potência ciborgue de nosso tecnoeros é presa de um *circuito narcisista* enredado nas deslumbrantes malhas especulares (e espetaculares) da imagem. [...] indicando uma mudança cultural na direção de uma hegemonia da imagem como âmbito de produção e controle das subjetividades e do desejo contemporâneo. [...] Fica a questão, porém, de se a força libertária e autotransformadora de tecnoeros ciborgue permanecerá atrelada aos circuitos narcísicos, ou se encontrará uma saída de exercício erótico que concretize seu potencial revolucionário. Talvez aqui o uso da imagem como mediador cultural predominante seja uma oportunidade de as novas formas de tecnoerotismos experimentarem a plasticidade imagética para alcançar novos horizontes, fazendo aparecer por meio da tecnoestetização do Eros algo de artístico que comporta algo de disruptivo, algo de Real (Dolto, 1998), que nos leve além da ideologia da imagem. As possibilidades autoengendradoras de Eros e da identidade apontadas por Butler lembram que a performance de si não é só alienante, mas também uma oportunidade de dissenso e de criação cultural, de praxis criativa, inovadora, de ser e de amar. A imagem tecnoeroticamente estetizada autoengendradora poderia vir a ser a saída para tecnoeros criar-se além dos circuitos narcísico-identitários, levando-nos a uma sexualidade não acoplada aos ditames do ideal de eu definido ideologicamente. (SANTOS, 2021, p. 70-71)

Será que criações como as de Janaína Leite não nos revelam, justamente, formas criativas, revolucionárias de nosso tecnoeros ciborgue?

3. QUE CAMGIRL EU SERIA?

– E sei lá se teve outra galinha antes de mim

*E se ela era apenas a vida que corria em
seu corpo sem cessar?*

(Clarice Lispector)

As questões trazidas no último capítulo, neste trabalho um pouco melhor organizadas, eram, durante o processo de criação de XXX, reflexões soltas, referências dispersas, *desejos vagos*²⁰, motores para a cena – vibravam como ondas no corpo de uma atriz que cria, forneciam um chão instável para pisar – atravessamentos de um tempo no qual me sinto radicalmente implicada, e que o recorte do trabalho me invocava a mergulhar ainda mais.

Assustadoras, essas questões também poderiam desembocar em perguntas divertidas dentro de um processo de criação: entre tantas possíveis, que *camgirl eu* seria? Qual seria o meu público-alvo? E que tipo de experiência eu lhes proporcionaria? Em quais posições eu me interessava em me colocar nessa relação? Em quais eu preciso me colocar? Quais eu nego absolutamente? Nessa busca pela incitação do interesse sexual e do prazer no outro, emerge algo do meu próprio prazer e interesse? De que forma eles dialogam? Como eu me flexibilizo plasticamente para excitar o outro? Quais são as imagens que me invadem aqui? O que isso tudo causa no meu corpo? E o que descubro no meio do caminho? Há surpresa? O que tem de verdade nessa performance?

Essas perguntas atravessam, (não me poupam), são como vetores para dentro – de mergulho, reconhecimento, espanto, desorganização, elaboração, aceitação e invenção de aspectos sobre o meu desejo, a performance da minha sexualidade, a minha construção de feminilidade, o confronto com pudores e prazeres que eu sequer sabia que tinha, a fundação de novas estruturas internas.

Um eco

O corpo como uma cidade em que se vive há muito tempo – cruzando uma esquina diferente de repente se encontra um café, onde você nunca entrou, mas que

²⁰ Segundo Salles, “podemos falar no processo de criação artística como uma rede dinâmica guiada pela tendencialidade. As interações são norteadas por tendências, rumos ou desejos vagos” (2006, p. 33).

sempre esteve ali. E às vezes outro, novo, é inaugurado na rua ao lado. (Na infância a cada dia são inaugurados cafés. E parques, museus... Becos). Às vezes as ruas inundam ou o asfalto se abre debaixo dos pés. Enfim. Temos nós também nossas tragédias, desmoronamentos das paisagens de dentro. E nossos pontos turísticos, jardins, muros, pontes. Esconderijos. Atuar é como retilhar, de novo e de novo, rotas íntimas? Encontrando e criando novidades.

3.1 Territórios *entre* e instabilidade na atuação

É relevante elucidar, neste ponto, que XXX é um trabalho que se aproxima de formas contemporâneas de pensar e fazer teatro, estabelecendo alguns diálogos com a performance. Encontramos eco nos apontamentos de Eleonora Fabião sobre algumas tendências dramatúrgicas da performance, como “[...] o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais), em exibir seu tipo ou estereótipo social” (2008, p. 239), bem como “o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados” (ibid). O trabalho de atriz aqui partiu, inicialmente, de um lançamento meu (pessoal) naquele cosmos que escolhemos perscrutar, mais do que na composição de uma personagem fictícia habitante daquele universo – criar o meu próprio perfil numa plataforma de *camming* e conversar com pessoas em *chats* gratuitos de *webcam* foram alguns dos dispositivos de criação, por exemplo. Bem como, fazer uma cena citando trechos do contrato que assinei com a plataforma, e inserir um áudio que recebi do gerente da mesma, foram formas de incorporar na dramaturgia essa dimensão objetivamente pessoal e implicada da experiência.

Importante também sublinhar, no entanto, que o trabalho nunca nos permitiu categorizações estáveis, isoladas. Voltando a Fabião, “como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea” (2008, p. 239) e ainda, “a performance, assim como o teatro artaudiano, é cruel na medida em que ativa fluxos para-doxais, ou seja, lógicas que escapam à regulamentação da doxa (senso comum e bom senso)” (ibid, p. 240). Por mais que não buscássemos a construção de uma personagem ficcional, víamos, em XXX, a cada dia, representação contaminando presença, ficção colorindo realidade,

e a realidade por sua vez rasgando bruta o ficcional de volta; essas dimensões se espalhando, em fluxos imprecisos – *paradoxais*.

Taxações excludentes não parecem contemplar a natureza híbrida do trabalho de atriz, nem de performer, nem de camgirl. A *camgirl*, ao mesmo tempo em que tem seu corpo radicalmente exposto e intimamente atravessado, é também fortemente investida de camadas de representação, e muitas delas (assim como atrizes pornô) falam sobre criar uma personagem/persona para seus shows *online*. Portanto, percebemos que é nos lugares *entre* que a base de XXX, movediça, instável, mas também fértil, se fundou. E é justamente a imprecisão desses lugares *entre*, de convivência entre ficção e realidade, e as suas implicações, sobre identidade e alteridade, e sobre teatralidade e performatividade, enquanto forças cambiantes, moduláveis, que não anulam uma à outra, mas interagem (de novo) em fluxos paradoxais, que caracteriza muito do presente trabalho – um de tantos momentos de XXX, uma de suas formas encarnadas diante do mundo.

3.2 Atuação, abjeção e o feminino

Atuar me parece ser, por essência, um território de choque e deslocamento entre os contornos do eu e do outro, uma zona de transição e impacto entre identidade e alteridade. Se, numa perspectiva mais tradicional de construção de personagem, a atriz é lançada na busca por incorporar uma realidade outra, e só o faz na medida em que consegue dialogar com ela a partir de quem é e de onde vem, emprestando de si e tomando do outro; quando pensamos numa abordagem mais contemporânea, em diálogo com a performance, com investimento em dramaturgias pessoais e assumindo limites mais fluidos entre realidade e ficção, a atriz tem no processo a sua própria identidade continuamente questionada, deslocada e reconfigurada, naquele mesmo movimento de vaivém entre interno e externo, talvez apenas (e aqui suponho, com base na minha própria experiência) num fluxo onde as bordas entre eu e outro são ainda menos discerníveis. Em suma, ao assumirmos nossa própria identidade ao nos colocarmos num processo de criação, talvez a pergunta que surja seja parecida com a que faríamos sobre o personagem: quem é ele?, ou: *quem sou eu?*

todas as identidades são instáveis: a identidade dos signos linguísticos, a identidade do significado e, como resultado, a identidade do falante. E a fim de levar em conta essa desestabilização do significado e do sujeito, achei

que o termo “sujeito em processo” seria apropriado. Processo no sentido de processo, mas também no sentido de processo judicial em que o sujeito é levado a julgamento, porque nossas identidades na vida são constantemente questionadas, levadas a julgamento, anuladas (Kristeva, 1989 apud Oliveira, 2020, p. 191)

Através de Janaína Leite, conheci a filósofa e psicanalista búlgaro-francesa Julia Kristeva, cuja obra explora as relações entre linguagem, subjetividade e cultura. É considerada uma das maiores contribuições de Kristeva o conceito de *abjeção*, que diz respeito ao processo de individuação do sujeito. Num estágio inicial da vida, não há diferenciação entre dentro/fora (eu/outro) – o bebê não reconhece limites entre o próprio corpo e o mundo exterior. Para então tornar-se um eu, ele precisa se separar do outro – precisa expulsar, de si, o outro. Porém, se não havia inicialmente a distinção eu/outro, é algo de si próprio que ele expulsa no momento em que cria o contorno do eu – ou seja, *abjeta* a si mesmo. O instigante, como nos aponta Janaína Leite, é que tal processo se dá, em sua matriz, na relação com a mãe e/ou figura materna, com quem o bebê vive uma relação simbiótica nos primeiros meses de vida – “a mãe está no centro desse processo pois se num primeiro momento o bebê tem a mãe como sendo ele próprio, é esse *ela-si próprio* que ele precisará *abjetar* para tornar-se um eu” (2018, p. 214).

Como Leite nos indica, “o que foi abjetado, colocado fora – podemos pensar a própria mãe *ou a mãe em nós* –, não chega a se constituir como objeto. Ao contrário, ele permanece, como diz Kristeva, como fronteira” (2018, p. 215, grifo meu). Fronteira entre sujeito/objeto, eu/outro. Portanto, refere-se a um território limítrofe, ambíguo, borrado, em que o senso de identidade é perturbado e que, por isso mesmo, por colocar em risco a integridade subjetiva do sujeito, é brutal. Em Kristeva:

Há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável. Está lá, bem perto, mas inassimilável. Isso solicita, inquieta, fascina o desejo que, no entanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se desvia. Enojado, ele rejeita. Um absoluto o protege do opróbrio, com orgulho a ele se fia e o guarda. Mas, ao mesmo tempo, mesmo assim, esse elã, esse espasmo, esse salto é lançado em direção de um outro lugar *tão tentador quanto condenado*. Incansavelmente, como um bumerangue indomável, um polo de atração e de repulsão coloca aquele no qual habita literalmente fora de si. (KRISTEVA, 1980, p. 1, grifo meu)

Janaína Leite irá tecer um diálogo entre o conceito de Julia Kristeva e a obra da artista espanhola Angélica Liddell, apontando que o feminino na obra de Liddell é da ordem da abjeção. Liddell tem trabalhos marcados pela misoginia e pelo matricídio, trazendo a figura da mãe como matriz no processo de transmissão da herança maldita da feminilidade (LEITE, 2021, p. 47). Janaína discorre sobre como, em Liddell, esse declarado ódio às mulheres é, antes de tudo, um ódio a si mesma – *talvez àquilo de si de que se parece não poder escapar e que é tão descaradamente evidente nas outras* – “ao trazer a mãe como esse duplo, essa gêmea, é em si mesma que Angélica reconhece o que lhe causa repulsa. O ‘asco’, em primeiro lugar, é por ela própria” (2021, p. 49).

Janaína observa também como “o corpo materno é citado várias vezes por Kristeva como o ‘in-significável’, o ‘in-simbolizável’, é o próprio abismo – Kristeva fala da ‘caverna maternal’ - que ameaça a dissolução do ser” (2017). Tecendo um elo entre Kristeva e Liddell, ela propõe que a experiência da abjeção no corpo feminino ganha outro grau de radicalidade, tornando ainda mais perturbadora a sombra do materno, bem como a simbiose com a figura da mãe – “no caso da mulher, abjetar a mãe é um desafio ainda mais intensificado pelos componentes de identificação que, através do gênero, ligam mãe e filha” (2018, p. 215). Por um lado, a construção judaico-cristã de feminilidade, que ao colar o feminino e o maternal, também o cinde entre santa e puta (ou, *a mãe e as outras*), e, por outro, as insurreições dos debates feministas no último século, que questionam e revisam os papéis de gênero, configuram processos que amplificam ainda mais essas tensões e conflitos.

Compreendemos, com Kristeva, que todo ser humano precisa abjetar a mãe introjetada para se tornar um eu. E existe, para todos, esse algo que permanece fronteiro, à margem, indeterminado, sem nunca plasmarse completamente como objeto da consciência, nos mantendo de certa forma ligados ao território da mãe – esse real informe que ameaça nos engolir novamente para a caverna uterina ou nos precipitar em direção ao nosso próprio corpo em decomposição, o que é, de certa forma, a mesma coisa (territórios de indeterminação, volta ao inorgânico, cessação da pulsão de vida). Na mulher, esse processo se mantém enquanto tensão permanente, e, nos tempos atuais, de chamada a uma revisão desses papéis, se converte em verdadeira crise narcísica. (LEITE, 2018, p. 231)

A abjeção, portanto, é caracterizada por uma *crise narcísica* (a pergunta segue ecoando: *quem sou eu?*). Segundo Kristeva, citada por Leite:

O narcisismo aparece como uma regressão em retirada do outro, um retorno a um refúgio autocontemplativo, conservador, autossuficiente. De

fato, tal narcisismo não é jamais a imagem sem ruga do deus grego numa fonte plácida. Os conflitos das pulsões atoladas no fundo perturbam sua água e trazem tudo aquilo que, para um dado sistema de signos, ao não se integrar, é da abjeção. A abjeção é, pois, uma espécie de crise narcisística. (KRISTEVA, 1980, p. 21 apud LEITE, 2017)

Ao analisar a trajetória de Angélica Liddell, Leite aponta tanto a transição de sua obra da ficção para a autobiografia – passando da “decência da personagem à indecência da intimidade” (LIDDELL apud LEITE, 2021, p. 38) –, como também a passagem de um teatro de denúncia para um “teatro mítico”, através do qual ela poderia “investigar uma relação com as emoções para além dos julgamentos morais” (ibid, p. 46). Nesse sentido, a obra de Liddell posiciona o feminino como “a história de uma chaga, uma maldição, que se transmite de geração em geração, de mãe para filha” (ibid). A profunda implicação pessoal somada à recusa em inserir sua criação numa lógica afirmativa ou identitária nos revelaria um narcisismo que é “o contrário dessa ‘fonte plácida’ onde podemos nos mirar. *É muito mais um fundo turvo em que as imagens da mulher se encontram convulsionadas*” (LEITE, 2017, grifo meu). Janaína enxerga nessa poética um tensionamento das questões de gênero que, no entanto, não dissipa conflitos e ambiguidades que são, eles próprios, inerentes ao conceito de abjeção.

Por outro lado, Leite também associa essa crise narcísica, num espectro mais amplo de âmbito social, aos tantos movimentos feitos hoje por mulheres exclusivamente para mulheres, por vezes mesmo negando radicalmente o outro – homem (2018, p. 231). Acredito que o que fica evidente, aqui, é que os conflitos e tensões acerca das questões de gênero estão muito longe de serem apaziguados, quanto mais por resoluções simplistas – como o mero reposicionamento da mulher em negativo à caricatura que lhe fora atribuída pelo patriarcado (que, mesmo pela via negativa, ainda o tem como referência). Nesse sentido, as críticas propostas pelos feminismos negros, interseccional, queer, ou pelos estudos decoloniais, por exemplo, já destacam divergências na construção de gênero a partir de outros recortes, reforçando a complexidade do campo. Janaína observa que:

Mesmo “a mulher livre” também está performando a sua liberdade pois que não sendo o neutro, a norma, a mulher é *naturalmente artificial* já que ela sempre é *para o outro*. Aqui estou refletindo tomando por paralelo o pensamento de um dos mais importantes escritores sobre a questão dos negros e do racismo, Frantz Fanon, que diz que o negro nunca fica sozinho, nunca pode ser ele mesmo, porque o branco fez dele um outro, lançou sobre ele o olhar que diz o que ele, o negro, é. Negros e mulheres partilham

a sina histórica de terem sido usurpados de seu ser depois que o branco, homem, se instituiu regra e medida de todas as coisas. (LEITE, 2017)

A pesquisa de Janaína, segundo ela própria, enseja adentrar um campo crítico sobre o feminino, que não recaia nem em novos essencialismos, nem em visões reducionistas de performance. Ela faz essa defesa, especialmente, no campo da criação artística, entendendo também que outros campos, como o das reivindicações sociais podem e devem ser mais pragmáticos (2017). Janaína nos propõe a “tomar a ideia de feminino abjeto como parte de um processo emancipador das mulheres por elas mesmas ou seja *reivindicar a abjeção como o processo ontológico possível para um devir feminino*” (ibid).

Encarar as figuras abjetas em nós, que fazem sofrer, mas também fazem gozar (no sentido psicanalítico), me parece um caminho necessário, sobretudo nas artes, para lidar com contradições operantes ainda hoje. Reivindicar esse olhar é talvez poder construir um caminho para um luto real de nós, mulheres, sobre essa parte nossa que repudiamos. Talvez, então, a abjeção, nesse processo, produza como consequência essa espécie de ressurreição. (LEITE, 2018, p. 232)

3.3 Procedimentos de criação

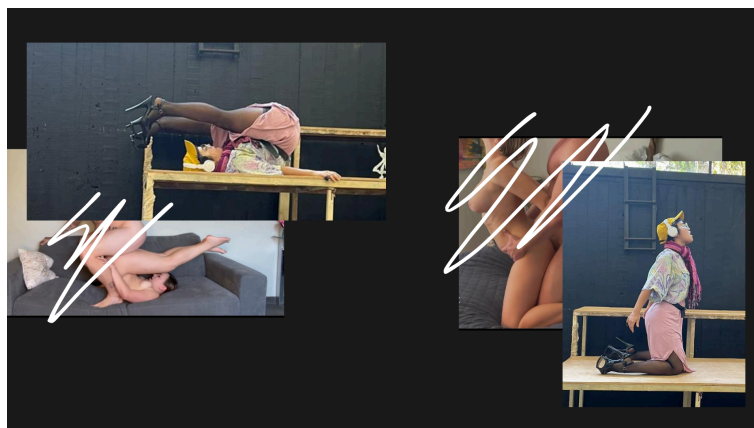
A fim de tecer mais elos entre as ideias articuladas até aqui e o trabalho analisado, XXX, gostaria de propor algumas reflexões a partir de duas cenas que compõem este solo: *Discovery Cam* e *Siririca Digital*.

3.3.1 *Discovery Cam*

Dentre os procedimentos aos quais recorreremos durante o processo de criação, destaco uma pesquisa imagética de mulheres em materiais pornográficos. Foi uma ideia que eu e Agda tivemos enquanto pensávamos, juntas, o andamento do trabalho e nossas possibilidades de experimentação.

A partir de uma seleção feita pela Agda de *prints* de cenas pornô de sexo hétero, partimos para sala de ensaio, onde fui conduzida a mimetizar fisicamente aquelas mulheres – eu reproduzia as imagens, com a retirada, porém, da figura masculina, ainda que a organização plástica do meu corpo ainda se desse a partir da relação com ela.

Figura 5 – Colagem com *prints* de cenas pornôns e a mímese das imagens em sala de ensaio.



Fonte: arquivo pessoal.

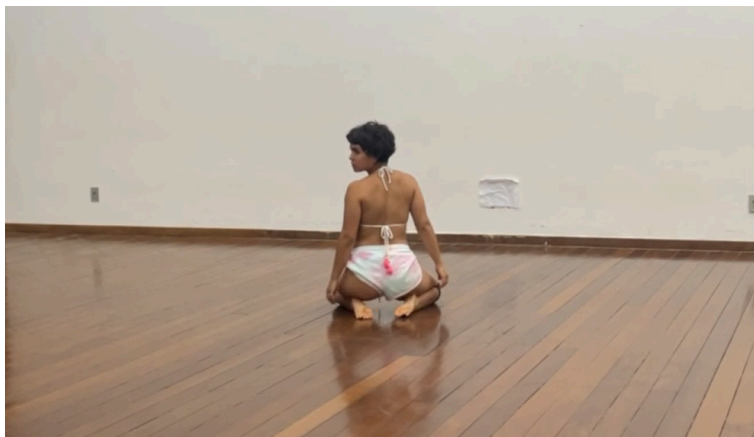
Tais imagens formaram uma espécie de ponto referencial para o desenvolvimento de uma partitura corporal, que compõe a cena do *Discovery Cam* – a mesma que citei no primeiro capítulo, na qual temos uma descrição cômica das *camgirls* como se fossem uma espécie sendo investigada num documentário sobre vida silvestre. Enquanto um narrador em off faz essa descrição, eu passeio pelas imagens em meio à execução de outras ações.

Depois do primeiro momento, de reconhecimento e reprodução das imagens, veio a investigação do trânsito entre elas – as possibilidades de ida de uma à outra; a germinação, no movimento, daquelas figuras estáticas; a pesquisa de velocidade, repetição, ordenação. Tendo essa ancoragem de referência, parti para a exploração de algumas ações que faziam parte do universo que estávamos estudando e das particularidades do que vínhamos construindo.

Vale ressaltar, de antemão, que esse processo não foi deliberado, mas intuitivo. O que me refiro aqui é a algum tipo de força dentro da própria processualidade que parece nos desprotagonizar enquanto criadores – não havia um entendimento sólido, uma justificativa elaborada para seguir o caminho que foi percorrido – mas empresta-se o corpo para passagem de determinada ação, suspende-se as perguntas para colocar-se à serviço do processo. Não deixa de ser algum tipo de fé (por isso ainda insisto na controversa palavra *intuição*). Também encontro eco em Salles: “a tendência é indefinida, mas o artista é fiel a esta vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar” (2006, p. 33), e ainda “o movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto –

uma aventura em direção ao quase desconhecido” (ibid, p. 22).

Fotos 6 e 7 – *Discovery Cam* no processo de criação em sala de ensaio e, depois, no palco



Fonte: arquivo pessoal e Lainha Loiola (2023).

Voltando à sala de ensaio – já com o áudio da narração e um primeiro esboço muito cru das possibilidades de movimentação a partir do nosso arcabouço de imagens, houve uma percepção minha de uma falta de liga e necessidade de uma variedade maior de repertório na composição da cena. As ações foram surgindo na medida em que fui matutando no corpo e na ideia, criando e testando, para tentar dar o relevo e o preenchimento que julgava devidos. Voltei à pesquisa de velocidade, repetição e ordenação, e somei a elas uma investigação maior de variações de tons na movimentação, e as ações foram surgindo – enrolar com os dedos o chiclete que eu estava mascarando, teclar, gemer, caminhar em quatro apoios, bolar um cigarro.

As ações já surgiam desde o princípio brincadas a partir do deslocamento. Apesar de criadas dentro e a partir daquele contexto, o desejo era de em certa medida esvaziá-las, para que o movimento pudesse ele próprio também emergir como matriz de sentido, e não apenas um sublinhar do discurso. O enrolar do chiclete torna-se somente um movimento circular com o dedo e até com outras partes do corpo (gesto esse que foi, para mim, ganhando cada vez mais polissemia, remetendo ao famoso ato de “rodar bolsinha” da prostituição e à própria masturbação feminina), o teclar é sempre feito com suporte em teclas imaginárias que ganham o espaço ou até o próprio corpo, o ato de bolar um cigarro é reduzido e transfigurado até tornar-se um único gesto com dedos e língua criado a partir da ação de passar a goma. Com suor, enfim, os materiais foram surgindo, ressurgindo, se transformando e se organizando cada vez mais, ao mesmo tempo, porém, que eu fui entendendo que aquela estrutura também prescindiria de certos espaços de indefinição – onde não havia um desenho preciso de fisicalidade, mas que obedecia a certa lógica – fosse um verbo, fosse um verbo como *fingir* ou *estar* ou *seduzir*.

Fotos 8 e 9 – *Discovery Cam*





Fonte: Camilo Moreira e Lainha Loiola (2023).

Talvez, justamente nesses momentos *entre*, inseridos numa lógica estrutural mas com abertura para a composição no instante, que eu conseguia me perceber de forma mais aguda no desconcerto – desamparada de uma mimesis à qual recorrer, ou de um conjunto muito bem pré-determinado de ações físicas, eu estava exposta de maneira mais radical ao outro (plateia) na condição de *camgirl* – alguém não só sexualmente disponível, mas na busca ativa por despertar o interesse sexual do outro. Esse espaço reclamava a irrupção de uma presença mais crua. Ali, as imagens pornográficas se confundiam com as minhas, bem como as estratégias de sedução, e os limites entre uma e outra se tornavam borrados; é neste ponto que experimento mais intensamente uma espécie de fragmentação – não sei mais o que é precisamente meu e o que é delas. E então, me confundo no que sou, porque de repente estou em posições nas quais nunca estive antes e, com elas, vêm novos desconfortos, mas também, – o que talvez mais me desorganize – novos prazeres:

o abjeto toca a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção espacial entre nosso dentro e fora [...]. Tanto espacial como temporalmente, portanto, o abjeto é a condição na qual a subjetividade é perturbada, “em que o sentido entra em colapso”; daí sua atração para artistas de vanguarda que desejam perturbar tais ordenações do sujeito e da sociedade. (FOSTER, 2014, p.179 apud LEITE, 2018, p. 232)

Essa experiência corrobora com as sugestões que já fiz a respeito da própria natureza da atuação, no seu tocar do abjeto. A sensação nebulosa entre dentro/fora não é inteiramente nova, para mim, enquanto atriz – em XXX, porém, ela parece tornar-se mais perturbadora na medida em que estou exposta numa dimensão muito íntima. Vista naquilo de mim que sou ou deixo de ser e sequer sei (já que isso tudo é

também transformado no e pelo próprio processo); e que de repente passa de compartilhado apenas com pessoas com quem eu transei para uma plateia inteira.

Também considero possível perceber com maior nitidez, aqui, a partir da citação trazida por Janaína Leite de Hal Foster, como a abjeção relaciona-se intimamente com a performance. Novamente, é com base na leitura de Fabião e sua proposição de tendências dramatúrgicas da performance que faço essa sugestão, destacando “a aceleração ou des-aceleração da experiência de sentido até seu colapso” (2008, p. 239) e “a aceleração ou des-aceleração da noção de identidade até seu colapso” (ibid). Ainda sobre a performance, ela aponta que:

A suspensão de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de “zonas de desconforto” onde sentido se move, onde espécimes ontológicos híbridos, alternativos e sempre provisórios podem se proliferar. Porém, é preciso frisar: não se trata de um elogio à falta de clareza, de fetichisar o misterioso, muito pelo contrário: *trata-se simplesmente de reconhecer e investigar a extrema vulnerabilidade dos ditos “sujeitos” e “objetos” e torná-la visível.* (FABIÃO, 2008, p. 239, grifo meu)

Sobre o prazer e o desconforto que cito, em meu relato, que co-habitam esse atravessamento, poderíamos simplesmente evocar novamente os “fluxos para-doxais” de Fabião (2008, p. 240) ou o apontamento de Oliveira de que “essa relação ambígua entre as fronteiras embaçadas do espaço interior e o exterior que caracteriza o abjeto causa uma outra relação de ambiguidade entre a atração e a repulsa pelo próprio abjeto” (2020, p. 193). Relembro, aqui, o termo “fascinação-ojeriza” que usei em meus escritos (trazidos na introdução deste trabalho) para descrever o magnetismo, curiosidade e hostilidade que sentia com relação àqueles objetos *comumente femininos*²¹ (alicate, gilete, salto alto...), e que também poderia ser aplicado à minha relação com as imagens das atrizes pornôs, – e que, de alguma forma, me mobilizou a levá-los, todos, para a cena.

Penso, aqui, que talvez tanto os objetos como as imagens encarnassem, para mim, máscaras do feminino (ou a própria dimensão do *masclamento* do feminino) – ligadas a beleza, vaidade, delicadeza, docilidade, sensualidade, dissimulação, submissão, depravação, sujeira – enfim, valores oscilantes mais ou menos ligados ao território da *santa* (mãe) e/ou da *puta* (outras), com nenhuma das quais eu

²¹ Refiro-me aos objetos como *comumente femininos* em referência à frase de Angélica Liddell sobre a qual Janaína Leite se debruça em sua pesquisa – “*Enfrentarme a lo comúnmente femenino me produce verdadero asco*”, ou “O comumente feminino produz em mim um verdadeiro asco” (LEITE, 2021, p. 48).

provavelmente gostaria de me identificar. Percebo-me pessoalmente muito implicada nessas questões quando retorno aos meus diários:

eu já tentei dar resposta definitiva para essas perguntas, *eu já tentei ser coerente*, e só comprava roupas largas de marcas locais, não me depilava, não fazia as unhas nem usava maquiagem, e achava um pouco vergonhoso ostentar certa vaidade (*ainda que continuasse querendo ser bonita, sem querer*), [...]

até entender (sentir?) que existe algo mais além da moral pra olhar. algo misterioso, algo que eu não sei. mas que mesmo sem respostas posso dizer -sim. (Diário, setembro de 2024)

Aqui, em retrospecto, reflito sobre um processo de amadurecimento pessoal e artístico. Vemos, em minhas notas, como eu percebo que havia uma negação radical, minha, dessas máscaras e uma resistência enorme em me vincular a elas – o que, por um lado, não apaziguava minha angústia e, por outro, resultava numa hipervigilância de mim mesma.

[...] a abjeção como um fenômeno nunca retrocede inteiramente e permanece assombrando a subjetividade do “eu”, ameaçando desembranhar o que foi construído (MCAFEE, 2014, p. 57), já que como mencionado anteriormente as identidades seriam instáveis segundo o entendimento de Julia Kristeva (KRISTEVA, 1989a, p. 19). Como próprio senso de identidade de uma pessoa nunca está estabelecido e nem inabalável, o sujeito permanece vigilante contra o que pode minar suas fronteiras para manter o controle de “si mesmo” e expulsar tudo aquilo que não respeita as fronteiras do “eu” e que pode destruir o sujeito (MCAFEE, 2014, p. 46). (OLIVEIRA, 2020, p. 191-192)

Não deixava de ser, de certa forma, a negação do mascaramento sustentada na crença em uma possibilidade de existir em alguma forma mais “natural”, enquanto mulher. No entanto, “todo corpo é tecnológico” (PATZDORF, 2019, p. 103), e “ser mulher é sempre um *fantasiar-se de mulher*” (LEITE, 2021, p. 363), como coloca Janaína a partir dos estudos de Roger Caillois²² sobre o mascaramento em *Méduse et Cie*. Apesar de hoje me sentir tola, inocente pela forma como enxergava e lidava com essas questões à época, reconheço também que essa foi a manifestação (possível naquele momento) de atravessamentos profundos em mim – que perduraram e perduram, sendo elaborados a partir da criação, encontrando inclusive escoamento no objeto de estudo deste trabalho, XXX.

²² Roger Callois (1913 – 1978) foi um sociólogo, crítico literário e ensaísta francês. Em *Méduse et Cie*, “o autor visita o tema do mascaramento na natureza [...] [e] aponta que é fato que toda humanidade usa ou já usou máscara”. (LEITE, 2021, p. 363)

Em XXX, existe a continuidade de um movimento (de alguns anos, de alguns trabalhos), de tentativa de negociação e, principalmente, de *jogo* com essas contradições internas. Escolho aproximar-me, então, desses signos de outra forma – admitindo a ambiguidade da minha própria relação com eles. Encontro eco nas formulações de Janaína a respeito do processo de criação de Feminino Abjeto:

Feminino Abjeto é, então, a combinação, o choque entre uma certa “mascarada feminina” e o movimento de abjetar essas máscaras, sem que com isso, no entanto, tornemo-las objetos. Ao contrário, nos interessava sustentar, justamente, a dimensão fronteira dessas máscaras. Pareceu-nos que a recusa pura e simples, colocando-as imediatamente fora, como objetos execráveis do feminino, não nos ajudaria a confrontar nossas próprias contradições. Interessava-nos, sim, uma tomada de todos os objetos-máscaras que configuram esse lugar social da mulher, defletindo-os, abjetando-os, reivindicando-os como nossos, como nós mesmas, para movê-los de dentro para fora, flagrando-os nessa fronteira: nem si mesmo (tornando-os essência, verdade), nem imediatamente exteriores (estranhos ao eu). (LEITE, 2018, p. 230)

Talvez seja nesse trânsito que o feminino possa então brincar a crise. Onde o fronteiro, a margem torna-se também potencial de mobilidade, arejamento, ludicidade, invenção.

O texto a seguir compunha a dramaturgia de Feminino Abjeto:

É a primeira vez que uso saia curta e salto alto. A revolução depende de poucos acessórios. Até hoje eu era uma mulher quase transparente, cabelo curto, tênis sujo, e, bruscamente, eu me torno uma mulher do sexo, do vício. O efeito que isso provoca nos homens é quase hipnótico. Ser incrivelmente presente, detentora de um tesouro furiosamente desejado no meio das minhas pernas, no meio das minhas tetas. O meu corpo ganha uma importância extrema. E esse tipo de coisa não interessa somente aos tarados. Esse tipo de coisa interessa a quase todo mundo: uma mulher com estilo de puta. Eu me tornei um brinquedo gigante. *Jogar o jogo é suficiente, o jogo da feminilidade.* (BASSIT, 2017 apud LEITE, 2018, p. 236, grifo meu)

3.3.2 Siririca Digital

*Por que haveria de querer meu computador
na sua cama?*

(XXX)

A última cena sobre a qual desejo me debruçar é a que apelidamos de *Siririca Digital*, cena final da peça. Sentada, frente ao público, depois de fazer o sinal da cruz e despir meu notebook (vestido de calcinha e sutiã), abro-o no meu colo, a *webcam* ligada – a imagem na tela é a de quem me assiste. Aqui, por conta dos materiais que tínhamos disponíveis, o efeito do reflexo do público vendo a si próprio

era reduzido. Mas escolhemos manter porque fazia muito sentido para nós que o que aparecesse na nossa janelinha virtual fosse a própria imagem de quem estava assistindo.

A cena se segue com um texto sobre o qual me debruçarei mais longamente a seguir, enquanto simulo uma masturbação com o *touchpad* do computador. O notebook, claro, responde aos meus estímulos – enquanto eu circulo os dedos ou clico no mouse, variando ritmo e intensidade, vou abrindo e fechando telas, janelas, documentos, imagens, aleatoriamente. Juntos, a gente goza. Ou não? Se consideram o orgasmo feminino²³ enigmático, quem dirá o maquínico.

Fotos 10 e 11 – Siririca Digital



²³ Entendo, aqui, que o prazer em corpos femininos tem sido historicamente negado, reprimido ou desconsiderado. Isso se manifesta tanto na negligência científica e cultural em relação ao orgasmo em corpos com vulva (onde estão inseridas as mulheres cis) – cuja anatomia e funcionamento demoraram a ser reconhecidos e estudados –, quanto na marginalização de mulheres trans e pessoas não binárias, cujos prazeres são frequentemente negados ou subordinados às expectativas de prazer do outro.

Fonte: Lainha Loiola e Camilo Moreira (2023).

O texto dessa cena foi tecido a partir do procedimento do texto-acúmulo, criado pela diretora, performer, professora e pesquisadora da cena Kenia Dias²⁴, também orientadora do presente trabalho. Eu já havia tido contato indireto com o texto-acúmulo, mas pude realmente me aprofundar no procedimento na monitoria da disciplina de Interpretação Teatral 3, com a própria Kenia, que fiz durante o mesmo semestre em que construímos XXX (2/2023). No texto-acúmulo, uma pessoa recebe estímulos distintos em cada um dos ouvidos e deve falar simultaneamente a partir (e apesar) da mistura das narrativas. Normalmente, essa pessoa está ao centro e outras duas se colocam, uma de cada lado, para falar em seus ouvidos. A não captura imediata e total do que se está ouvindo é proposital e geradora da singularidade dos materiais que surgem. Kenia costuma instruir que as duas falas sejam bem distintas entre si, para aumentar o contraste e a possibilidade de fricção entre os materiais. O resultado costuma trazer composições inusitadas, ligações insuspeitas, que elevam a complexidade formal da tessitura das palavras e abrem possibilidades, além de estéticas, discursivas.

Em XXX, utilizamos dois fones de ouvido com conteúdos diferentes em cada para realizar o nosso texto-acúmulo ciborgue. Um vídeo explicativo sobre o funcionamento dos cartões de crédito, outro sobre a estrutura de um computador, “punhetas guiadas”²⁵, alguns poemas eróticos, informações sobre adicção e vício, dicas de como construir uma casa no *Minecraft*. Todos conteúdos com algum tipo de ligação, maior ou menor, com temas que vínhamos tangenciando – como sexo, desejo, dinheiro, virtualidade. Eles eram, porém, completamente diferentes em estrutura. Linguagens poética, pornográfica, técnica, científica, além de uma linguagem informal própria de criadores de conteúdo de plataformas como o Youtube, quando friccionadas geraram materiais que, ao meu ver, parecem organizar por meio da desordem. Apreendendo de maneira muito singular a

²⁴ Kenia Dias é professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB, Bacharel e Mestra em Artes Cênicas também pela UnB e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. É também orientadora deste trabalho. O foco de sua pesquisa está em investigar dramaturgias corporais para a cena e analisar registros de processos de criação pela perspectiva da corporalidade e de seus desdobramentos poéticos. Trabalha com diversos artistas e companhias, incluindo, entre eles, uma das referências deste trabalho, Janaína Leite.

²⁵ “Punheta guiada” refere-se a um tipo de conteúdo pornográfico em que a atriz/performer conduz o espectador no processo de masturbação, podendo explorar dinâmicas de poder, controle e envolvimento na experiência erótica.

caleidoscopia dos territórios em que pisávamos, deflagrando os tantos prismas pelos quais tais assuntos se refratam, as tantas lentes possíveis, a complexidade das questões levantadas (objetiva, e subjetivamente; nos planos macro, e micro), dispondo de maneira inusitada signos que não costumamos ver colados – como várias abas abertas de um navegador, como a natureza distinta dos tantos conteúdos com os quais nos deparamos nas redes, e a conseqüente dissonância cognitiva advinda da redução de todos eles a uma mesma categoria de relevância (a de algo passível de engajamento), como o fluxo veloz de informação que nos atravessa, como um mundaréu de cacos que expõe a beleza e a violência da nossa experiência de fragmentação. (Tentando criar aqui uma nova língua para tentar dar conta de tudo isso que é difícil dizer).

O texto foi trabalhado e retrabalhado até chegar em sua versão final; daquela primeira fricção inicial, e mais espontânea, seguiram-se outras, curiosas e meticulosas na busca dramatúrgica pelas curvas de tensão e de surpresa. Na monitoria de Interpretação Teatral 3, Kenia sublinhou algumas vezes a importância do trabalho sobre o material gerado no procedimento inicial do texto-acúmulo, num entendimento de que este compreende mais do que aquele primeiro momento, das falas dissonantes no ouvido e a tentativa de entrelace em tempo real, mas também pressupõe um trabalho de escrita e reescrita, de lapidação daquilo que surge na colisão primeira. Eu, Agda e Thiago trabalhamos individual e coletivamente sobre os materiais brutos, gerando diferentes versões dele, e, por fim, eu organizei a versão final do texto – que, vale ressaltar, ainda se alterou no percurso dos ensaios. Esse é um grande desfrute em trabalhar com o teatro – arte viva – a constante renovação, a natureza inacabada dos materiais. Que não quer dizer mal-feita, mas, sim, viva e aberta – para novas colisões.

Esse texto-babel convocava, em mim, uma fala que também encarnasse uma multiplicidade de vozes. Fomos identificando e mapeando essas diferentes vozes dentro daquela mesma figura, mirando um desenho de atuação colorido, polifônico, rico em nuances. É premissa para mim a busca por um trabalho de atuação que faça jus à contradição fundante de tudo que é humano; aqui, isso se intensifica no desejo de amparar, de maneira sólida, toda aquela já referida dimensão caleidoscópica, fragmentada do cosmo em questão. Um corpo oscilante entre paradoxos, verdade e encenação, autonomia e precarização, versatilidade e especialidade, radicalmente

marcado pela lógica do desempenho no exercício da sexualidade (uma premissa de nosso tempo intensificada pela profissão), gerindo a si própria enquanto marca-máquina enquanto tem de lidar com o multifacetado da nossa humanidade tão orgânica, um corpo-abjeto porque feminino, porque virtual, corpo-brincante no lúdico de um erotismo que é antes de tudo jogo, corpo-produto que torna-se representação de si mesma mediada por algoritmos e moldada pelo consumo online. Corpo coitadinho e super-poderoso ao mesmo tempo, entre tantas outras coisas entre um e outro.

Definimos quatro vozes que se interpelavam durante o texto. Quando digo vozes, refiro-me mais à vibração energética de cada uma delas do que a modulações de timbre, volume ou gravidade. Ainda que essas aconteçam, não foram, neste caso, o ponto de partida. Saliento isso porque acredito que, se levado mais a cabo o estudo vocal, a diferença entre as personas poderia ganhar também novas amplitudes e relevos – hoje percebo como inverter a ordem dos trajetos que fizemos e trabalhar primeiro em cima da organicidade da voz poderia ter ser um caminho profícuo para encontrar ainda mais nuances entre essas personas. Fica como um desejo pro futuro. Enfim. Podemos chamá-las de: 1) *putinha*; 2) *putona*; 3) *vendedora*; 4) *anônima*.

Enquanto a 1) *putinha* surge a partir, principalmente, das referências de punhetas guiadas que escutamos, com uma fala que é mais gemido, e tem uma tônica mais submissa, com referência a um lugar mais infantilizado, de menina, novinha, ninfeta (muito comum e buscado em sites de conteúdo adulto); a 2) *putona* seria seu oposto – a dominatrix, surgida numa experimentação na qual improvisei por um longo período de tempo, interagindo com objetos diversos, e, em dado momento, depois de me montar com várias camadas de roupas e uma pleaser, com um cinto na mão comecei a humilhar e ameaçar bater no Tagú; já a 3) *vendedora* traz uma fala incorporada a partir da linguagem de alguns *youtubers* e criadores de conteúdo para internet, com tom publicitário; e 4) *anônima* seria a que aparece quando todas as outras máscaras caem, a voz onde encontramos mais desnuda alguma vulnerabilidade e também algum pudor, é onde vejo meu duplo – ainda que eu seja (e não seja) todas elas. No Apêndice B, reúno fotos e memes para compor esquemas visuais que auxiliam na representação de cada uma dessas vozes/figuras – convido o leitor a acessá-los para ter maior dimensão visual dessa composição.

A identificação dessas múltiplas vozes, no início, me fez trabalhar com o texto de forma mais mimética, com um tom representacional muito forte. Ao longo do tempo, no depuro dos ensaios, repetindo e repetindo, testando novas coisas e, principalmente, entendendo que, mais do que quatro figuras absolutamente distintas sempre operando no seu máximo, elas misturavam-se entre si e, no próprio texto, às vezes eu começaria uma frase 80% anônima e 20% putinha, para terminar numa porcentagem oposta – 20% anônima e 80% putinha. O que percebi, cada vez mais, foi que o trabalho meticuloso de investigação das possibilidades singulares de cada uma dessas personas precisava co-existir com certa vagueza e abertura para que o trânsito entre elas continuasse vivo, e arejado – prezando por uma presença assentada no momento, onde não está tudo garantido, e há sempre espaço para a irrupção da descoberta, do novo – para o encontro.

Foto 12 – Siririca Digital



Fonte: Camilo Moreira (2023).

Nesse sentido, um dos achados que fizemos ao longo do processo foi o dos espaços de maior e mais direta interação com a plateia. O trecho específico que cito a seguir tem a matriz na improvisação com Tagú.

Se você quiser brincar com conteúdos exclusivos, rebola no clube de membros e em poucos minutos aproveite os benefícios de me chamar de safada enquanto eu recebo um cashback na minha conta digital. Ah, eu sinto que o terreno é um pouquinho grande. Vou tirar sua cueca apertando bem gostoso no seu cartão gold internacional, quantos GB tem nesse pen drive? Mas isso é só 1% da sua safadinha favorita acumulada. Você aguenta, 1 TB de buceta? (Trecho da dramaturgia de XXX, 2023)

Era a *putona* quem perguntava essa última frase, diretamente para um homem da plateia. Essa dinâmica surgiu da improvisação com Tagú. Quase sempre, a plateia caía no riso e eu, séria, perguntava de novo “ein, 1 terabyte de buceta, tu aguenta?”. Se ele continuasse rindo, eu ficava mais agressiva “me responde, acha que eu tenho cara de palhaça?”. Quando aquele a quem me dirigi (ou outro, como já aconteceu) respondesse, eu costumava nem deixar ele terminar de falar para interromper: “cala a boca”. A plateia costumava cair no riso de novo, aqui. Atravessávamos um pequeno momento de desconforto e constrangimento, um de tantos lugares diversos e novos de encontro que XXX me proporcionou – entre sedução, cumplicidade, intimidação, fragilidade, tesão, curiosidade, dissimulação, exposição.

Enfim, a dramaturgia contemplava ainda outros momentos de abertura. Dentre eles, me interessa, para finalizar, destacar um: os pedidos de sugestões de músicas do público. Uma no início do trabalho (quando ainda estávamos na videochamada, antes de eu entrar em cena) – *uma música para despir* –, uma na aproximação da última cena do trabalho (a siririca digital) – *uma música para gozar* – e uma depois da verborragia do texto sobre o qual me debrucei neste capítulo, nosso texto-acúmulo-babel-ciborgue, por fim, – *uma música para lembrar*.

E se finalizarmos no outro que sente e me faz sentir, eu clico, eu juro que eu clico na ferramentinha. Me toco e preciso de mais um lote vazio. Nasci dum ovo e sei lá se teve outra galinha antes de mim. Sem qualquer trava no meu tesão, uma família inteira no clitóris. Só me resta mais um gozo num lote vazio qualquer.

Silêncio.

— Alguém, por acaso, teria uma música pra lembrar? (Trecho da dramaturgia de XXX, 2023)

Peço ao espectador para se aproximar e pesquisar sua *música para lembrar* no notebook que está no meu colo, e apertar o play. Convido o leitor, aqui, a fazer o mesmo.

Enquanto a música toca, deita-se lentamente no chão. Ela lembra. Não nota enquanto a equipe começa a desmontagem da cena. A luz é acesa; a porta, aberta; o som, desligado. Os objetos espalhados pelo espaço vão sendo recolhidos. O público é silenciosamente convidado a se retirar enquanto ela permanece. Demorada na lembrança. A peça acaba, mas ela continua.
(Trecho da dramaturgia de XXX, 2023)

CONCLUSÃO

ou Perguntas que não serão respondidas

Este trabalho (também) continua.

“Nada é, mas está sendo. A forma nominal associada a processos é o gerúndio” (SALLES, 2006, p 36). Como *um ponto final suportável*²⁶, esta monografia termina aqui porque é preciso, mas é entregue com muitas interrogações e desejos não encerrados.

Para não dizer que não cheguei a lugar algum, percebo como as diversas camadas de tudo que foi abordado ao longo deste trabalho são como que justapostas, mescladas na construção de um labirinto – confusas, talvez sem saída, mas brincadas na *forma*. Apesar dos meus esforços, percebo que ainda faltam muitos nós para serem atados. Conexões de um pensamento antes da criação cênica que da escrita acadêmica.

A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado ao outro. [...] A atividade estética tem o poder de reunir o mundo disperso, lembra Bakhtin (1992). (SALLES, 2006, p. 35)

À guisa de conclusão, as articulações aqui trabalhadas permitiram-me perceber que, se a *abjeção* é um processo com o qual todos, volta e meia, temos que nos ver; e talvez de forma ainda mais intensa sendo mulher; e mais intensa ainda no trabalho de atriz/performer (talvez inclusive como uma busca, sustentada dentro de um percurso artístico); parece-me justificado que XXX tenha sido um trabalho que produziu, em mim, abalos sísmicos, ao fazer convergir tantas circunstâncias que favorecem a emergência dessa espécie de crise do eu.

Nesse sentido, fica como desejo a articulação mais profunda entre *feminino abjeto* e *tecnoeros ciborgue*, com perguntas como –

De que forma a operação de Eros, hoje, no âmbito da lógica do desempenho articulado através da imagem, ou ainda, na necessidade de *ser visto para ser validado* é experienciada por mulheres? Minha hipótese é de que esse processo

²⁶ “[...] o artista se vê diante da impossibilidade de determinar o ponto final absoluto, o final de um processo, que representaria um momento que o agrada o suficiente para poder mostrar publicamente (um ponto final suportável).” (SALLES, 2006, p. 26)

ganha ainda outra intensidade em corpos femininos, levando em consideração os processos de revisão da própria imagem que já fazem parte de nossa história há muitos anos. Uma das leituras mais instigantes que fiz, ao longo da pesquisa e escrita desta monografia, apontava para questões relacionadas à imagem da mulher e às chamadas doenças da beleza²⁷, que não couberam aqui – mas muito me interessa pensar como a condição de ser vista/desejada do feminino se intensificaria hoje na vitrine das mídias sociais.

Pergunto-me, ainda, se poderíamos articular (e de que forma) o circuito narcisista de eros ciborgue à crise narcísica trazida por Julia Kristeva através de Janaína Leite. Talvez, para além de águas turvas, possam ser nas múltiplas telas e janelas dos circuitos tecnoeróticos imagéticos da contemporaneidade, que estejam convulsionadas hoje as imagens da mulher.

Nesse sentido, sinto que não consegui, ainda, tocar o ponto nevrálgico deste trabalho – a especificidade do feminino em crise *no virtual*, ou como o feminino *convulsiona* entre telas.

Gostaria, por exemplo, também, de ter abordado a cena do Contrato, de XXX, em que finalmente levo os tais objetos ditos femininos (no caso, batom, gilete, escova, peruca, *celular*) para o palco. Enquanto executo ações com eles, divido com o público as cláusulas do contrato com a plataforma fictícia XCam (que foram retirados do contrato com a plataforma real na qual me cadastrei). Aqui talvez apareçam de forma mais nítidas algumas relações entre o feminino e suas máscaras no contexto tecnológico do capitalismo tardio, friccionando questões como os limites entre autonomia e precarização dentro do trabalho sexual online, o sequestro das nossas subjetividades pelo neoliberalismo, o desgaste do sujeito contemporâneo – e, mais especificamente do sujeito *mulher* – na sua busca incessante por autorealização (encontrando mais eco nas reflexões de Han).

Enfim, acredito que os estudos empreendidos na escrita desta monografia pedem novos estudos. O aprofundamento em autores com os quais dialoguei através das minhas referências e, ainda mais especificamente, no estudo da

²⁷ Refiro-me ao artigo “A violência da imagem: estética, feminino e contemporaneidade” (VILHENA; MEDEIROS; VILHENA NOVAES, 2005), que trago na finalização desse trabalho – como uma articulação com tudo que foi abordado e uma ponte, abertura para estudos futuros também.

psicanálise, para onde, volta e meia, em minhas pesquisas, acabei me voltando. O mergulho em outras perspectivas, também, levando em consideração o recorte branco e ocidentalizado das referências aqui articuladas.

Também sinto que esses estudos pedem corpo, novas investidas de XXX em carne, no palco.

Para fazer jus às pontas soltas deste trabalho, finalizo-o com duas citações que, sinto, arrematam questões abordadas ao longo dessa escrita, ao mesmo tempo em que nos enchem de perguntas (que não serão respondidas).

sem a crise não existe criação? se a natureza do corpo é a crise, na criação essa instância natural é apenas intensificada? se teatro é vida condensada, talvez ela aqui apenas se agudize? *criar é como gestar, portanto, pressupõe dor?* um corpo que se deforma enquanto outro toma espaço dentro dele para irromper? nessa irrupção, então, como não doer? se ela pressupõe um rasgar? (Diário, setembro de 2024)

Talvez agora possamos dizer quem constitui a audiência do teatro feminino. No balcão nobre da histeria está o olhar da mãe, para quem, um drama de traições e intrigas é representado. Na platéia da contemporaneidade, está a mídia, a exigir um espetáculo massificado e falsificado. Nas galerias, olhares masculinos desejanos, oferecem aplausos verdadeiros, entusiasmados e abundantes. É conhecida por todos a enorme paixão pelo palco que as grandes atrizes confessam. O interesse do sujeito feminino não é menor. Ser vista é a dissolução do complexo de castração. (VILHENA; MEDEIROS; VILHENA NOVAES, 2005, p. 132)

Perguntas sobre a instância gestacional dos processos de criação, sobre as crises inerentes a eles, cruzamentos do feminino no palco e na vida, perguntas, intensidades de ser, intensidades de ser *hoje, aqui, agora*. XXX como a ponta de um fio que (sinto) venho desenrolando há tanto tempo (desde sempre?), e que continua neste trabalho. E que continua. *Entre a teoria e a dor*²⁸, entre referências psicanalíticas e diários pessoais, buscas curiosas fora e mergulhos fundos dentro – tomara que esta monografia, que por ora encerra meu percurso na Universidade de Brasília, seja também um bom prelúdio do que há *por vir*.

²⁸ “Entre a teoria e a dor” é o nome de um capítulo da tese de doutorado de Janaína Leite (2021, p. 328), no qual explora a sua relação com a autobiografia, na articulação entre suas experiências pessoais, sua criação artística e sua escrita acadêmica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, v. 8, p. 235-246, 2008.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. 2ª edição ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue. In: *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 33-118, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980, "Approche de l'abjection", pp. 07-27. Tradução de Allan Davy Santos Sena. Disponível em: https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1. Acesso em: 21/01/2025.

LEITE, Janaína Fontes. *Ensaaios sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea*. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2021.

LEITE, Janaína Fontes. Feminino abjeto: caderno de processo. *Revista Aspas*, v. 8, n. 1, p. 210-240, 2018.

LEITE, Janaína Fontes. O feminino abjeto na obra de Angélica Liddell. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498513914_ARQUIVO_OfemininoabjetonaobradeAngelicaLiddell.pdf. Acesso em: 22/01/2025.

OLIVEIRA, Manoel Rufino David de. O conceito de abjeção em Julia Kristeva. *Revista Seara Filosófica*, n. 21, p. 185-201, 2020.

PATZDORF, Danilo. *Sobre aquilo que um dia chamaram corpo – corporalidade nas ambiências digitais*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado – Processo de criação artística*. 1ª edição. São Paulo, SP: Annablume, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação – Construção da obra de arte*. 2ª edição. Vinhedo, SP: Horizonte, 2006.

SANTOS, Daniel Caio Modós. Tecnonarciso: Eros e identidade no reino da imagem. *Jornal de Psicanálise*, v. 54, n. 101, p. 57-72, 2021.

VILHENA, Junia de; MEDEIROS, Sergio; VILHENA NOVAES, Joana de. A violência da imagem: estética, feminino e contemporaneidade. *Revista Mal-estar e subjetividade*, n. 1, p. 109-144, 2005.

APÊNDICE A – Vídeo-documento do processo

Vídeo elaborado para apresentação na defesa de TCC, reunindo registros audiovisuais do processo de criação e apresentação do solo XXX, com trechos de laboratório, ensaios, bastidores e cenas. Pode contribuir para dar visualidade e corpo ao objeto das reflexões desta pesquisa.

Disponível em: https://youtu.be/Bt_NGUdOOZ0.

APÊNDICE B – As vozes da Siririca Digital

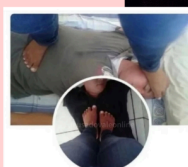
Os seguintes esquemas visuais foram criados para apresentação na defesa de TCC e ilustram, a partir da mescla entre fotos e memes, o tom de cada uma das figuras que compõem a cena Siririca Digital.

01 PUTINHA



1) Putinha.

02 PUTONA ↘



Adailton Guedes (Tapete pra mulher pisar)
4 mil seguidores · 3,2 mil Amigos
Podolatra apaixonado por trampolim.
Quero você pisando meu corpo...



2) Putona.



3) Vendedora.



4) Anônima.