

LEAL, Diego. **Em busca de uma leitura atoral das poéticas de Péricles Prade e Teresinha Soares.** Campinas: Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Mestrado. Orientadora: Isa Etel Kopelman.

RESUMO

O objetivo principal desta pesquisa é investigar a representação erótica do corpo a partir da análise e reflexão sobre as poéticas do escritor Péricles Prade, e das obras visuais da artista multimeios Teresinha Soares. Este texto compõe-se de relatos sobre as práticas de investigação em laboratório teatral, que descrevem alguns resultados dramaturgicos que vêm organizando as ações criadas neste estudo. Com isso, busca-se realizar uma leitura atoral das obras de Prade e Soares, através da criação de uma peça teatral. Com o propósito de encontrar aparato teórico para o desenvolvimento das reflexões, buscou-se dialogar com estudos que abordam a temática do erotismo na arte, além de autores que analisam aspectos dramaturgicos arte teatral contemporânea.

Palavras-chave: narrativa. corpo erótico. dramaturgia.

ABSTRACT

The aim of this research is to investigate the erotic representation of the body from the analysis and reflections of the writer Péricles Prade's poetics and the works of the multimedia artist Teresinha Soares. This text is composed of descriptions about the practical investigation in a rehearsal laboratory, looking for depicting some dramaturgic results which have been organizing the actions created in this study. Therefore, it is sought to perform an authorial/original reading of Prade and Soares's works, through the creation of a play. With the purpose of finding theoretical apparatus for the development of those reflections, it was sought a dialogue with studies which approach the eroticism thematic in art, besides authors who analyze dramaturgic aspects of the contemporary theater.

Key words: narrative; erotic body; dramaturgy.

O objetivo principal desta pesquisa é investigar a representação erótica do corpo a partir da análise e reflexão sobre as poéticas do escritor Péricles Prade, e das obras visuais da artista multimeios Teresinha Soares. Para tal, as investigações estão aliadas a uma prática teatral, que tem como impulso criativo, a busca do ator em criar relações com essas narrativas literárias e visuais, para então compor as cenas.

Partindo dessa perspectiva, busco abstrair e materializar esses estímulos no corpo, com intuito de instigar a imaginação para a (re)criação dessas narrativas, na linguagem teatral a partir do contato com as palavras e imagens de obras dos dois artistas.

Antes de dar continuidade ao trabalho que venho desenvolvendo hoje, faz-se necessário uma pequena retomada em minha trajetória artística. As minhas inquietações sobre o corpo erótico, e as obras de Prade, surgiram durante o curso "Palavras no corpo - um ator-narrador" ministrado pela diretora e pedagoga teatral Maria Thaís. Neste curso, a partir do livro de contos "Espelhos Gêmeos: pequeno tratado das perversões" (PRADE, 2015) investigamos maneiras de explorar o poder da materialidade da palavra nas



ações do ator e sua força relacional, que permite transitar entre temporalidades diferentes, abrindo caminho para nuance e vozes distintas na representação.

Posteriormente ao curso, continuei investigando as possibilidades de composição de cenas apoiado neste processo que objetiva criar ações a partir da materialidade das palavras, dialogando com os contos de Prade. Nessas experimentações, busquei encarar as palavras dos contos como potenciais provocadoras de ações físicas, me deixando afetar por elas; sendo que ao me atravessarem, elas alavancam o registro de minhas próprias experiências, o que as torna reconhecíveis e permite construir relações junto a elas, relações essas que me impulsionam a agir fisicamente no espaço.

Prade é um escritor catarinense, autor de vários livros de poesia e ficção, além de ensaios críticos sobre arte e literatura, possuindo ainda, várias publicações jurídicas e livros de poesias. No entanto, esta pesquisa tem por interesse sua obra ficcional, que reúne cerca de seis títulos: “O milagre do Cão Jerônimo” (1970); “Alçapão para Gigantes” (2008); “Ao som do realejo” (2008); “Relatos de um corvo sedutor” (2008); “Correspondências – Narrativas mínimas” (2009); e mais recentemente, “Espelhos Gêmeos: tratado das perversões” (2015).

A linguagem de seus contos é permeada por um universo realista e fantástico desde “O milagre do Cão Jerônimo” (1970). Já em seu último livro de contos, “Espelhos Gêmeos: tratado das perversões” (PRADE, 2015), esse realismo fantástico é envolvido por uma atmosfera erótica que nutre todas as situações paródicas em frenesim imprevisíveis. Este livro é composto por dezoito narrativas curtas, onde Prade busca manipular a linguagem escrita com fugazes prosas curtas, absurdas e cômicas.

Nesses dezoito contos curtos que compõem o livro, Prade manipula a linguagem, provocando os sentidos e a imaginação de quem o lê, jogando página a página com os desvios narrativos, as livres associações, o humor e, sobretudo, com as representações grotescas e eróticas das figuras humanas e animadas que inventa.

O livro inicia com um conto “Diário de um sapato acima de qualquer suspeita”, onde um sapato rememora sua longa existência e os desvios sexuais dos que lhe calçaram. Apresenta a estória do “Cobra-rei”, que revela o relacionamento zoofílico entre uma mulher e uma cobra, culminando na morte dos dois após a coroa do cobra-rei enroscar na vagina de sua dona e amante. Segue com contos como “Pão furtado”, onde um homem lembra 1969, ano em que furtou um pão e lhe teve como amante. Há ainda, o conto que dá nome ao livro, “Espelhos gêmeos”. Nessa obra duas irmãs gêmeas são descobertas após décadas presas em dois espelhos virados um de frente para o outro. O confinamento decorre de um castigo executado pelo pai delas, depois que ele descobre a relação incestuosa que existia entre as duas.

A primeira narrativa estudada nesta pesquisa intitula-se “Flop flop flop”, esse conto foi o ponto de partida para o início desse processo de criação, nele conhecemos uma história de amor que é interrompida abruptamente por conta de sons estranhos, emitidos involuntariamente, pelo baixo ventre da amante que, por isso, passa a recusar se relacionar sexualmente com seu amado. Para solucionar a situação, o amante compra um frasco com um líquido esverdeado que a ensurdece, fazendo com ela deixe de se constranger e sofrer por causa dos sons de suas entranhas.



Em todos esses contos, Prade explora a representação dos impulsos sexuais e suas diversas manifestações, perversões e desvios. Neles avultam-se situações e figuras movidas pelo desejo desenfreado e insaciável, que quando consumado, esgota-se em si mesmo.

Desde 2016, ano em que tive meu primeiro contato com Prade, no curso ministrado por Maria Thaís, venho desenvolvendo e aprofundando os estudos destas dezoito narrativas, experimentando-as na cena a partir do trabalho com as ações. Acredito que essas investigações ainda não se esgotaram, e ainda hoje, me geram diversas questões que me movimentam no fazer artístico, e por isso, proponho trazer “Espelhos Gêmeos - Tratado das perversões” como um dos recortes que guia esta pesquisa.

Outra artista que gostaria de trazer para corroborar nestas investigações é Teresinha Soares. Meu primeiro contato com suas obras se deu em 2017, durante uma visita ao Museu de Arte de São Paulo (MASP) que realizou uma exposição retrospectiva e individual da artista mineira. Seu trabalho estava exposto no subsolo do museu, como parte da programação voltada para a temática da sexualidade e gênero.

Fiquei muito intrigado pela maneira com que ela representa o corpo humano em suas obras, especialmente o feminino, expresso em figuras e traços sinuosos, cheios de vigor e ambiguidade. Enquanto caminhava por entre as obras, me deparei a cada quadro, fotografia ou instalação, com representações de fragmentos de corpos em formas mecânicas ou animais, muitas vezes contorcidos, delimitados por traços fortes de tinta ou recortes. Algumas dessas obras, não só representam o corpo como também funcionam como um convite para que o público lhes adentre e vivencie com o próprio corpo a experiência artística.

Soares é uma artista mineira, produziu toda sua obra visual durante um curto período entre 1967 e 1973 (MOURA in CATÁLOGO MASP, p. 17). Durante esses seis anos, Soares experimentou criar de diversas maneiras, pintou, desenhou e gravou sobre madeira, papel e serigrafia, além de ter produzido diversos objetos, instalações e performances (MORAIS in CATÁLOGO MASP, p. 49).

A artista criou de maneira efervescente uma obra que se caracteriza pela representação do corpo e suas relações. Envolvida pelo interesse poético em reverenciar o impulso erótico e a energia feminina. Desta maneira, Soares pôde produzir uma obra potencialmente questionadora num período de grandes transformações sociais e culturais, participando de uma geração de artistas que buscou reinventar os modos de criação (RIBEIRO in CATÁLOGO MASP, p. 60).

Nesse processo de investigação teatral estudo duas séries específicas da obra de Soares, criadas com tinta óleo e colagens. Trata-se das séries “Acontecências” (1966-1967) e “Vietnã” (1968), por se tratarem de narrativas visuais construídas a partir de junções de desenhos pintados por ela, recortes de jornal e fragmentos de textos.

Em “Acontecências”, Soares constrói uma série de oito quadros-narrativas visuais sem ligação direta uma com a outra, exceto pelo fato de serem criadas a partir de pintura, recorte e colagem de trechos de anúncios e manchetes de jornais. Soares compõe em contrastantes tons de preto, vermelho, verde e branco, figuras fragmentadas, mãos, bocas, pernas, cabeças



e silhuetas, ora em manifestações de afeto e carinho, ora manifestações de violência e pavor.

Para construir essas obras, a artista parte de acontecimentos cotidianos, muitas vezes encontrando em jornais da época, passeando entre a figuração e abstração, para retratar histórias de mulheres e críticas ao patriarcado e seus valores (BECHELANY, CATÁLOGO MASP, p. 73).

Já na série “Vietnã”, Soares encadeia em três pinturas, o tema da guerra e da violência, em contraste com sua própria solidão e carências pessoais (MORAIS, CATÁLOGO MASP, p. 55). Nesta série ela afirma toda a inutilidade da guerra e satiriza sua midiaticização.

Em “Morra usando as legítimas alpargatas”, ela critica a exploração da guerra como ferramenta de propaganda e espetacularização, ao figurar uma tela semelhante a da televisão, onde corpos parecem se enlaçar, sem deixar claro se se estrangulam ou se beijam. Já em “Morrem tantos homens e eu aqui tão só”, Soares retrata a solidão das mulheres que esperam seus homens voltarem da guerra e “assistem” seus martírios. No último quadro da série “Guerra é guerra – vamos sambar”, Soares coloca imagens em preto e branco de um corpo caído aos pés de outro que segura uma espécie de cassete, ao lado de imagens da silhueta de uma multidão que parece pular carnaval, ironizando a indiferença frente à violência, ao mesmo tempo em que faz referência à intensidade das experiências da violência e da festa.

Tanto as narrativas visuais de Acontecimentos (1966-1967) e Vietnã (1968) de Soares, quanto as narrativas literárias de Prade em Espelhos Gêmeos: tratado das perversões (2015), são obras de caráter erótico que, articulam-se de modo a manipular sentidos e a própria linguagem em que se manifestam visual e literariamente.

Com isso, busco explorar as linhas de conexões possíveis entre essas duas formas de narrativas, aproximações e contrastes; investigando as possibilidades de articulações e junções entre a narrativa visual de Soares e a literária Prade; com a finalidade de criar um experimento teatral, a partir dessas ligações e outros desdobramentos em reflexo e diálogo com essas obras, partindo e debruçando sobre a linguagem da cena.

As representações eróticas do corpo que caracterizam essas obras, expressas nas imagens e palavras que as compõem, pautam as investigações, na busca de encontrar nelas, estímulos para engendrar devires outros a partir da presença física e viva do ator. Com o propósito de criar e manipular as possibilidades de representação desse impulso vital.

Tendo em vista, o interesse desse trabalho pela representação erótica do corpo, dever-se a compreensão de que os impulsos sexuais, presentes nas experiências humanas desde a primeira infância, assim como nos ritos e mitos que constituem as civilizações construídas por nossa espécie. E que, por isso, são poderosos princípios da vida, que governam nossa existência mesmo quando rechaçados, e podem encontrar na arte espaço para sua manifestação e intensificação (BATAILLE, 2017)

Considero que a arte é criação estética, e em decorrência disso, está sempre engendrada ao desejo, tendo o poder de intensificar nossas experiências de vida. Deste modo, esta pesquisa investiga em cena esse potente universo da experiência humana, com o propósito de compor teatralmente a partir de sua representação no corpo.

Ao estudar essas narrativas, busco conectar-me com as obras para com elas dialogar e poder encontrar desdobramentos a partir delas no meu corpo agindo pelo espaço. Deixando os sentidos que as estruturam me afetarem, extraindo imagens, figuras e situações presentes nas narrativas visuais e literárias, para a partir delas compor cenas.

Dessas investigações a partir do contato com as narrativas, busco criar materiais cênicos para explorar, manipular e moldar; trata-se de tons de voz distintos, posturas, movimentos e ações. Repetindo e improvisando com esses materiais inventados a partir do ato de me pôr em relação e diálogo com as narrativas. Construo cenas que, por sua vez, não se estruturam baseadas em conexões narrativas propriamente ditas, mas através de montagens que realizo entre as ações criadas.

Os resultados que surgem dessas investigações improvisacionais em laboratório teatral, passam por um processo de lapidação através de repetições e retomadas dessas ações ao longo do estudo. Essa dinâmica de estudo, vem permitindo o trânsito entre as diferentes vozes articuladas através das investigações práticas de criação teatral, baseado no jogo de cena com as narrativas visuais e literárias estudadas.

As cenas resultantes das investigações em laboratório teatral, vêm sendo desenvolvidas através de ensaios periódicos, abertos ao público inclusive. Nesses ensaios descobri que uma das cenas, pode situar a atmosfera em que se desenvolvem as ações e funciona como estrutura desencadeadora das demais cenas que venho desenvolvendo.

Nessa cena, que está em processo de lapidação, carrego até o centro da sala um criado mudo antigo de madeira, sobre ele, uma foto minha com um ano de idade, uma vela e uma bandeja com um cacho de uvas, um pão e um pedaço de linguiça assada. Visto roupa social e terno preto, usando algodão nas orelhas e narinas, como um morto. Retiro as gavetas do criado-mudo, abrindo o espaço de um cubo no interior do objeto, que permanece vazio, até eu colocar ali a foto e a vela que ascendo. Em seguida, distribuo café e bolachas de água e sal nas ocasiões em que há outras pessoas comigo na sala de ensaio.

Depois guardo a roupa que visto numa gaveta, permanecendo vestido de cueca, mostro para quem assiste uma mancha no sapato e tento limpá-lo. Não conseguindo tirar a mancha, explico que ela não sai mais e que aquele sapato tem muita história que eu mesmo inventei, só não tem mais história do que o sapateiro que o fez, digo que esse sapateiro, o Senhor das Chagas, também é invenção minha, pergunto a quem assiste se posso contar um pouco da história desse homem.

A opção por criar uma atmosfera de cerimonial fúnebre, assumir a figura de uma semi-morto com algodões nas narinas e orelhas e referenciar minha própria morte, que por condição natural ou não, algum dia ocorrerá. Ocorre em referência a compreensão de que o ato erótico é um desafio à morte, e realiza “a provação da vida até na morte” (BATAILLE, 2017, p. 47).

Posto que, a vida aspira ao excesso, numa vontade de ultrapassar sua própria mortalidade e é no ato de intensificação violenta, seja na hora do orgasmo ou do sacrifício religioso de rasgar e expor a carne do animal. Que nos dá o “poder de encarar a morte face a fece, e de nela ver a abertura à continuidade” (BATAILLE, 2017, p. 47).



Considerando que vivemos durante nossa efêmera e perecível existência, com a sensação de termos uma “continuidade perdida”, para além dessa vida, que ao ser aniquilada pela morte, afirma nossa “descontinuidade” (BATAILLE, 2017, p. 39). Ao mesmo tempo que a morte, nosso aniquilamento afirma a “continuidade ambicionada” (BATAILLE, 2017, p. 65)

Na continuação da cena, explico que vou contar a história do Senhor das Chagas em primeira pessoa, para melhor ilustrá-la. Com isso, jogo com a própria ideia de representação, negada até aquele momento. A partir disso, conto as histórias das paixões do Senhor das Chagas, inspirado nos contos “Flop, flop, flop” e “Pão furtado” de Prade, e nos quadros “Guerra é guerra - vamos sambar”, “Morrem tantos homens e eu aqui tão só” e “Deus criou o homem e...” de Soares. Construindo uma dramaturgia híbrida, onde personagens-figuras, seus desejos e ações se apresentam e agem em cena através de minha presença física no espaço.

Senhor das Chagas, inicialmente conta como se envolveu com uma mulher e que com ela foi morar, para isso, uso o roupão, que numa hora representa a mulher se despindo, noutra o teto de seu apartamento, ou ainda uma pasta de trabalho e a mulher deitada, deslocando e transformando os sentidos desse objeto em cena.

Segundo a pesquisadora Anne Ubersfeld, na representação moderna, os objetos perdem seu aspecto utilitário para assumir uma dupla característica, podendo funcionar tanto como uma presença concreta “estar-ali”, quanto como uma “figura” de funcionamento retórico (UBERSFELD, 2013, p. 120). E com isso, ele pode deslizar por metonímias e metáforas, podendo deslocar seus significados e sentidos. A pesquisadora afirma também que o objeto teatral é um objeto lúdico e que, por isso, pode produzir sentidos (UBERSFELD, 2013, p. 122).

Percebo essas possibilidades e as exploro junto aos objetos que utilizo em cena, por exemplo, a linguiça cozida, manipulada quando o Senhor das Chagas conta um sonho recorrente em seus dias de cárcere. Sonho em que se via como “mulher-minotauro-rainha-velha”. Em determinado momento do sonho, após sua cerimônia de casamento com um forasteiro que ela desejou e capturou, essa mulher-minotauro-rainha-velha sente-se faminta e devora a cabeça dos convidados, representados pelo cacho de uvas que é estraçalhado. Não passando a fome, ela devora a si mesma, comendo a linguiça como se fossem suas próprias vísceras.

Outro exemplo, pode ser a relação com o pão, que em outra cena é objeto de desejo e paixão do Senhor das Chagas, que o leva para passeios no parque e com quem realiza jogos sexuais entre quatro paredes. Ao longo das cenas, essas personagens-figuras aparecem e desaparecem seguindo uma lógica não linear, mas sim, de memorandos inventados e dispersos.

A pesquisadora Josette Féral criou o conceito de “teatro performativo”, partindo do conceito de Hans Thies Lehman de “teatro pós-dramático” (2007), mas preferindo denominá-lo de “teatro performativo”, por nele encontrar uma grande incidência da arte da performance que, por sua vez, redefiniu parâmetros da própria arte (FÉRAL, 2009, p. 200).

O teatro performativo se caracteriza pela transformação do ator em performer, realçando os acontecimentos e a ação cênica em detrimento da representação ou do jogo de ilusões, assim sendo, o espetáculo passa a se centrar na imagem e na ação e não sobre um texto a ser representado. A



performatividade no teatro, apela à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente espetacular (FÉRAL, 2009, p. 198).

Esse teatro também joga com o aspecto lúdico do discurso e os faz dialogar completando-se e contradizendo-se (FÉRAL, 2009, p. 207). Também manipula os signos, desconstruindo e os tornando instáveis e fluídos (FÉRAL, 2009, p. 203). Característica essa, facilmente percebida nas poéticas de Soares e Prade, que apesar de não serem teatrais, e salvo as evidentes distâncias no que se refere a suas linguagens, ambos artistas realizam processos de desconstrução e montagem em suas obras.

Inspirado nas poéticas dos artistas estudados, construo figuras-personagens híbridas, que surgem e desaparecem, reivindicando seu espaço na cena e contribuindo para o encadeamento das cenas na mesma estrutura cênica.

Segundo o dramaturgo e professor de dramaturgia Jean-Pierre Sarrazac, em sua análise sobre o drama moderno e contemporâneo, as obras teatrais não funcionam mais como um organismo linear, sistematizado no sentido aristotélico (SARRAZAC, 2017, p. 9).

O autor analisa esse movimento de reinvenção do drama, a partir de dramaturgias que vão do final do século XIX com Ibsen até a segunda metade do século XX com Koltés. Ele observa que as personagens, outrora pessoais e subjetivas, transformam-se no drama moderno e contemporâneo em impersonagens, pois se caracterizam pela despersonalização, com características que estão muito mais próximas da “persona” do que de uma “pessoa” (SARRAZAC, 2017, p. 185).

Além disso, a “impersonagem” se constitui também pela abertura ao jogo com as máscaras, ela é precisa, mas pode transitar de identidade no transcorrer da obra, atravessando diferentes figuras através da sobreposição de máscaras, por isso, é “transpessoal”, aberta “a todas possibilidades da condição humana” (SARRAZAC, 2017, p. 189).

Desse ponto de vista, o Senhor das Chagas, sapateiro, sem primeiro nome ou qualquer outra informação biográfica, figura-personagem que criei a partir do estudo das poéticas de Soares e Prade, é uma impersonagem, pois através dele a divagar sobre seu passado cheio de histórias apaixonadas, violentas e singulares, outras figuras-personagens surgem, por vezes, em diálogo e contracenando com ele, noutras assumindo a cena, e tomando o eixo das ações, criando histórias dentro da história, sistematizando assim, a dramaturgia da cena em simulacros de histórias que vêm e vão articuladas pela lógica das ações compostas.

O autor analisa também, o quanto o homem moderno está refletido nos diálogos do teatro contemporâneo, separada de todos e de si mesma, as personagens despersonalizadas realizam falas isoladas, não interpessoais, mas errantes, distanciam-se umas das outras, aproximando-se do espectador e em comunicação direta com ele (SARRAZAC, 2017, p. 199). Sarrazac afirma que esse isolamento dos interlocutores das peças permite que surja um novo diálogo, polifônico, devido ao isolamento das personagens, já que “a dominante do diálogo se desloca do intercâmbio no presente para a coexistência de solilóquios destinados à retrospectão, à rememoração, à revivescência (SARRAZAC, 2017, p. 204).

Isso confere às palavras das personagens uma dimensão dialógica devido a pluralidade de vozes possíveis em um mesmo solilóquio:



[...] cada personagem se encontra emparedada em seu próprio silêncio, prisioneiro de seu próprio solilóquio, mas a confrontação e a fricção dessas palavras solitárias produzem um dialogismo à altura da época (SARRAZAC, 2017, p. 204).

Com isso, o autor percebe a incidência de monólogos mais dialógicos do que o diálogo de réplicas ajustadas dos séculos renascentistas, e citando o ator franco-suíço Valère Novarina, observa que esses monólogos se operam pelo “signo de uma ‘escavação’ e de um encontro ainda mais aprofundado com o outro” (SARRAZAC, 2017, p. 212).

O autor francês aponta ainda como característica desse novo drama, “drama-da-vida”, que os diálogos de monólogos instauram a busca das personagens por se afirmarem, reivindicando a palavra, dizendo “eu sou” (SARRAZAC, 2017, p. 213), estando elas, mais propensas a reflexões de cunho filosófico, instaurando assim, “um teatro do pensamento” (SARRAZAC, 2017, p. 215). Nota ainda, que esses personagens pensadores realizam diálogos mortos ou diálogos com os mortos, numa “dimensão retrospectiva do drama-da-vida” (SARRAZAC, 2017, p. 217).

Nesse momento da pesquisa, percebo características da forma do drama contemporâneo na organização dramática das cenas criadas a partir das poéticas de Soares e Prade. A figura-personagem de roupa social e algodões nos ouvidos e narinas, que prepara um cerimonial fúnebre e mostra uma mancha no sapato, anunciando que vai contar, em primeira pessoa, algumas histórias do sapateiro que fez seu sapato, abrindo espaço para as memórias e as distintas vozes dessas memórias, criando ações, diálogos e monólogos que tecem a polifonia da cena e permitem que ela se transforme construindo seu próprio sistema cronológico.

As obras visuais de Teresinha Soares e a literatura de Péricles Prade, além da representação erótica que fazem do corpo, se caracterizam por aquilo que Mikhail Bakhtin nomeou, no livro “*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*” (1987), pelo termo “pantagruélico”, em sua releitura da obra “*Gargântua e Pantagruel*” (1532), do escritor renascentista François Rabelais, destacando o caráter realista, grotesco e plurilinguístico presentes na pentologia de romances de Rabelais.

Rabelais é uma influência relevante na literatura ficcional de Prade, o autor catarinense faz constantes referências a personagens e histórias da Idade Média, além de personificar em suas estórias personagens como anões e gigantes.

A obra visual de Soares também recorre a constantes recortes e costuras, misturando referências populares e eruditas, religiosas e profanas. Segundo a historiadora da arte Sofia Gotti, o termo “pantagruélico” é sinônimo de imenso e foi utilizada na releitura feita por Bakhtin evocando as tensões entre a cultura popular e cômica, burguesa e erudita expressas nos romances de Rabelais (GOTTI in CATÁLOGO MASP, p. 93).

Gotti faz uma analogia entre esse período do século XVI e o contexto da arte brasileira na década de 1960, destacando a tensão entre a cultura pop cheia de referências importadas e as tradições (GOTTI in CATÁLOGO MASP, p. 93). Ela afirma que Soares manipula essa tensão, entre cultura de massa e erudita, criando uma obra que escapa às classificações e

busca “estabelecer outros lugares para o fluxo dos corpos” (GOTTI in CATÁLOGO MASP, 92). Nesse ponto, ela entende que a obra de Soares é coerente ao termo “pantagluélico” de Bakhtin (93).

Essa aproximação das poéticas de Soares e Prade através do conceito de “pantagluélico”, tem influenciado na elaboração da estrutura dramática das cenas compostas nas investigações práticas dessa pesquisa. Na opção de construir e desconstruir figuras que se articulam e desarticulam entre si a partir das representações das histórias do Senhor das Chagas.

Além disso, percebo nessa pesquisa que as ações, movimentos e gestos criados nas práticas de investigação relacional com as poéticas visual e literária dos dois artistas brasileiros, articulam-se como um quebra-cabeças que se move conforme é montado. Com isso, uma ação gera um gesto ou movimento, ou um movimento que começa ser experimentado sem nenhum objetivo específico, sugere determinada ação, que por sua vez, pode gerar gestualidades, sendo assim, as cenas são montadas como um sistema que funciona em cadeia.

Dessarte, as investigações em laboratório com textos e imagens dos artistas estudados continuam, por isso, as cenas e a estrutura dramática que as interliga, ainda podem passar por transformações a depender dos rumos que serão trilhados no estudo prático.

Por hora, sigo investigando, permitindo-me afetar pelas obras estudadas e buscando, ao me relacionar com elas, inspiração poética para compor em cena um corpo capaz articular de maneira artificial e sincera, outros corpos, violentamente apaixonados pelo poder de desejar.

Referências bibliográfica

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. trad. Y. A. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1991.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. 1ª ed., 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- FÉRAL, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. 1ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LEHMAN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático*. trad. P. Sússekino. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SARRAZAC, Jean Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen à Koltès*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PRADE, Péricles. *Espelho gêmeos: pequeno tratado das perversões*. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- PEDROSA, A.; Moura, R. (ORG). *Catálogo Quem tem medo de Teresinha Soares*. 1ª ed. São Paulo: MASP, 2017.

