

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



GATILHO: ENCENAÇÃO DE AUTORRETRATOS DE VIOLÊNCIA
SOBRE O SEXO MASCULINO

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Ruben Manuel de Sousa Santos

Amadora, Setembro de 2022

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



GATILHO: ENCENAÇÃO DE AUTORRETRATOS DE VIOLÊNCIA SOBRE O SEXO MASCULINO

Ruben Manuel de Sousa Santos

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica de Statt Miller, doutorada em Artes Performativas, e sob coorientação de Diogo Bento, professor adjunto convidado com título de especialista na área de interpretação.

Dedicatória

A todos os homens que não se encaixam nos padrões associados à sua condição de género.

Agradecimentos

A realização deste relatório de mestrado contou com importantes apoios e incentivos sem os quais não se teria tornado uma realidade e aos quais estarei eternamente grato.

À professora doutora Statt Miller pela sua orientação, total apoio, disponibilidade, pelas opiniões e críticas, colaboração no solucionar de dúvidas e problemas que foram surgindo ao longo da realização deste relatório e por todas as palavras de incentivo.

Ao professor adjunto convidado com título de especialista na área de interpretação, Diogo Bento, pela sua orientação, disponibilidade, pelo saber que transmitiu, pelas opiniões e críticas e por solucionar problemas e questões que surgiram ao longo da realização deste relatório e durante a construção da performance *Gatilho*.

Ao ator Diogo Bach pelo seu apoio incondicional, pela motivação e pelas horas de discussão sobre os conteúdos para a pesquisa em estudo.

À *designer* de luz Marinel Matos pela amizade, pela motivação, palavras de incentivo e ajuda na parte técnica da montagem desta performance.

Ao ator e fotógrafo, Rui Raposo, por ter acompanhado e participado artisticamente nas performances ao longo do mestrado e pelo empréstimo de todo o equipamento fotográfico para a performance *Gatilho*.

À Joana Bastos, à Elsa Maurício Childs, Jeffrey Childs e restantes membros da companhia A Corda Teatro, pela paciência e solidariedade com o meu afastamento para cumprir o mestrado.

À minha Mãe e ao meu Pai pela motivação e amor que sempre partilham para com as minhas vontades e decisões.

Resumo

A performance de longa duração *Gatilho: encenação de autorretratos de violência sobre o sexo masculino* é um processo de estudo do cruzamento entre a fotografia e o teatro. A exposição da encenação - desde a caracterização e interpretação de personagens, ao disparo da máquina fotográfica e respetiva projeção dos autorretratos - aborda questões sobre a comunicação que uma fotografia encenada pode gerar. A morte pela fotografia, defendida por Roland Barthes, é associada à performance numa perspectiva de passagem de tempo e de transformação do ator nas narrativas apresentadas sobre o homem como vítima de violência. A fotografia - seja ela encarada como registo fiel de uma identidade ou como manipulação do rosto de um ator através da maquilhagem - cria o dilema que François Soulages defende ao afirmar que qualquer fotografia é encenada, dado que qualquer tipo de fotografia tem um enquadramento artístico estudado para o efeito pretendido, podendo, ainda, somar-se-lhe uma pose, ou seja, uma construção, qual personagem de teatro, por parte de quem é fotografado. Por fim, a fotografia como objeto de reflexão sobre as narrativas sugeridas, através da proposta de Susan Sontag, reflete-se na contemplação dos autorretratos de Nan Goldin e Cindy Sherman.

Pretende-se dissertar - com base nas obras dos autores supracitados e aplicando a ideia de distanciamento que advém de práticas brechtianas, juntamente com a conceção de construção de personagem da pedagogia de João Brites - sobre um plano de ação de transformação de uma sociedade a partir da violência no sexo masculino. A performance *Gatilho* centra-se na tentativa de mitigar uma herança patriarcal através do jogo cénico no cruzamento entre performance, teatro e fotografia.

Palavras-chave: Fotografia, Encenação, Violência, Masculino, Performance

Abstract

The long-term performance *Gatilho: staging self-portraits of male-aimed violence* is a reflection on the intersection between photography and theater. The exhibition of the staging, from the costume, make-up and interpretation of characters to the shooting of the camera and respective projection of self-portraits, addresses questions about the communication that a staged photograph can generate. The death by photography theorized by Roland Barthes is associated with performance according to the perspective of the passage of time and the transformation of the actor in the narratives presented about man as a victim of violence. Photography, whether seen as a faithful record of an identity or as manipulation of an actor's face through make-up, creates the dilemma that François Soulages identifies when he states that any photograph is staged, given that any type of photograph has a studied artistic framing for the intended effect, with the possibility of adding a pose; that is, a construction, like a theater character, by the person who is being photographed. Finally, photography as an object of reflection on the suggested narratives, through Susan Sontag's proposal, is reflected in the contemplation of the self-portraits by Nan Goldin and Cindy Sherman.

Based on the works by the aforementioned authors and applying the idea of distancing that comes from Brechtian practices, together with the conception of character construction present in João Brites' pedagogy, this work aims at reflecting on an action plan for the transformation of society through male violence. The performance *Gatilho* focuses on the attempt to mitigate patriarchal heritage through the scenic interplay among performance, theater and photography.

Keywords: Photography, Staging, Violence, Male, Performance

Índice

Introdução.....pág.8

Capítulo I - Conceitos na performance *Gatilho*

- 1.1- A morte no retrato.....pág.12
- 1.2- A fotografia como identidade.....pág.14
- 1.3- Fotografia e encenação.....pág.19
- 1.4- Autorretratos - modos de fotografar/encenar/representar vítimas em fotografia.....pág.23
- 1.5- Analogia à prática brechtiana.....pág.26
- 1.6- A “personagem intermédia” de João Brites.....pág.28
- 1.7- A representação da violência no combate à violência.....pág.31

Capítulo II - Outras referências que permitem pensar o discurso da performance *Gatilho*

- 1. *Dramaturgia* de Dinis Machado e José Capela.....pág. 34
- 2. A masculinidade na peça de teatro *Casa Portuguesa*, de Pedro Penim.....pág.36
- 3. As fotografias manipuladas no julgamento de Johnny Depp e Amber Heard...pág.38
- 4. As fotografias troféu do assassino em série Jeffrey Dahmer.....pág.39

Conclusão.....pág.42

Bibliografia.....pág.48

Anexos.....pág.51

Introdução – Apresentação/Descrição da performance visada

Este relatório de projeto visa descrever o processo de trabalho que resultou numa performance de longa duração, *Gatilho - encenação de autorretratos de violência sobre o sexo masculino*. Este é um projeto multidisciplinar que pretende unir a fotografia, mais especificamente a fotografia encenada, à prática teatral, como forma de trabalhar formas de representação da violência.

Em cena existem três espaços de representação distintos: um camarim para a caracterização das personagens, junto com a *régie* de luz e som, o espaço de interpretação das personagens (que tem como cenário alguns adereços e a tela de projeção dos autorretratos) e um estúdio fotográfico para registar o resultado da construção das personagens.

O performer pretende, então, criar quatro personagens homens, através da análise das estatísticas da incidência de violência no sexo masculino disponíveis pela APAV. A partir de depoimentos verídicos de vítimas de violência de agressão física, após a adaptação dramaturgica dos depoimentos, as narrativas são interpretadas estabelecendo uma representação da violência. As personagens representadas compreendem um homossexual, vítima de violência por parte da sua esposa; um idoso vítima de violência por parte da sua filha; um prostituto vítima de um cliente e uma *drag* da comunidade LGBTQI+ vítima de violência por preconceito por parte de um grupo homofóbico.

A construção das personagens inicia-se com o ator a caracterizar-se, a vestir o figurino e, posteriormente, a construir a corporalidade e a oralidade. Após a interpretação da primeira parte do depoimento, sucede-se a transformação de cada personagem para a segunda parte, onde opera uma transformação estética da imagem física (através de próteses, látex, sangue sintético e tatuagens temporárias de escoriações) e ajuste físico da construção da personagem. Também a manipulação da mesa de luzes, o lançar das faixas dos ambientes sonoros, o disparo da máquina fotográfica que capta a encenação dos autorretratos e a projeção de vídeo do resultado fotografado – todas estas ações são feitas em tempo real de maneira a que o público possa assistir às diversas formas de representação da violência, através da maquilhagem, interpretação do ator e imagem fotográfica.

A performance em estudo pretende a encenação de autorretratos e, conseqüentemente, a sua projeção, numa perspectiva de relação entre a morte e a fotografia conforme são abordadas nas obras de *A câmara clara* de Roland Barthes e *Ensaio sobre*

a *fotografia* de Susan Sontag. Ainda em relação à morte na fotografia, o performer explora a ideia dos retratos póstumos, com os resultados obtidos, que figuram a memória das personagens interpretadas. Em *Gatilho*, estes conceitos sobre morte materializam-se quando o público, a cada fotografia, observa um rosto modificado e que deixa de existir, pois o performer transforma o seu rosto (utilizando a caracterização das agressões de violência) e muda de personagem. Cada projeção, além de estabelecer um diálogo com o público, também comunica diretamente com o performer, pela efemeridade da interpretação das personagens, que ocorre durante a performance.

Desta forma, os autorretratos pretendem registrar de forma perene, em primeiro lugar, a identidade de cada personagem e, em segundo lugar, a identificação das mesmas enquanto vítimas de agressão física. Em suma, regista o resultado da construção e caracterização *in loco* das personagens interpretadas pelo performer. O autorretrato - enquanto símbolo de apoio documental de todo o artifício teatral que acontece em cena - compreende a caracterização das personagens, a construção das personagens no corpo, voz e interioridade do ator para interpretar os depoimentos previamente ouvidos, assim como a preparação para ser fotografado até ao disparo da máquina fotográfica. Os autorretratos são inspirados nos registos fotográficos documentais que são utilizados quer para a documentação da identidade do sujeito quer pela polícia para a identificação da vítima na ocorrência de agressão. Esta perspetiva do conceito de verdade na fotografia - o noema do “isto foi” apontada por Roland Barthes na sua obra *A câmara clara* - potencia imgeticamente uma aproximação à realidade na observação dos autorretratos projetados na performance *Gatilho*.

Em contraponto à defesa supracitada, surge o conceito de “isto foi encenado”, ou seja, toda a fotografia é encenada, apontado por François Soulages, na sua obra *Estética da Fotografia*, que defende a relação do universo fotográfico com a encenação teatral, o fenómeno que existe desde a realização de uma imagem à sua captação. Desta maneira, o fotógrafo serve-se da perspetiva do encenador para criar as suas imagens, manipulando tanto o cenário, como a pose, a expressão de quem quer fotografar e integrando a importância dos recursos teatrais para a execução da fotografia. A performance *Gatilho* pretende revelar, em tempo real, toda a construção teatral, desde a encenação à caracterização e trabalho do ator para elaborar os autorretratos.

O conceito de encenação de autorretratos sobre a violência no sexo masculino surge da reflexão sobre o impacto da observação das fotografias encenadas e das narrativas que comunicam ao imaginário do espectador, tomando como exemplos,

nomeadamente: o *Autorretrato de um Homem Afogado* de Hippolyte Bayard - pelo modo como usa a encenação fotográfica em forma de protesto; a vasta obra de Cindy Sherman - pela capacidade de se transformar, criar personagens e desenvolver narrativas em torno da imagem; o icónico autorretrato de Nan Goldin, *Nan, one month after being battered*, de 1984 - onde a sua própria intimidade é exposta e o autorretrato passa a ser um símbolo de violência contra as mulheres. Todos estes trabalhos foram essenciais para a criação dramática e conceptual da performance de longa duração *Gatilho*.

O performer utiliza o trabalho de ator para interpretar as personagens com o objetivo de as retratar. No jogo consciente que existe entre estes dois géneros de representação, performer *versus* ator, o intérprete de *Gatilho* recorre ao distanciamento e à estranheza que Bertolt Brecht apresenta nos *Estudos sobre o Teatro*, de modo a suscitar no público o pensamento crítico sobre o que acontece em cena: a performance, a interpretação e observação dos autorretratos expostos. Desta maneira, pretende elevar-se a consciência da apresentação do artifício como forma de comunicação do tema da violência sobre o sexo masculino.

No que diz respeito à construção das personagens, o ator utiliza o trabalho desenvolvido (enquanto aluno de licenciatura, durante um período de três anos e, mais especificamente no terceiro ano) pelo encenador João Brites, fundador do teatro O Bando, em 1974, e que, quando foi docente na Escola Superior de Teatro e Cinema praticou com os seus alunos. Trata-se do método interpretativo de consciência da construção de personagens, que parte da construção da corporalidade, oralidade e plano de interioridade no sistema de gradação de zero a dez. A gradação parte do jogo de afetação tanto do corpo, como do aparelho vocal o que sugere, por conseguinte, a adaptação da expressão em consonância com o trabalho desenvolvido. Esta técnica procura uma construção estética do ator para representar um texto. O uso da personagem intermédia, que compete à ausência de construção de personagem, potencia a presença e a consciência do ator em cena. A personagem intermédia equipara-se ao trabalho de distanciamento brechtiano do ator, pois ambas as técnicas, quando praticadas, procuram não ter qualquer género de construção de personagem e, desta maneira, aliam-se a prestação do performer em cena.

A performance *Gatilho* pretende trabalhar sobre o tema da violência por agressão física sobre vítimas do sexo masculino. O processo multidisciplinar entre o teatro e a fotografia no contexto performativo pretende criar impacto no público na forma como a representação da violência pode gerar uma análise e pensamento crítico no combate à própria violência. Para isso, o autor da performance aponta num sentido que contraria o

potencial comunicativo da publicidade contra a violência doméstica através de fotografias - que o governo português levou a cabo no ano de 2021, intitulado *#EuSobrevivi*, como tentativa de combate à violência, que se ficou apenas pelo carácter informativo, não contendo o poder de gerar pensamento crítico para apelar à mudança. E, como contraponto à ideia de comunicação da representação da violência, o autor de *Gatilho* inspirou-se, ainda, na visão de Susan Sontag, segundo a qual a autora defende, na sua obra *Olhando o Sofrimento dos outros*, a potência comunicativa da foto documental em vez da arte representativa. Assim, assume-se o dilema da capacidade comunicativa da fotografia com a perspectiva de François Soulages, que afirma que toda a fotografia é encenada.

O segundo capítulo deste relatório é dedicado à comparação da performance *Gatilho* com dois espetáculos. Por um lado, à performance *Dramaturgia* de Dinis Machado, com curadoria de José Capela, pela sua conceção de recriar suicídios e fotografá-los, executando, para o efeito, autorretratos numa sequência narrativa e pelo trabalho a solo do performer, que executa todas as ações necessárias para apresentar a construção performática de uma forma quotidiana. Por outro lado, analisa o espetáculo *A Casa Portuguesa* de Pedro Penim, que vai ao encontro da discussão sobre o conceito de masculinidade, já que é esse o tema central da performance *Gatilho*, por constatar e desconstruir a existência de uma herança patriarcal associada à masculinidade que já não serve as necessidades sociais atuais. Existem homens que não se enquadram nesta herança de agressão perpetuada pelo género e, ao dar-se o lugar de fala a homens vítimas de violência, está-se a potenciar a necessidade de ajuste de vocabulário denominativo para a evolução da sociedade. *Gatilho* pretende, ainda, estabelecer uma relação com acontecimentos da atualidade, como o julgamento de Johnny Depp e Amber Heard, nomeadamente por as fotografias apresentadas como provas reais em tribunal e terem sido consideradas manipuladas, visto que as fotografias manipuladas ou encenadas são o objeto de trabalho na performance em estudo. Em paralelo, também as fotografias do assassino em série Jeffrey Dahmer - tanto as que foram encenadas enquanto as vítimas estavam vivas, como as fotografias dos corpos sem vida se relacionam com a performance *Gatilho* na abordagem aos retratos *post mortem*.

A performance *Gatilho* é um laboratório onde se experiencia a representação da violência sobre sexo masculino, de modo a analisar o poder comunicativo da caracterização, da interpretação e da fotografia como forma de criar um pensamento crítico sobre a condição de virilidade masculina e sobre a violência.

Capítulo I – Conceitos na performance *Gatilho*

1.1- A morte no retrato

O título da performance de longa duração *Gatilho* advém da comparação que Susan Sontag estabelece - na sua obra *Ensaio sobre a Fotografia* - entre a câmara fotográfica e uma “arma pronta a disparar” (p.22). A afirmação - “Assim como a câmara é uma sublimação de uma arma, fotografar alguém é um assassinio sublimado, um assassinio suave, digno de uma época triste e assustada.” (p. 23) - ecoa na performance *Gatilho* de maneira que cada uma das quatro personagens vítimas de agressão física que o ator vai construir e interpretar passe por dois momentos fotográficos – duas capturas de imagem ou mesmo dois assassinios que implicam um autorretrato de identidade para dar a conhecer a personagem e outro autorretrato de identificação que regista a mesma como vítima de agressão. Após a primeira fotografia e conseqüente projeção, o performer e o público são confrontados com o tempo real da performance e o tempo estanque que o autorretrato testemunha e, quando se dá o segundo disparo e respetiva projeção do autorretrato que regista a identificação da vítima, nesse momento, a personagem já está caracterizada com sinais de violência visíveis no rosto, como que “moribunda” e prestes a completar o seu momento de representação na performance *Gatilho*: “Ao seleccionar e fixar um determinado momento, cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo” (p. 24). Após o segundo disparo, a cena desenvolve-se até à “morte” da personagem. A projeção de ambos os autorretratos serve de memória do resultado da representação através da caracterização, construção da personagem e respetiva interpretação do depoimento. Desta maneira, com a imagem fotográfica exposta para observação, cria-se um contraponto no tempo real que o performer leva a produzir a encenação de cada autorretrato. A câmara fotográfica regista, através dos seus disparos, uma inevitável passagem do tempo e uma irreversibilidade da ação, tal como Susan Sontag afirma: “Todas as fotografias são *memento mori*. Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa ou objeto.” (Sontag, p. 24).

Por outro lado, contrariamente à ideia de “morte” da personagem através do disparo, e ao facto desta imagem ser projetada, há momentos na performance *Gatilho* em que o ator dá vida à personagem e continua a interpretação através do uso de texto – ou seja, o performer joga em cena com o conceito da fotografia *post-mortem* dos próprios autorretratos.

Para contextualizar os conceitos de *post-mortem* e *memento mori*, *Gatilho* apoia-se no artigo publicado no site Tudor Brasil, “A verdade por trás das Fotografias Post-Mortem” (tudorbrasil.com, consulta a 08/08/22), onde se explica que o conceito de fotografia *post-mortem* decorreu do ato de fotografar os mortos durante grande parte do século XIX, altura em que este recurso se revelou como uma inspiração para a exploração da encenação de autorretratos num contexto teatral, assim como para a exploração do conceito de morte na fotografia. Ou seja, os retratos *post-mortem* exigiam um grande poder de encenação no que toca à construção do retrato através da manipulação dos corpos, dos adereços e, posteriormente, a manipulação dos negativos para edição manual da cor e da pintura de pupilas nas pálpebras. Constata-se, portanto, todo o artifício cénico que era necessário. A fotografia *post-mortem* provém, ainda, do retrato póstumo, o tipo de pintura onde se retratavam os mortos junto das suas famílias. Ambos os tipos de retrato remetem para o movimento *Memento Mori*, que significa “lembra-te que também morrerás”, que tinha o intuito de melhorar a conduta moral a partir de uma atitude mais consciente. Assim, a projeção dos autorretratos na performance *Gatilho* impele para este último sentido de consciencialização da violência de que o ser humano é alvo e protagonista.

No início deste capítulo apresentou-se a perspetiva de Susan Sontag referente ao fotógrafo e ao ato de fotografar, contudo, é importante salientar outro significado de morte na fotografia, da perspetiva do sujeito fotografado. Roland Barthes, na sua obra *A câmara clara*, ao falar da foto-retrato, confronta-se com o seu retrato e reflete sobre o que observa: “Não sou nem um sujeito nem um objeto, mas um sujeito que se sente objeto: vivo então uma microexperiência da morte, torno-me verdadeiramente um espectro.” (p.22). Pode relacionar-se esta microexperiência da morte com cada momento em que o ator se confronta com a projeção dos seus autorretratos e se depara com a sua representação na imagem, criando uma relação com a sua imagem na morte, como Barthes afirma quando refere, “mas assim que me descubro no produto desta operação, aquilo que vejo é que me tornei Todo-Imagem, ou seja, a Morte em pessoa.” (p.22). Também a conclusão da interpretação de cada personagem pode ser equiparada a uma morte ou mesmo cada finalização da função técnica assumida pelo performer em tempo real. Pode, por fim, depreender-se que as representações das quatro personagens e os respetivos autorretratos da performance *Gatilho* são microexperiências de morte sucessivas e estimulam um novo começo de ação, quer a cada fim de depoimento, quer a cada disparo da máquina fotográfica.

1.2- A fotografia como identidade

Para o autor da performance em análise, o objetivo central prende-se com o trabalho sobre a fotografia, mais propriamente o autorretrato, num contexto performativo em que utiliza os recursos teatrais para criar personagens masculinas que querem falar do contexto em que foram vítimas de agressões físicas. Desta forma, explora o potencial mimético na encenação de autorretratos, no que diz respeito à construção e interpretação das quatro personagens por parte do ator, e do poder comunicativo da fotografia na identificação das vítimas no registo de autorretrato em formato “tipo passe” (de notar que, no que toca às fotografias tipo passe, estas são utilizadas nos cartões de identificação ou de sócios e em obituários, que são a prova da identidade e da verdadeira existência). A recriação da fotografia tipo passe é essencial para apresentar, em primeiro lugar, a identidade de cada personagem após a caracterização e, em segundo lugar, identificar as mesmas como vítimas de agressão física, como num registo institucional ou policial.

No que diz respeito aos autorretratos de cada personagem, na aproximação ao conceito de verdade da fotografia, Rita Madeira, no artigo “A Fotografia de identificação como instrumento de controlo: do século XIX aos seus desdobramentos na contemporaneidade”, editado na *Revista Caliban* em 2020 (revistacalican.net, consulta a 01/08/22), expõe, num primeiro momento, que a fotografia tinha mais sentido na realização de retratos para efeitos de memória, de maneira a combater a saudade, e, ainda, que já na primeira metade do século XIX surgiu uma forma de catalogação, representada pela identificação policial através da fotografia, como forma vinculativa de identidade única e, sendo assim, abordada enquanto ciência. A fotografia torna-se, então, um novo conceito de identidade.

Desta forma, tendo em conta a abordagem científica que remete para a veracidade do que aparece fotografado, a projeção dos autorretratos na performance *Gatilho*, apesar da manipulação do rosto do performer através da maquilhagem e interpretação, tem como objetivo criar uma analogia entre a verdade e o artifício teatral. Existe, assim, o confronto entre esta memória de verdade e a desmultiplicação do “eu” performático nas várias personagens, como Roland Barthes afirma na obra *A câmara clara*, e, criando um paralelismo com a interpretação do ator - “A Fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade.” (pág.20).

Este “aparecimento de eu próprio como outro” (Barthes, pág.20) só é possível devido ao uso de maquilhagem que modela o rosto do ator como se de uma máscara se tratasse. A máscara está, desde sempre, associada ao teatro, como explica Marco Neves

no site “E-Dicionário de Termos Literários” do professor Carlos Ceia, “as máscaras ao longo da história da humanidade sempre foram utilizadas em rituais tribais e religiosos e no teatro clássico da Grécia Antiga eram utilizadas para representar deuses, heróis e personagens femininas de forma tipificada com expressões faciais imutáveis, assim como na comédia Dell’Arte as máscaras representavam as personagens tipo de foro cómico.”(edtl.fcsh.unl.pt, consultado a 10/09/22). A maquilhagem também tem o poder de enfatizar a expressão, sendo adotada como máscara. Os rostos dos atores sempre foram moldados por uma máscara para a figuração imóvel. Em *Gatilho*, o uso de maquilhagem teatral (mais enfática, por ser observada à distância) é essencial para a interpretação das personagens.

Para o primeiro autorretrato de cada personagem, os cuidados de caracterização foram os seguintes:

- na primeira personagem, o “homem hétero”, além dos pelos faciais e cabelo que o intérprete deixa crescer para a performance em estudo, o uso de sombras é usado para tornar o rosto do ator mais cansado e desleixado;
- na segunda personagem, o homem idoso, o ator corta a barba, deixa um bigode e, de seguida, usa um lápis de contorno de olhos com a cor castanha que serve para enfatizar as rugas de expressão, depois, coloca uma camada de látex na pele do rosto para criar textura de pele envelhecida. Enquanto o látex seca, o performer utiliza rímel branco para envelhecer o bigode, as pestanas, as sobrancelhas e parte do cabelo;
- na terceira personagem, o homem prostituto, o ator faz a barba e rapa a cabeça, coloca base, enfatiza a estrutura óssea através de pó modelador e coloca um risco preto na linha de água dos olhos;
- na quarta e última personagem, o homem *drag*, o ator começa por pintar os olhos com sombras rosa e azul criando um sombreado cromático, depois coloca base de cor clara que é alternada com base escura para modelar a cara. Após a colocação da base, volta aos olhos e coloca pestanas postiças e *eyeliner*, faz o contorno dos lábios a vermelho e coloca batom para preencher a área delimitada, termina a maquilhagem com pó iluminador na zona da testa, nariz e queixo.

Rita Madeira, no artigo “A Fotografia de identificação como instrumento de controlo: do século XIX aos seus desdobramentos na contemporaneidade”, que foi publicado na Revista Caliban, cita David Le Breton, antropólogo, que assinala que é no

rosto que se condensam os valores mais elevados de identidade. Segundo Breton, o rosto é um lugar de cristalização dos sentimentos de identidade, a partir do qual pode estabelecer-se o reconhecimento do outro, uma ideia que desenvolve em *A Sociologia do Corpo*:

A alteração do rosto, que expõe a marca de uma lesão, é vivida como um drama aos olhos dos outros, não raro como um sinal de privação de identidade. Uma lesão, mesmo que grave, no braço, na perna ou na barriga não enfeia; não modifica o sentimento de identidade. O rosto é, ao mesmo título que o sexo, o lugar mais valorizado, o mais solidário do Eu. O comprometimento pessoal é tão maior quanto um ou outro é atingido. Numerosas são as tradições nas quais o rosto é associado a uma revelação da alma. O corpo encontraria aí o caminho da sua espiritualidade, as suas cartas de nobreza. O valor ao mesmo tempo social e individual que distingue o rosto do resto do corpo, a sua eminência na apreensão da identidade é sustentada pelo sentimento de que o ser inteiro aí se encontra. A infinitésima diferença do rosto é, para o indivíduo, o objeto de uma incansável interrogação: espelho, retratos, fotografias, etc. (Le Breton, p.53)
(em revista caliban.net, consulta a 01/08/22)

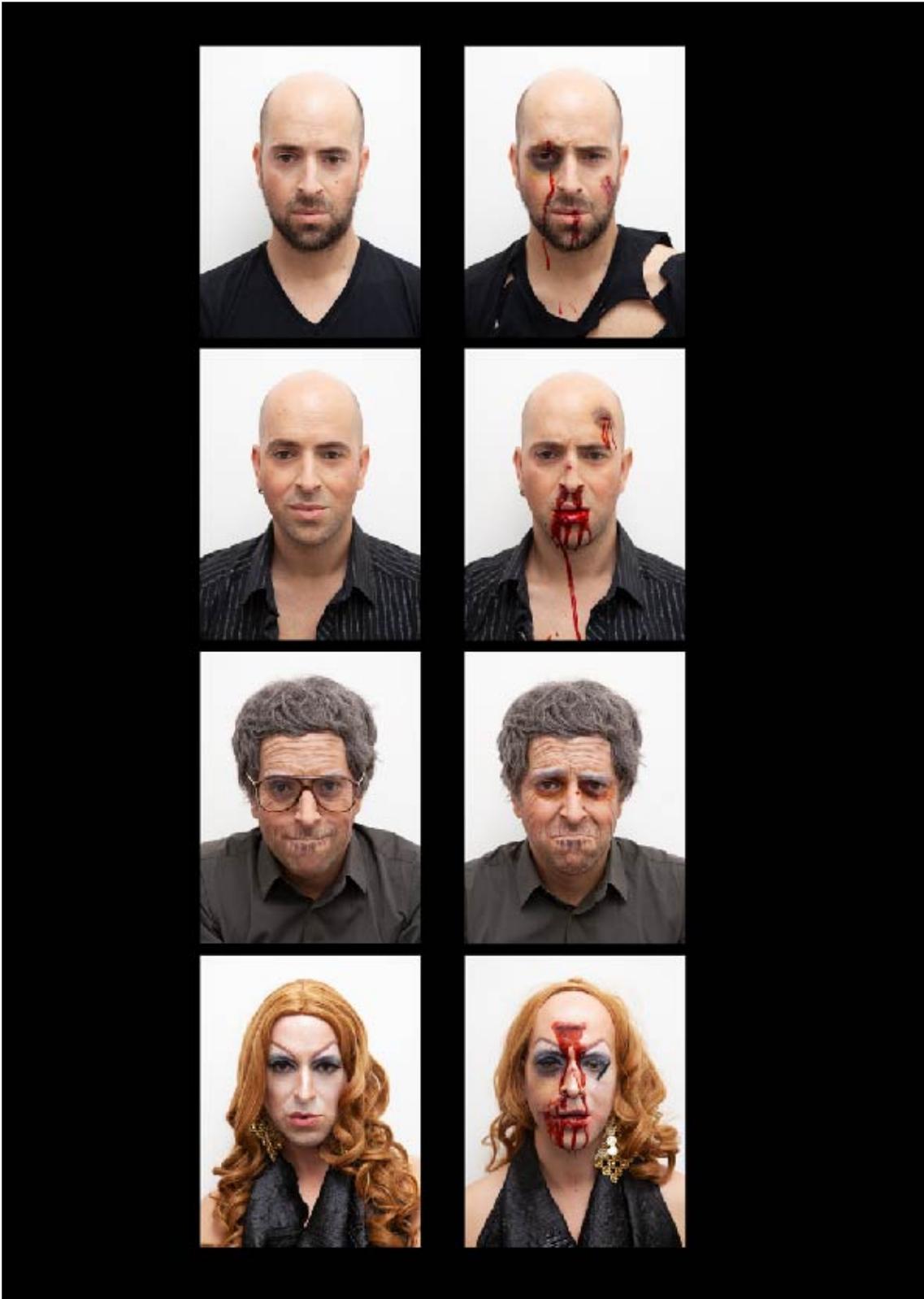
Na performance *Gatilho*, o rosto do performer pretende ser manipulado através da maquiagem, próteses estéticas e expressão subjacente à interpretação do ator, consoante a personagem a representar. Cada personagem compreende um texto que explica em que contexto foi vítima de violência, o que implica o trabalho sobre o plano de interioridade (que será abordado no ponto 1.6 deste relatório) e que transforma o rosto do ator para um novo estágio da personagem, tornando-se a segunda fotografia a segunda camada sobre a identidade da vítima. O segundo autorretrato consiste, então, na caracterização do rosto com sinais de agressão. A sua projeção, em contraponto ao primeiro autorretrato, cria, como diz Le Breton, “uma privação de identidade por transportar no rosto uma marca de agressão” (p.53). Essa “privação de identidade” remete, de novo, para a morte na fotografia defendida por Roland Barthes. Para a caracterização das agressões que exploram a privação da identidade, o processo passa pela utilização de sombras com as cores roxa, verde-escuro, amarela e vermelha para recriar hematomas, látex para recriar feridas, pela utilização de cera prostética para criar inchaços, pelo uso de tatuagens de escoriações, pela utilização de fio dentário embebido em sangue sintético para representar os vários cortes de uma faca no rosto e, ainda, pelo uso de próteses que o performer cola na cara.

A alteração do rosto do performer molda-se não só com a maquiagem e caracterização utilizada, mas também, como supracitado, com o trabalho interpretativo do rosto através, mais especificamente, da construção de personagem que implica a

corporalidade, a oralidade e o plano de interioridade (método utilizado na pedagogia do encenador João Brites desenvolvido no ponto 1.6) e que tem por base textual, o depoimento que vai interpretar.

Os depoimentos são adaptados de situações verídicas que resultaram da pesquisa do performer e que são o elemento essencial para a construção para dos autorretratos (em anexo, pág.51). O “homem heterossexual” conta como conheceu a sua parceira e como, depois de casados, ela se transformou numa agressora - primeiro com violência verbal e depois com violência física - depois descreve a situação em que a sua esposa, num ato de revolta, lhe atirou com um objeto de grandes dimensões à cara, deixando-o inconsciente. O homem idoso explica como a filha ficou sem trabalho e sem conseguir pagar a renda e foi viver com o pai, levando o namorado consigo. Já em casa deste homem idoso, a filha começa a exigir-lhe dinheiro e a agredi-lo com murros e pontapés, de maneira a tentar conseguir o que queria. O homem prostituto relata como veio a decidir vender o seu corpo e como um cliente o ameaçou de criar cortes no seu rosto com uma faca. O homem *drag* refere a sua descoberta do mundo do entretenimento e como numa noite foi assediado por outro homem que o levou para um sítio recatado onde um grupo o espancou com murros, pontapés e o cortou com vidros. Todos os textos são suporte ao trabalho do ator na sua caracterização e interpretação.

O trabalho de construção da “máscara”, ou esta encenação dos autorretratos de rosto, procura recriar uma representação dos retratos documentais e dos registos institucionais dos *mugshots* policiais - retratos dos rostos dos criminosos e das vítimas para registo e identificação dos indivíduos - em busca da materialização do conceito de verdade e da aproximação da identidade e identificação dos homens representados pelo performer. A projeção dos autorretratos encenados sobre vítimas de agressão física possibilita ao espectador o poder de observar o resultado de cada parte das representações das personagens. A utilização de recursos de caracterização para criar diferenças no rosto abre um espaço de interrogação sobre o poder interpretativo e comunicativo do rosto do ator. Este trabalho pretende gerar ou perspetivar novas narrativas - para além das narrativas que são oferecidas em cena, e criar a possibilidade de refletir sobre o tema da violência no género masculino. A exposição da construção de cada personagem, em tempo real, desafia o poder de comunicação da encenação no resultado fotográfico, uma fotografia encenada.



Primeiro ensaio da performance *Gatilho*, 2020

1.3- Fotografia e encenação

A fotografia e a encenação (tendo em conta a direção dramaturgica, estética e teatral) são as duas artes fundamentais na concretização da performance *Gatilho*, pois tanto a encenação reflete um lado de enquadramento - que é próprio da construção fotográfica e que se aplica na relação do corpo do performer com os três espaços cénicos que coabitam em cena (o camarim, a espaço de interpretação e o estúdio fotográfico), como também a fotografia se apropria dos recursos cénicos - da sugestão, da expressão e composição corporal ou pose, para criar imagens. E isto, na performance, acontece com a projeção dos resultados fotográficos de cada personagem. Como explicitou Roland Barthes, na sua obra *A câmara clara*, “a fotografia é como um teatro primitivo, uma espécie de *tableaux vivant*” (pág. 40), e foi, precisamente, a materialização desse conceito, o de encenar fotografias, que se pretendeu para ser o resultado das representações da performance *Gatilho*.

Os *tableaux vivant* podiam ser reproduções de pinturas famosas, eventos mitológicos, arquetípicos ou históricos, que eram enquadrados cenicamente pelo fotógrafo como um olhar pictural e extremamente teatral, e constituíram-se como forma de entretenimento com extrema popularidade no século XIX. Contudo, Roland Barthes não concebe a fotografia como encenação, dado que, segundo o autor, a aproximação entre o Teatro e a Fotografia é a Morte e o culto dos mortos – “a Fotografia é como um teatro primitivo, como um Quadro vivo, figuração do rosto imóvel e pintado sob o qual vemos os mortos.” (Barthes, pág. 40). Afirma, ainda, que “é conhecida a relação original entre o teatro e o culto dos mortos; os primeiros atores distinguiam-se da comunidade a desempenhar o papel de mortos; caracterizar-se era apresentar-se como um corpo simultaneamente vivo e morto (...) homem de rosto pintado.” (Barthes, pág. 40). Esta última citação remete para a caracterização da máscara do ator, conforme foi abordada no tema anterior e que se relaciona com a afirmação.

A performance *Gatilho* ocupa a cena de forma a habitar os três espaços (descritos na Introdução do trabalho presente), ou três quadros vivos performativos, que, embora distintos de registo interpretativo, se complementam no desenrolar da ação: o camarim/*régie* onde, através do jogo de espelhos, acontece toda a transformação/caracterização do ator e manipulação da luz e som; o espaço de interpretação, onde o texto, inerente a cada depoimento, é dito e que inclui objetos cénicos que são utilizados para cada personagem (um banco alto, um banco de jardim, um estrado,

uma estante e um microfone) e o estúdio fotográfico que utiliza luzes difusoras, *flash*, câmara fotográfica e tela de fundo que registra o resultado de toda a produção/encenação.

A projeção do autorretrato reflete a ideia de Barthes da figuração do rosto imóvel que se aproxima das máscaras do teatro primitivo.

Se, por um lado, Roland Barthes considera o noema da Fotografia de “Isto foi” (Barthes, pág. 87) por considerar o referente da fotografia, ou seja, o que é fotografado é real e foi colocado em frente da câmara, por outro lado, François Soulages, na sua obra *Estética de Fotografia*, defende que a Fotografia é da ordem do artificial e denomina “Deus de um instante” (2015, pág. 82) ao posicionar o fotógrafo (visto como um encenador) em primeiro plano. Para além disso, este autor afirma que toda a constituição da fotografia é uma encenação e universaliza a sua tese do “isto foi encenado” para a fotografia em geral. A fotografia materializou-se a partir de um ponto de vista de uma pessoa que, com um olhar ativo e imaginação, a emprega de sentidos. Ou seja, encenação para Soulages envolve jogo, imagética, composição e autoria. O processo criativo acontece quando o fotógrafo decide e fabrica imagens ao experimentar várias possibilidades, fazendo escolhas técnicas, artísticas, estéticas e ideológicas e, segundo o autor, o fotógrafo não é um caçador de imagens, é *homo faber*, ou seja, que se mune de ferramentas para as construir e as recriar num ato poético. Se, por um lado, o fotógrafo é considerado como um encenador com o intuito de criar uma imagem em que o resultado é a fotografia, na performance *Gatilho* o performer é o encenador que processa, em tempo real, a preparação da representação para utilizar a fotografia como recurso cénico. A performance pode, assim, ser vista como o *backstage* de uma produção fotográfica onde a criação da personagem e a experimentação interpretativa validam o potencial da fotografia como testemunho de validação identitária.

Pode concluir-se que a fotografia não é neutra ou isenta, é uma criação humana do ponto de vista do fotógrafo, que pensa e faz escolhas, de forma consciente, do conteúdo das suas imagens e que estabelece o poder teatral através da encenação: “a ficção talvez seja o melhor meio de se compreender a realidade.” (Soulages, pág.84). Assim, quando se percebe que toda a imagem fotográfica é construída a partir de definições básicas, como por exemplo, a escolha de ângulos, expressões, poses e outros elementos, a fotografia encenada pode ser definida como uma forma de o fotógrafo realizar uma história ficcional através das imagens. Deste modo, a encenação na fotografia é aplicável a todas as imagens, desde o momento em que se fotografa.

Nesta perspectiva, a performance *Gatilho* demonstra, do princípio ao fim, a encenação em tempo real em que o performer cria e manipula o seu rosto e o seu corpo em prol da construção, execução e projeção de um autorretrato, fazendo uso das técnicas e ferramentas de encenação e do trabalho do ator, tais como: a luz, o som, o figurino, a maquiagem, a interpretação, a voz, a presença e a consciência cênica. O performer está no espaço cênico a preparar o início da encenação dos autorretratos, assim que o público se senta. Segue-se uma intervenção do performer que visa uma apresentação e exposição do que irá acontecer em cena. Depois da apresentação, a luz surge em cena e inicia-se a preparação do ator para construir a primeira personagem, no camarim, utilizando, para o efeito, figurinos distintos e maquiagem para caracterizar cada uma das personagens (ação que será repetida, sucessivamente, para a construção de cada personagem). Após esta ação, o ator recorre à construção da corporalidade e oralidade para representar a personagem, dirigindo-se, logo de seguida, para o *set* fotográfico para tirar o primeiro autorretrato, que aparecerá projetado no fundo de cena. Depois da projeção do autorretrato, o ator encaminha-se para a área de interpretação para cumprir a primeira parte do texto/ depoimento, que pretende expor o enquadramento da situação em que aconteceu o episódio de agressão física do qual as personagens foram vítimas. Antes de relatar a agressão física, a personagem suspende o seu discurso e volta para o camarim onde o ator cria mais uma camada de representação sobre a personagem, tornando, agora, visíveis as agressões de que será vítima. Nesse momento, caracteriza o figurino através do desajuste ou rasgo da roupa, passando para a caracterização de violência do rosto, com o uso de látex, de cera para criar feridas e hematomas, sombras e tintas para enfatizar a agressão e sangue falso para criar o efeito da agressão recente. Depois deste segundo momento de caracterização das agressões no camarim, o ator ajusta a corporalidade da personagem à agressão de que foi alvo e, por conseguinte, afeta a colocação da oralidade em função do depoimento. Antes de relatar a agressão de que foi alvo, dirige-se novamente ao estúdio fotográfico e executa o segundo e último autorretrato, que fica projetado enquanto acontece a interpretação da segunda parte do depoimento na relação direta com o retrato *post mortem*. Assim que termina esta sequência de ações, o performer volta para o camarim abandona toda a construção física e vocal feita previamente para a personagem e retoma outra ação, iniciando do zero uma nova construção de personagem - que irá passar pelo mesmo processo de transformação, fotografia e interpretação, tanto numa primeira parte de enquadramento de situação, como numa segunda parte, com o depoimento de agressão. Apresentar toda a produção, preparação e execução fotográfica,

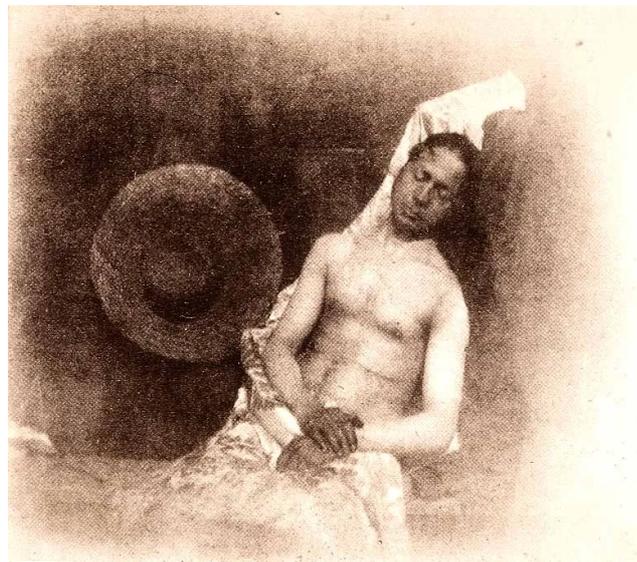
a qual, normalmente, só é observada no objeto final, é elevar e decodificar o potencial teatral/performativo na fotografia. O facto de o autor de *Gatilho* escolher a representação da agressão no sexo masculino numa performance que une a encenação e a fotografia revela a intenção de, num modo ficcional, dar voz a uma amostra de homens que não se sentem culturalmente enquadrados numa sociedade em que ainda perpetua uma herança machista, assente na virilidade inculcada na ideia do que é ser homem.

Pelas palavras de Soulages, o fotógrafo assemelha-se a um encenador, porque utiliza ferramentas teatrais para executar as suas fotografias. A performance *Gatilho* enfatiza a questão do fotógrafo encenador, como já tinha sido afirmado – o performer expõe as técnicas de encenação e trabalho do ator articulando-as com a criação de imagens fotográficas.

1.4- Autorretratos - modos de fotografar/encenar/representar vítimas em fotografia

Os autorretratos encenados na performance *Gatilho* são representações de vítimas de violência física que tiveram inspiração em vários fotógrafos que decidiram usar o seu próprio rosto e corpo como ato político na mensagem que queriam transmitir. A construção interpretativa e o registro perpétuo da representação levam a uma reflexão sobre o domínio deste veículo de comunicação que é a fotografia.

Vários autorretratos encenados serviram de inspiração para o estudo da performance, por exemplo, Hyppolyte Bayard, foi um dos precursores da fotografia no que diz respeito à impressão de imagens em papel, não tendo obtido, no entanto, mérito como inventor perante as experiências realizadas por Louis Daguerre em parceria com Nicéphore Niépce. Bayard pode ter sido dos primeiros fotógrafos a utilizar a fotografia como forma de protesto por ter visto as suas pesquisas serem desconsideradas pelas autoridades francesas. Encenou a sua própria morte perante a câmara, *Autorretrato de um Homem Afogado*, explorando as potencialidades artísticas da fotografia.



Bayard, Hippolyte, *Autorretrato de um Homem Afogado*, 1840.

<https://www.fosgrafe.com/sobre-fotografia/historia/o-protesto-de-hippolyte-bayard/>

Ao abordar os autorretratos encenados é inevitável falar de outra referência para o trabalho da performance - a fotógrafa Cindy Sherman e a sua capacidade de transformação perante a câmara. Nos seus retratos, Cindy Sherman não se fotografa a si, mas a um leque vastíssimo de personagens que cria e recria. Através do uso de maquilhagem e de próteses, a fotógrafa consegue manipular o seu rosto, e o uso de

figurinos e a construção de cenários ajudam a originar imagens críticas, com narrativas centradas no papel da mulher na sociedade.

Na sua obra intitulada *Untitled Film Stills*, Cindy Sherman interpreta estereótipos femininos inspirados nos filmes de Hollywood, filmes *Noir* e *B movies* dos anos 50 e 60. Para a performance em estudo, a obra demonstrou um leque vasto de opções de encenação de autorretratos, assim como a capacidade metamórfica da fotógrafa em cada uma das imagens. Cada fotografia da obra *Untitled Film Skills* representa, mais do que uma personagem, uma história, o que inspirou o performer deste projeto.

Para a performance *Gatilho*, além das questões de capacidade técnica e interpretativa no seu percurso, foi, ainda, uma referência, a obra de Sherman *Headshots* (2000-2002), que remete para as fotografias que todos os atores têm de fazer para acompanhar o seu currículo, na busca incessante e intermitente de trabalho.



Sherman, Cindy *Untitled Film Still #30*, 1979.

<https://www.mmoca.org/learn/teaching-pages/cindy-sherman/>



Sherman, Cindy, *Untitled #359*, 1954.

<https://artblart.com/tag/cindy-sherman-headshots/>

Ao contrário de Cindy Sherman, a fotógrafa Nan Goldin renuncia à fotografia encenada e presa pela instantaneidade da captação da imagem. Porém, na sua obra *The Ballad of Sexual Dependency*, mais especificamente no autorretrato *Nan, one month after being battered* (1984), Nan Goldin fotografa-se após um mês de ter sido agredida pelo seu namorado na altura. Ao contrário da honestidade que aplica nos seus retratos, neste, além das agressões visíveis no seu rosto, Nan Goldin apresenta-se bem penteada, de olhos e lábios pintados, o que remete para uma encenação de um protótipo de beleza que o papel da mulher na sociedade deve/devia, pode ou não representar. Este autorretrato tornou-se um símbolo da violência contra as mulheres e tornou-se um manifesto sobre a violência doméstica que potencia narrativas e pensamento crítico sobre a afirmação da vítima. Para o autor da performance *Gatilho*, o autorretrato de Nan Goldin foi muito relevante no que diz respeito à exposição da agressão e ao impacto comunicativo que despertou questões sobre o poder da fotografia, da herança patriarcal e do retrato como símbolo.



Goldin, Nan, *Nan, one month after being battered*, 1984.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>

Estes três autorretratos foram o motor de questionamento que levou à pesquisa, à experimentação e à consolidação da performance *Gatilho* – *encenação de autorretratos de violência no sexo masculino*. A projeção dos autorretratos durante a performance pretende provocar o público, segundo o ensinamento da imagem fotográfica que Susan Sontag descreve como um “potencial objeto de fascinação”, para que, nesse momento se constate - “Aqui está a superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuem o que está por detrás, como deve ser a realidade se esta é a sua aparência.” (Sontag, p.31) – com o intuito de despoletar narrativas adjacentes e sentido crítico através do que se observa.

1.5- Analogia à prática brechtiana

Através dos autorretratos encenados é possível criar narrativas e suscitar pensamento crítico. No entanto é, sobretudo, através da técnica do distanciamento brechtiano, utilizada pelo performer, que se pretende gerar o espaço necessário para a discussão sobre a construção do objeto de estudo – tanto acerca da encenação, como acerca da representação das personagens – dando a possibilidade ao público de desenvolver outras narrativas e participar ativamente na performance *Gatilho*.

O criador do Teatro Épico, Bertolt Brecht, idealiza o conceito de teatro dramático que se opõe ao teatro aristotélico, numa perspetiva de suscitar emoções e sentimentos, ao mesmo tempo que desperta uma atitude crítica. Através do "distanciamento", esta prática deve permitir o envolvimento do espectador no julgamento da sociedade, que implica comprometimento, crítica contra o individualismo, consciencialização perante o sofrimento dos outros e da realidade social. O Teatro Épico assenta num intuito didático que pretende instruir os espectadores na verdade e incitá-los a atuar, alertando-os para a condição humana, o facto de que devem ter um olhar crítico para se aperceberem melhor de todas as formas de injustiça e de opressão.

Na sua obra *Estudos sobre Teatro*, Brecht aponta o efeito de estranheza e de distanciamento, que permite refletir sobre uma realidade próxima através do recurso à história ou ao processo de construção de parábolas (Brecht, pág.77). Brecht propõe uma um distanciamento entre o ator e a personagem, devendo, o ator, conscientemente, saber utilizar o "gesto social", procurando as contradições da personagem e as suas possíveis mudanças, para que estas permitam acentuar a diferença entre o seu comportamento e o que representa sem nunca chegar a metamorfosear-se completamente. O distanciamento também deve ser praticado entre o ator e o espectador e a história narrada para que haja o efeito de realidade e autenticidade (de modo a que o espectador tenha consciência de que está a assistir a uma ficção) e de forma a que este efeito possa surtir, por sua vez, uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos.

À semelhança das propostas de encenação de Brecht, Soulages estabelece que o fotógrafo é “Deus ordenador que introduz ordem no real que quer fotografar” (Soulages, pág.73). Este equipara o fotógrafo ao lado controlador do encenador que idealiza, estrutura, antevê, dirige as personagens e conduz a cena de maneira a criar uma fotografia que é representação da realidade. Soulages sugere, desta maneira, uma aproximação ao "mestre-de-obras", associado à prática brechtiana no que diz respeito à encenação e à

capacidade de haver um pensamento crítico por parte do espectador que observa a encenação fotografada.

Na performance *Gatilho*, o autor, através da sua conceção cénica, procura fazer transparecer este efeito de distanciamento e estranheza, através do qual se reduz o efeito de alienação entre o performer e o espectador, promovendo uma experiência ativa. O performer, em *Gatilho*, explora o efeito supracitado quando “veste” e “despe” as várias personagens que cumprem determinadas ações nos três espaços cénicos; quando, sempre que necessário, interpela a ação narrativa para estabelecer diálogo com o público, onde apresenta pensamentos críticos e levanta questões sobre a encenação de autorretratos das vítimas de agressão física no sexo masculino; e, ainda, quando interpela, conseqüentemente, a projeção da fotografia. Pode-se, então, fazer uma analogia entre a aplicação da técnica de distanciamento que Brecht utilizava dialeticamente no processo de construção teatral e a aplicação da mesma técnica no processo fotográfico aquando da construção da imagem e no que toca aos seus questionamentos sobre o real e a identidade.

Por último, o distanciamento incita o público a ter um pensamento crítico sobre a performance, sobre a interpretação, a ter consciência do objeto de estudo do performer, a ter consciência da luta de oposição que os homens podem travar contra a nossa realidade social (que está sujeita a uma herança patriarcal de virilidade), e a ter um pensamento crítico sobre a encenação e sobre a experiência que é assistida, também pelo performer, no que diz respeito à observação da projeção dos autorretratos. O distanciamento do ator em relação ao objeto que protagoniza pode equiparar-se ao papel do performer na performance, no momento onde não tem qualquer intenção de criar uma personagem, mas o fato de estar em cena estabelece uma presença ativa que comunica uma partilha direta com o público.

1.6- A “personagem intermédia”, corporalidade, oralidade e plano de interioridade no trabalho de ator de João Brites

O trabalho do ator na performance *Gatilho* manifesta-se na pluralidade de funções que o performer se propõe a desempenhar, estando, assim, inerente à construção das personagens em sequência e à consciência de si mesmo enquanto performer que integra vários registos atuantes (como o de encenador, técnico e fotógrafo na performance em estudo). Pode, por conseguinte, estabelecer-se um paralelismo entre a citação de Barthes, que, perante a objetiva, assiste a uma sensação de inautenticidade e desmultiplicação do “eu”: “eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exhibir a sua arte.” (pág. 22), e o trabalho do autor deste projeto ao longo da performance em estudo. Na perspetiva do performer de *Gatilho*, esta citação pode revelar-se na constante autocrítica a que o ator se sujeita sobre a construção das personagens, na tentativa de aproximação da representação à verosimilhança, e, também, na experiência consciente das várias perceções do “eu” – quando a partir de si se desmultiplica nas várias necessidades técnicas para a concretização da performance. Desta forma, o autor cria várias facetas de identidades que confluem no propósito do performer. A projeção e exibição dos autorretratos apresentam personagens construídas através do trabalho do ator, baseadas em depoimentos verídicos, o que sugere identidades que viveram determinada situação em que foram vítimas de violência física, onde ao lugar de fala se acrescenta uma fotografia de identidade ou identificação.

O performer de *Gatilho*, no seu terceiro ano de Licenciatura em Teatro no Ramo de Atores, na Escola Superior de Teatro e Cinema, teve a oportunidade de ser aluno do professor João Brites. O trabalho realizado em aula foi fundamental para a sua formação, para a capacidade interpretativa que o tem acompanhado na sua vida profissional enquanto professor, encenador, ator e performer e, claro, para a gestão interpretativa dos “eus” supracitados” que *Gatilho* exige. Tal experiência formativa - apesar de não haver bibliografia que sistematize em forma de fazer cénico-interpretativo – centrava-se, quer no trabalho da personagem intermédia (o qual se vai explicar mais à frente neste ponto), quer nos “exercícios disléxicos”, onde se desenvolviam “técnicas de dissonância, assimetria e oposição ou contraste” (www.triplov.com, consulta a 03/09/22), que tinham como objetivo criar camadas na interpretação, na tentativa de não criar uma personagem plana.

A performance *Gatilho* aplica estes princípios ao desenvolver estas técnicas, por exemplo, quando o ator representa a personagem do homem *drag*, trabalha a corporalidade no sentido de aproximação do feminino e ao mesmo tempo a oralidade mantém-se num tom grave na aproximação à colocação do masculino. Ou seja, existe dilema entre o que a personagem diz e aquilo que mostra fisicamente. Estes exercícios contribuem para um trabalho de interioridade, quer no que diz respeito à gradação da corporalidade, oralidade, quer para a consciência do ator em cena.

O objetivo de estudo desta experiência com a performance em estudo é a relação que uma performance de longa duração tem com a presença do ator/performer durante as três horas em cena. O performer joga em tempo real dentro das ações que compreendem a performance e tem consciência de si mesmo e do facto de estar a ser observado a cada movimento ou expressão. Esta consciência do ator em cena também interfere na consciência que o espetador tem perante o que vai acontecendo ao ator. É assim que, desta forma, se gera uma relação entre os dois intervenientes. Nesta relação afasta-se, ainda, a hipótese de haver um objetivo de se presenciar um resultado do foro mimético.

A personagem intermédia da pedagogia do encenador João Brites é um estado do ator em cena, é um grau intermédio entre a pessoa e a personagem e que habita a cena com um comportamento quotidiano. Citando João Brites no artigo “Estar em cena n’O Bando”, David Antunes refere “Há personagem intermédia, quando a minha consciência não é fazer outra pessoa que não sou eu.” (hdl.handle.net, consulta a 03/09/22).

Para chegar à personagem intermédia, o professor João Brites estabelece, na sua pesquisa teatral, um exercício que consiste em dois momentos. Primeiro, cada aluno da turma de formação de atores vai imitar o que apreende da personagem intermédia de um dos colegas, tendo em conta não só a pessoa no seu quotidiano como, sobretudo, como é a pessoa em cena – aspetos recorrentes, técnicas de representação, personagens feitas pelo colega. Os alunos criam cenas improvisadas, individuais ou coletivas, tendo em conta as entradas, saídas, tempos, postura, direção do olhar e relação com o espaço. O nome do colega deve ser evitado e todos devem usar a primeira pessoa para fazer comentários durante a sua intervenção. No segundo momento do exercício, logo após a intervenção dos colegas, o ator que foi representado deve elaborar, individualmente, uma cena improvisada sobre a sua personagem intermédia, que parte do trabalho apresentado pelos restantes membros da turma e os comentários devem ser feitos na terceira pessoa. Este jogo de representar o outro na primeira pessoa e representar-se a si mesmo na terceira pessoa visa uma consciência da presença do ator em cena, no que diz respeito às suas

recorrências estilísticas, personalidade, imaginário particular e do próprio corpo. A consciência através do olhar exterior serve o propósito pedagógico na medida em que tenta identificar o preciso momento em que o ator se torna outro, ou seja, o instante em que está em cena e a sua presença se diferencia de si próprio no quotidiano.

É a partir da personagem intermédia que há construção da personagem, que implica três planos: corporalidade, oralidade e trabalho de interioridade. Quando o ator, na performance *Gatilho*, termina a maquilhagem, momento antes de entrar para o espaço de interpretação, este constrói uma corporalidade através da gradação, apreendida com o professor João Brites, que compreende uma escala de intensidade que vai de zero a dez e que implica uma representação de afetação de pontos no corpo que parte da impercetibilidade ao grotesco, ou seja, de uma neutralidade de interpretação ao exagero/*cliché*. Também a oralidade, isoladamente, é sujeita a uma gradação, através dos pontos de ressonância que provocam a afetação intrínseca do aparelho fonatório pela corporalidade estabelecida. O plano de interioridade aplica-se após estas gradações serem definidas e reflete-se através do olhar e da máscara facial. O texto a ser interpretado vai ser consequência desta construção e, por conseguinte, proporciona uma interpretação em vários planos passíveis de representar as personagens na aproximação do entendimento sobre a verosimilhança.

Enquanto este método é utilizado na interpretação da apresentação de cada personagem durante a primeira parte do depoimento, após o “intervalo” para a caracterização das agressões no rosto do ator e do “desarranjo” do figurino, o mesmo método de gradação da corporalidade, oralidade e plano de interioridade é aplicado sobre a construção conseguida para a apresentação da personagem.

O trabalho sobre a precisão de construção do plano de interioridade, a partir da expressão e do olhar, é notório nos autorretratos que, quando projetados, apresentam o resultado da representação. É este resultado que possibilita gerar narrativas e produção de pensamento crítico, tanto pelo performer (quando olha, em cena, para os retratos), como pelo público. A relação entre o trabalho de interioridade e a maquilhagem complementam-se para cumprir a encenação dos autorretratos na tentativa de representação das vítimas de violência do sexo masculino.

1.7- Representações da violência e resultados

Na performance *Gatilho*, a escolha do tema da violência por agressão física, pretende concretizar uma reflexão sobre o papel da representação da violência na arte e os efeitos passíveis de promover análise e criar pensamento crítico para o público.

No enquadramento da performance existem quatro narrativas que servem o contexto do estudo da vítima de violência no sexo masculino e, cada interpretação apoia o resultado expressivo para a criação das imagens fotográficas dos autorretratos. Assim, ao expor este trabalho de construção elevam-se as hipóteses de criar o efeito referido no parágrafo anterior. Desta maneira, ocorre o confronto entre a narrativa e a performance que, no conceito de laboratório performativo, ganha o potencial de estudo sobre formas de representação da violência. Quando o performer adota o distanciamento brechtiano para quebrar a hipnose e anestesia, que Brecht rejeita, e utiliza a personagem intermédia, de João Brites, incita ao questionamento crítico no que diz respeito à validação do poder comunicativo da representação da violência na narrativa, teatral, performativa e fotográfica.

A Arte é um veículo de comunicação que sempre foi utilizado na perspetiva do reflexo de uma sociedade. Até que ponto, ainda hoje, a representação da violência consegue controlar e sensibilizar uma sociedade que tem por base cultural um instinto de agressão de sobrevivência no que diz respeito à defesa e afirmação de poder? Existe, por exemplo, o *Plano de reforço de Prevenção e Combate à Violência Doméstica* que o Governo da República Portuguesa publicou, em comunicado, em 2021, promovendo a campanha #EuSobrevivi, para ser divulgada a nível nacional, com vídeos e fotografias de mulheres que se assumem como vítimas e pedem ajuda. Este género de objetos fotografados impulsionam a vítima a assumir-se para poder procurar apoio e para que a justiça incrimine devidamente os agressores. Contudo, é uma campanha mais informativa que impactante ao ponto de criar algum tipo de poder crítico sobre o combate à violência.



Plano de reforço de Prevenção e Combate à Violência Doméstica, #EuSobrevivi, 2021
<https://www.cig.gov.pt/area-portal-da-violencia/violencia-contra-as-mulheres-e-violencia-domestica/campanhas/campanha-eusobrevivi/>

A encenação de autorretratos em *Gatilho* promove, a partir da projeção dos mesmos, a tentativa de criar imagens que expõem a vítima antes e depois da agressão, que geram uma análise de comparação e sugerem várias narrativas. Estas personagens-vítimas são homens que contrariam um paradigma instaurado na sociedade, o da herança patriarcal e do símbolo do “sexo forte”, e que se afirmam com uma nova perspetiva de conceito de masculinidade.

No jogo de observação da caracterização das agressões através de próteses, maquilhagem, tatuagens de escoriações e sangue sintético, mais a interpretação dos depoimentos e com o resultado da construção fotográfica projetada, os autorretratos encenados sobre as vítimas do sexo masculino criam um lugar de abertura à reflexão crítica sobre a representação da violência inserido em três planos de estudo: a manipulação do rosto, a interpretação e a imagem fotográfica. As abordagens supracitadas são artificios e são experienciados no laboratório performativo onde o performer experimenta a representação da vítima do sexo.

Por outro lado, Susan Sontag, na sua obra *Olhando o Sofrimento dos outros*, aponta para uma falta de poder comunicativo da imagem do sofrimento na sua representação, tanto na arte cristã, nas suas representações bíblicas, como na Antiguidade

Clássica e no seu repertório trágico. Sontag evidencia o poder comunicativo da terapia de choque, ao falar das fotografias documentais publicadas em *Os Três Guinéus*, de Virgínia Woolf, porque “Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a mancha do artístico, que é comparado à insinceridade ou ao mero artifício.” (pág. 32). Sontag apresenta a utilidade de “olhar à distância o sofrimento dos outros. As fotografias de uma atrocidade podem dar origem a respostas contraditórias. Um apelo à paz. Um grito de vingança. Ou simplesmente a aturdida consciência, continuamente alimentada pela informação fotográfica, de haver coisa terríveis que acontecem.” (pág.19). Esta citação, e apesar da fotógrafa rejeitar o poder artístico, sugere o pensamento crítico brechtiano sobre a fotografia documental. Contudo, a fotografia continua a ser o resultado de uma captação de um momento estudado pela fotógrafa através do enquadramento cénico, em conformidade com o que Soulages afirma, i.e., que todas as fotografias são encenadas.

A performance *Gatilho*, ao fazer confluír no teatro, performance e fotografia, resulta num objeto multidisciplinar e num exercício de relação entre a ficção e a realidade, pretendendo, desta maneira, criar um efeito espelho, ao jogar com a construção dos autorretratos e, sobretudo, ao confrontar o público, tanto através de imagens cénicas de elaboração das personagens, como da projeção dos autorretratos, centrando-se aí o potencial gerador de criação de narrativas que vão para além das que são propostas pelo performer.

Capítulo II – Outras referências que permitem pensar o discurso da performance

Gatilho

1- *Dramaturgia* de Dinis Machado e José Capela

A partir da performance *Dramaturgia* de Dinis Machado e José Capela apresentada em 2009 podem estabelecer-se vários pontos de relação com a performance *Gatilho*. *Dramaturgia* assenta numa “narrativa seriada” na construção de retratos sobre o suicídio. Dinis Machado habita a cena como se estivesse em sua casa, através de um comportamento quotidiano, e, num desenrolar de tarefas, vai arquitetando a composição que encena o seu próprio suicídio. Nesse sentido, José Capela explicita, “A naturalidade das suas ações serve a um propósito tão artificial quanto a montagem cénica consecutiva da sua própria morte.” (<https://dinismachado.com/dramaturgy> , consulta a 29/07/22). O processo gere referentes com o objetivo de criar uma expansão artificial da realidade, ou seja, entende que a arte não é uma reflexão da realidade, que produz uma cópia, mas um território artificial com o mesmo valor da realidade.

Dramaturgia parte da ideia da constituição do artista enquanto processo de ficcionalização, que não depende da descolagem do real, mas da sua articulação e consciencialização. Dinis Machado considera que a ficção e a realidade não são opostas, porque a ficção é uma produção da realidade e a realidade é resultado de um processo de construção individual ou coletiva ficcional. Assim, o artista produz uma realidade específica “no palco”, habitando-o.

Numa possível aproximação da performance *Gatilho* com a narrativa em série, esta aplica-se na sequência das quatro personagens interpretadas pelo ator e pelo facto de arquitetar autorretratos encenados. Contudo, afasta-se da relação do performer com o espaço – enquanto em *Dramaturgia* o performer habita o espaço como uma realidade e recorre, de forma reduzida, à teatralidade, em *Gatilho* o performer usa o espaço como laboratório de experiências ficcionais, onde utiliza os recursos teatrais para executar as suas ações. Na performance *Gatilho*, o interprete joga com a ficção, tendo como objeto de estudo situações da realidade e não pretende diluir a ficção com o real, a não ser no trabalho do ator *in loco*, que se traduz, aí sim, na personagem intermédia e no distanciamento brechtiano que requerem uma presença de partilha e desmantelamento do artifício com o público.

O performer Dinis Machado, ao fotografar os seus suicídios, remete para as fotografias de uma cena de crime, como se de uma fotografia forense se tratasse, o que,

num sentido documental, se pode aproximar do teor dos autorretratos construídos em *Gatilho*. O resultado das fotografias da performance *Dramaturgia* remete para o retrato *pos-mortem*, ao passo que a performance *Gatilho* sustenta a ideologia da fotografia, como foi citado no ponto 1.1 do Capítulo I deste relatório. Porém, o performer de *Gatilho* não encena autorretratos da sua morte, mas sim que simbolizam a morte na fotografia em si, à semelhança da ideia proposta por Roland Barthes e Susan Sontag, aquando do resultado da operação fotográfica. O jogo entre o encenador, o técnico, o ator e o fotógrafo, confluídos no performer Dinis Machado, dilui-se na ação num limiar da verdade e do artifício e, por sua vez, no sentido da manipulação técnica e desenrolar das ações que concretizam performance. Neste ponto, existem também semelhanças práticas ao que se assiste na performance *Gatilho*, onde o performer executa todas as ações técnicas e interpretativas.

Por fim, a performance de Dinis Machado cria uma metáfora em torno da autoria do artista, que parte de textos ficcionais sobre artistas, assumindo o artista como um outro, como um objeto que constroem num gesto autorreflexivo. Tendo em conta a metáfora em *Dramaturgia*, esta afasta-se do foco da performance *Gatilho*, que pretende concretizar um estudo sobre a representação da violência no registo teatral e fotográfico, com vista a problematizar a comunicação inerente à sua observação e o modo como esta sustenta a relação entre o público e performer na partilha da experiência performativa.



Machado, Dinis, Fotografia da performance *Dramaturgia*, 2013 <https://www.instituto-camoes.pt/sobre/comunicacao/noticias/uruguai-coreografo-dinis-machado-em-festival-de-danca-contemporanea>

2- A masculinidade na peça de teatro *Casa Portuguesa*, de Pedro Penim

A peça de teatro, *Casa Portuguesa*, de Pedro Penim é centrada em três materiais de pesquisa – o fado de *Uma casa Portuguesa*, símbolo estereotipado da ideologia do Estado Novo, a obra *No Planalto dos Macondes* de Joaquim Penim, diário da Guerra Colonial em Moçambique e o ensaio *Filosofia Della Casa* de Emanuele Coccia, onde se descreve o modo como a casa é um espaço que esconde e reproduz injustiças, opressões e desigualdades. Este espetáculo é uma sequência do espetáculo *Pais & Filhos*, onde se aborda o conceito de família como estrutura fundamental da sociedade capitalista, que é reenquadrado de maneira a transmitir uma ideia do que pode ser uma sociedade mais justa, numa tentativa de pensar que é nas famílias “que acontece a maior parte dos abusos e das exclusões e que se iniciam alguns dos grandes males da sociedade de hoje em dia” (Pedro Penim, p.7, Folha de sala da peça *Casa Portuguesa*, conversa com Maria João Guardião, 2022). A forma reativa como o encenador transporta para cena o mundo que o rodeia leva a vários pensamentos relativos à memória das atrocidades cometidas pelos portugueses, ao longo da história, e relativos ao modo como as estruturas da família e casa são, ao mesmo tempo, atraentes e violentas.

O ponto de interesse de relação entre a peça *Casa Portuguesa* e a performance *Gatilho*, prende-se com facto de ambos os espetáculos exporem a virilidade do homem e a masculinidade, de modo a destruir o conceito de uma herança que já não serve as formas de pensamentos atuais. Todavia, a performance *Gatilho* explora o tema da masculinidade e da violência dentro de casa, na construção de autorretratos, sobretudo nas duas primeiras personagens (a do “homem homossexual” e a do homem idoso). No espetáculo de Pedro Penim, há uma parte do texto, interpretada pela atriz e cantora Lila Tiago, onde diz: “não chega apresentar o homem como vítima”, no intuito de ser necessário uma mudança mais profunda no conceito de masculinidade, o que diverge do que acontece na performance *Gatilho*, que parte do tema da vítima masculina para experimentar os artifícios do teatro na e da fotografia e acreditando que, também por estar a tratar de textos que partem de casos verídicos, é um ponto de partida para revelar outros lados mais sensíveis da masculinidade. A apresentação da perspectiva do homem que não se encaixa na herança patriarcal, tema subjacente da análise da performance em questão, pretende propor o reajuste de definições que se perpetuam - desde a educação dos pais no seio familiar e, posteriormente, na educação escolar - e que teimam em exercer padrões comportamentais diferenciados de que “o que é para meninos é diferente do que é para meninas.” (Barker, pág.18)

O performer de *Gatilho* encontra no espetáculo *Casa Portuguesa* um interesse teórico-temático na abordagem da visão da masculinidade. A peça de Pedro Penim é uma narrativa ficcional entre a herança histórica do pós-guerra do ultramar e a atualidade do pensamento de género que entram em conflito com os padrões da masculinidade. Tudo isto num enredo em que as personagens centrais são o Pai, a Mãe e o Filho têm pontos de vista diferentes, conversam, discutem e dissertam no intuito de desconstruir os conceitos de virilidade patriarcal.

O Fado Bicha é composto por Lila Fadista, na voz e letras, e por João Caçador, nos instrumentos e arranjos. É um projeto musical que explora o universo do fado de uma forma ativista na representatividade da comunidade LGBTI e de temas sobre o género, colonialismo, racismo e feminismo, numa subversão da regra heteronormativa. Os interpretes de Fado Bicha, que integram o elenco de *Casa Portuguesa* como atores, atuam em cena como comentadores da ação que quebram a quarta parede e dirigem o discurso ao público, à semelhança do coro brechtiano que contribui também para o efeito de distanciamento – ativando a criticidade do espectador, bem com a necessidade de transformação, de incitar o espectador à mudança. A performance *Gatilho* não pretende explorar o conflito entre personagens, mas sim, expor cada personagem, que existe individualmente, e que serve o propósito teatral discursivo de apoio à construção dos autorretratos. O autor deste relatório procura na experiência performativa, não um confronto, mas um espaço de discussão sobre a representação das vítimas masculinas e uma abordagem crítica sobre a condição da herança viril, do qual as personagens, por serem homens com histórias e posturas distantes do conceito de “homem másculo”, se afastam.

O autor da performance em estudo, ao observar as personagens masculinas que interpretam o espetáculo de Pedro Penim, considera que todas elas apresentam uma perspetiva de vítima perante a educação assente nos padrões de representatividade da sociedade que definem o que é ser homem. Não são, no entanto, vítimas de agressão física, mas sim psicológica, algo que os afeta ao ponto de chegarem a um limite de insatisfação e de requererem novas formas de abordar a (sua) masculinidade (ou “falta dela”). Em *Gatilho*, não existe a pretensão de mudança, mas, existe, sim, através a encenação de autorretratos sobre a violência no sexo masculino, a constatação e a exposição, óbvia, de que as personagens masculinas não deixam de ser homens apenas por terem sido subjugadas e agredidas fisicamente.

A experiência temática da masculinidade, tanto no espetáculo *Casa Portuguesa*, como na performance *Gatilho*, sugerem um reposicionamento do conceito da palavra “homem” mais ajustado à sociedade atual. Na performance em estudo, a capacidade comunicativa das representações da violência no sexo masculino procura convocar um reposicionamento e uma abertura à discussão acerca da condição do homem – constantemente associado a uma herança viril patriarcal desajustada, o que, por si só, pode desencadear, não só pressão e violência psicológica, como violência física.

3- As fotografias manipuladas no julgamento de Johnny Depp e Amber Heard

No documentário *Johnny Depp Vs Amber Heard: The Us Trial*, realizado por Josh Beattie, em 2022, disponível na HBO - rede de televisão por assinatura - o episódio que aconteceu em 2018 quando Amber Heard, ex-mulher de Johnny Depp, escreve um artigo inserido no movimento #MeToo (movimento contra o assédio sexual e a agressão sexual) no qual se intitula vítima de agressão sexual. Este artigo revelou que o ex-marido, Johnny Depp, era muito violento. Devido a esta situação, Johnny Depp foi afastado de todas as produtoras com que trabalhava e decidiu processar Amber Heard por difamação para ter a sua vida de volta.

Seguindo a linha de pensamento sugerido em *Gatilho*, e analisando a contemporaneidade sob o ponto de vista dos argumentos estabelecidos a propósito da performance, tenha-se em consideração as fotografias apresentadas como prova em tribunal: os registos fotográficos utilizados como prova de acusação, pela atriz Amber Heard, após o relato das situações de agressão - e que sugerem uma grande brutalidade (como por exemplo, o marido ter-lhe dado um murro, com a mão cheia de anéis, que a fez ficar a sangrar do nariz) - não refletiam os ferimentos esperados correspondentes ao seu depoimento, mas, sim, ferimentos ligeiros. Em sua defesa, Johnny Depp apresenta uma fotografia de um evento passado no mesmo dia em que a atriz diz que ocorreu a situação da agressão e ela aparece sem qualquer marca no rosto. Outra fotografia apresentada pela atriz foi uma *selfie* tirada pelo seu telemóvel, onde registou a imagem do seu rosto após ter sido empurrada, por Johnny Depp, por umas escadas abaixo. A fotografia mostrava uma grande mancha vermelha num dos lados do seu rosto e, conforme declarações que o especialista em metadata – dados que descrevem dados informáticos – Nobert Bryan Nemeister prestou no depoimento, a favor de Johnny Depp, apresentava uma saturação da cor para enfatizar o efeito de agressão. Foi concluído pelo tribunal que as fotografias de Amber Heard tinham sido manipuladas – algumas das quais

não se sabendo ao certo se através de maquiagem aquando do momento de tirar a fotografia e outras que se confirmou terem sido trabalhadas em Photoshop.

As fotografias manipuladas configuram uma situação que permite elaborar discurso sobre a performance *Gatilho*, dado que todos os autorretratos construídos pelo autor deste trabalho de projeto são fotografias manipuladas ao vivo, utilizando os artifícios teatrais como a encenação, a interpretação e a maquiagem. Amber Heard, ao apresentar fotografias manipuladas, joga na justiça com a ficção para provar uma realidade, o que leva os advogados de Johnny Depp a pedir uma avaliação de um especialista para definir o comportamento de Heard. O diagnóstico apresentado foi o de distúrbio de personalidade *borderline* e o de personalidade histérica, ou seja, Heard sentia-se desconfortável por não ser o centro das atenções e inventava histórias para chamar a atenção, assumindo o papel de vítima.

O julgamento de Amber Heard e Johnny Depp durou seis dias e foi um caso em que as versões de cada um eram completamente diferentes e em que não se sabia quem estava a falar verdade ou a mentir. Acabaram por ser as fotografias manipuladas e as mentiras de Amber Heard que contribuíram para que Johnny Depp ganhasse a causa em tribunal.

Os argumentos em que assenta a performance *Gatilho* permitem um pensamento sobre a contemporaneidade e sobre a sua relação com a fotografia: o jogo entre a verdade e a ficção nos autorretratos - utilizar a ficção para abordar temas reais, como a violência sobre o sexo masculino, e associar a fotografia a uma ideia de veracidade, como desenvolvido no ponto 1.2 deste trabalho – é observado no julgamento de Heard e Depp, O peso da fotografia apresenta-se, no que diz respeito à fotografia como reprodução da realidade, tão intrínseco, socialmente aceite e consegue ter tanta expressão, até mesmo num contexto jurídico, que a sua manipulação pode facilmente levar ao engano, precisamente pelo peso dessa ideia de verdade.

4- As fotografias-troféu do assassino em série Jeffrey Dahmer

A mini série *Conversas com um assassino: As gravações de Jeffrey Dahmer*, realizada por Joe Berlinger, em 2022, disponível para visualização na Netflix – serviço de *streaming* - relata a história de um assassino que tinha sido uma criança de poucos amigos, com o pai ausente e uma mãe alcoólica e mostra o modo como se refugiava no passatempo de dissecar animais que encontrava mortos à beira da estrada. Durante a adolescência, Dahmer descobre a sua homossexualidade e reprime as suas fantasias

eróticas por viver no seio de uma família religiosa e conservadora. A descoberta da sua homossexualidade ocorre entre os anos 80 e 90, na altura em que a sida levava à morte grande parte da comunidade gay. A vontade de Dahmer em relação às suas vítimas era de acariciar corpos masculinos e de dominar esses corpos a seu bel-prazer, sem que esses rapazes manifestassem vontade ou desejassem terminar a relação a qualquer momento. Mais tarde, durante o período em que prestou serviço militar, o assassino tomou conhecimento de soníferos. Estas drogas temporárias permitiram-lhe manipular os corpos das suas vítimas – todas elas do sexo masculino – quer eroticamente, quer sexualmente, sem qualquer sentimento, senão o de pura dominação de um corpo. Após o segundo assassinato, a situação descontrolou-se – Dahmer escolhia as suas vítimas com base na sua estrutura corporal e oferecia dinheiro em troca de fotografias que tirava às mesmas no seu apartamento, onde acabava por as drogar e, eventualmente, por as assassinar.

Dahmer foi capturado em 1991, quando uma das suas vítimas conseguiu fugir e fez queixa à polícia, que veio a encontrar, no seu apartamento, restos mortais e alguns esqueletos completos de 17 rapazes. Dentro de uma gaveta encontraram uma série de fotografias *polaroids* organizadas, que retratavam as vítimas antes de serem drogadas, durante o efeito dos soníferos e depois de assassinadas e da dissecação dos corpos. O assassino tirava fotografias dos indivíduos que preferia, colocava-os em poses diferentes para evidenciar o físico e, depois da dissecação, tirava fotos às / fotografava as partes que mais lhe interessavam. Ainda durante os seus assassinatos houve uma vítima que tinha tentado fugir, mas que estava bastante drogada. A polícia interveio e Dahmer convenceu-os de que aquele rapaz era seu namorado, não só através de algumas mentiras, como através de provas fotográficas que tinha da vítima antes de ser drogada. Estas fotografias foram tidas como prova verídica do hipotético relacionamento, o que fez com que Jeffrey Dahmer conseguisse despistar a polícia da sua condição de assassino.

Os elementos de relação que o performer estabelece entre a história do assassino em série com a performance *Gatilho* são, em primeiro lugar, o facto de Dahmer encenar as suas fotografias – manipulando os corpos das vítimas depois de mortas, através criação de poses, numa perspetiva de criar uma imagem que retratasse a sua obsessão erótica – e, em segundo lugar, o facto de utilizar fotografias como prova de uma situação (estando, mais uma vez, tal como no caso do ponto anterior, deliberadamente, presente o conceito de verdade, intrinsecamente ligado à fotografia) – no caso de Dahmer, mostrar uma fotografia antes do assassinato para provar à polícia que o que dizia era verdade.

Na performance *Gatilho*, todas as fotografias são, assumidamente, encenadas, mas apenas com o objetivo da representação da violência. Pretende-se que as fotografias encenadas, na performance, devido ao formato em que são apresentadas, se constituam como provas no sentido em que as vítimas representadas podem equiparar-se a pessoas reais, ao passo que as fotografias das vítimas de Dahmer funcionam como troféus dos seus assassinatos e permitem a memória das suas ações fantasiosas. O uso dos registos fotográficos como memória das vítimas a que Dahmer tirou a vida, remete, ainda, para o conceito dos retratos póstumos que, como analisado no ponto 1.1, do capítulo I deste relatório, são uma referência da relação com a morte na fotografia para a performance *Gatilho*.

O ato de fotografar praticado por Dahmer implica o próprio, como fotógrafo, e um sujeito (vítima ou potencial vítima) que é fotografado – é com olhar do assassino sobre o outro que este decide o momento de apertar o gatilho e o fotografado posa até a imagem ser captada ou é manipulado pelo fotógrafo para o registo da encenação. Na performance *Gatilho* o performer é o fotógrafo e o fotografado – de forma a captar o melhor momento da sua caracterização e interpretação – é também o performer que se autoencena. A câmara fotográfica está num plano fixo, o performer posa para a câmara e dispara o gatilho através do computador à qual está ligada.

O ponto que reúne os autorretratos da performance *Gatilho*, que pretendem ser um estudo de aproximação da realidade, e as fotografias que Dahmer tirava às suas vítimas é a encenação na fotografia numa perspetiva documental como certificação da realidade.

Conclusão

A partir do relatório sobre a performance de longa duração *Gatilho: encenação de autorretratos sobre violência no género masculino* pode concluir-se que foram estudadas três formas para a representação da violência: a caracterização, a interpretação e a fotografia. Formas estas que, de um modo bastante expressivo, se influenciam umas às outras na performance, mas que, para efeitos do estudo, foi importante dissecar mais pormenorizadamente a sua individualidade

Tendo em conta o título da performance em estudo, *Gatilho*, coloca-se a questão: Como a morte pode estar relacionada com o trabalho multidisciplinar visto tratar-se de um projeto sobre a violência? Ao unir a fotografia (os autorretratos encenados) à performance, na perspetiva defendida por Roland Barthes e associada aos retratos *post-mortem*, o conceito supracitado ecoa em *Gatilho* com o intuito de criar uma morte em série, como se de um assassino se tratasse, nas ações que compreenderam a representação da violência: em primeiro lugar, o registo do autorretrato e a respetiva projeção na tela para ser observada, tanto pelo performer, como pelo espectador que testemunhou a paragem do tempo da encenação numa fotografia; em segundo lugar, a morte foi associada ao trabalho efémero da caracterização, da construção e da interpretação das personagens; e, por último, em terceiro lugar, a morte foi equiparada à ideia de efemeridade do teatro e do trabalho do performer em cena, assim como à ideia de geração de algo novo após cada fim (morte) de cada bloco de ação, tanto para construir uma nova personagem, como para construir o resultado da agressão de cada uma. Neste sentido poderá surgir a reflexão de que um artista anda sempre a par com a morte e recomeça após cada obra que realiza.

Também conceptualmente e ligado à ideia de Morte supracitada, o gatilho da máquina fotográfica, tal como se fosse o disparo de uma arma, promoveu a cadência/o encadeamento da narrativa em sequência, que procurou enaltecer a passagem do tempo nesta performance de longa duração.

Depois, foi fulcral estudar as formas de representação da violência e as interpretações que estas poderiam despoletar no espectador. Por conseguinte, um ponto inerente e unificador de todo o trabalho, foi a caracterização. Através do processo da caracterização do rosto do performer, este pretendeu criar quatro identidades do género masculino de forma a apresentá-las e a contextualizar o espectador da situação em que estavam antes de se tornarem vítimas de agressão. A caracterização do rosto das mesmas

quatro personagens, de forma a expor as agressões de que foram alvo, validou esteticamente o discurso da segunda parte do depoimento. A caracterização tornou-se um desafio por ser a construção estética das personagens e necessitou de um estudo aprofundado de técnicas de modelagem do rosto e aperfeiçoamento da aplicação de maquilhagem. Na perspetiva do autor da performance *Gatilho*, o resultado foi conseguido, claramente, como em tudo o que envolve as artes performativas, devido ao tempo de ensaio para manipulação de produtos prostéticos e da estruturação dos passos a seguir para cada personagem e potenciou todo o trabalho interpretativo, como o próprio impacto dos autorretratos. Na programação futura desta performance poder-se-ia aumentar o número de personagens masculinas de forma a representar mais tipos de homens que já foram vítimas de violência por parte de outrem, como, por exemplo, um rapaz vítima de abuso sexual ou um rapaz vítima de *bullying* escolar.

Subsequente à caracterização veio o trabalho de interpretação, onde o performer, por sua vez, trabalhou sobre o distanciamento brechtiano - que exigiu o planeamento das cenas que compuseram a performance e o encaixe dos textos de discurso direto para com o público - com o intuito de fomentar pensamento crítico sobre o desenvolvimento da ação. A técnica de representação brechtiana tornou-se o ponto de ligação e consciencialização do objeto de estudo e que continuará em processo de estudo para futuros trabalhos do autor deste relatório. A personagem intermédia e os planos de interpretação - presentes na pedagogia do encenador e professor, de João Brites – correspondem ao trabalho de construção das personagens escolhido pelo performer e continuarão a ser alvo de estudo para desenvolver as possibilidades interpretativas. Tanto o distanciamento brechtiano como a técnicas de construção das personagens de João Brites, embora em campos diferentes, tornaram-se o mecanismo chave para a dilatação da presença durante a performance de longa duração e o dispositivo para expor ao público o artifício teatral a que assistia. Tudo isto concretizou uma forma de potenciar a representação da violência, tanto na caracterização, como no teatro e na fotografia e, ainda, no modo como estas três artes se relacionam no contexto da performance, no que diz respeito a uma comunicação mais eficiente da arte para com o público, como foi aprofundado no ponto 1.7 do primeiro capítulo deste relatório.

Para a encenação dos autorretratos o performer optou por acrescentar textos interpretados. De que forma é que a interpretação contribuiu para a realização dos autorretratos das vítimas masculinas? O depoimento de cada homem vítima compreendeu dois estágios diferentes que foram: o de enquadramento da situação e o da circunstância

da agressão. Desta forma, os depoimentos tornaram-se uma ferramenta essencial e complementar para a concretização da encenação dos autorretratos. Os textos interpretados (disponíveis em anexo) promoveram o lugar de fala dos homens que, por serem vítimas de agressão, não se encaixam na herança patriarcal, devido à sua “falta” de virilidade, e contribuíram, através do seu caráter imagético, para o desenvolvimento do pensamento crítico pretendido. Para a pesquisa dos depoimentos, o performer encontrou algumas dificuldades em definir a escolha das quatro personagens que compuserem a performance *Gatilho* e, após uma pesquisa intensa de reportagens televisivas, artigos de jornais e entrevistas informais a homens que tinham sido vítimas, chegou à definição das personagens.

Muitas foram as referências relativamente à fotografia em *Gatilho* e, por falta de conhecimento bibliográfico, este tornou-se o maior desafio deste relatório - por ser uma arte totalmente desconhecida para o performer. Primeiramente, os autorretratos concebidos durante a performance foram enquadrados na direção das fotografias tipo-passe e, desta forma, acrescem a mais uma representação imagética das vítimas do gênero masculino, sendo que a sua projeção ampliada na tela, no fundo de cena, resultou como um *close up* da vítima que encara o espectador. Este resultado propiciou uma aproximação à realidade, pelo seu formato, e evidenciou o trabalho de caracterização e do processo interpretativo do performer.

O dilema entre a verdade e a encenação da fotografia, que surgiu nos autorretratos da performance *Gatilho*, colocou-se como uma questão que continua a ser debatida pelo performer a cada trabalho fotográfico pesquisado. As sustentações de Roland Barthes com o noema “isto foi” e de François Soulages com o noema “isto foi encenado”, visões antagônicas, geraram uma constante interrogação no desenrolar do processo de criação e da escrita do presente relatório, no sentido de que tudo é encenado, mas também contém alguma verdade. Esta dicotomia motivou o jogo das fotografias, com a associação do formato da fotografia tipo-passe, por ser uma referência transversal às fotografias dos cartões de cidadão e de identificação policial de ocorrências criminais, em contraponto com o jogo da encenação dos autorretratos através de toda a transformação da figura do performer. Cenicamente, este foi um trabalho pelo qual o autor sentiu particular interesse e satisfação, no que diz respeito à sua concretização, pois, se por um lado, os autorretratos foram uma encenação que vai ao encontro do noema “isto foi encenado” de Soulages, por outro lado, a partir do momento em que o público testemunha a concretização dos

autorretratos, aproxima-se do noema “isto foi” de Barthes, independentemente de saber o que o autorretrato representa e que o performer está a interpretar.

Posteriormente, as referências fotográficas de Nan Goldin e Cindy Sherman emergiram para sustentação da prática fotográfica na performance *Gatilho*, e na medida em que criaram imagens que despertam dilemas de interpretação entre a realidade e a representação. Os autorretratos encenados das fotógrafas supracitadas geram narrativas que suscitam pensamento crítico e político, o que estimulou o performer a testar a eficácia comunicativa da fotografia através da experiência de encenar autorretratos num universo masculino. O performer considerou que a representação do homem como vítima, a ser subjugado através dos dispositivos supracitados, geraria impacto e, inerentemente, pensamento crítico, no sentido de anular a ideia estrutural do homem viril. A teatralidade e a fotografia unidas são duas artes que se complementam e que podem ter um grande poder para comunicar diretamente com o público e o autor considera que esse objetivo se manifestou no sentido em que as opiniões de membros do público, ao ver o resultado fotográfico, mesmo sabendo que era uma encenação, se questionaram sobre a perspectiva da não virilidade masculina.

A proposta de encenar os autorretratos na performance *Gatilho*, de modo a indagar-se a leitura do conceito de homem como vítima, pretendeu ser uma forma de manifesto do próprio performer, dado que o próprio também já se sentiu vítima e isso sempre foi relativizado, não só pelos seus pares, mas pelo próprio, por ser homem. De referir, que a proposta da execução de autorretratos que pudessem ser considerados símbolos ou manifestos é falível, mas foi testada *in loco* no laboratório performativo e apoiado por todas as ferramentas pessoais e materiais que estiveram ao alcance do performer.

Quanto mais a pesquisa se aprofundava, mais questões se levantavam. Como por exemplo: Como rebater tudo o que foi apresentado sobre a fotografia? O efeito das representações imagéticas de violência, conforme é exposto pela visão de Susan Sontag, afirma que qualquer que sejam as representações de violência não são dignas de poder comunicativo, uma vez que isso só é possível através da fotografia documental, que fotografa acontecimentos reais. Neste ponto, o performer discorda inteiramente, por considerar que os trabalhos de Nan Goldin, Cindy Sherman e Hippolyte Bayard alcançaram poder comunicativo, geraram pensamento crítico e perpetuam esse poder até hoje. Este dilema de comunicação da Arte incita à contínua pesquisa da performance *Gatilho*, através do estudo sobre o poder imagético e comunicativo das fotografias

encenadas, ou seja, em todo o processo que envolve a produção da fotografia. Para sustentação bibliográfica deste relatório, nomeadamente sobre a fotografia nas várias considerações teóricas e filosóficas, o performer gostaria de ter aprofundado os seus conhecimentos e pretende, no seguimento da apresentação desta performance, continuar a sua pesquisa.

Por fim, relacionar este projeto com a contemporaneidade, como por exemplo, com espetáculos e acontecimentos mundiais, determinou a pertinência dos pensamentos e objetivos envolvidos neste estudo e demonstrou como estes se articulam, de facto, tanto noutros objetos artísticos, como na vida real, e como os mesmos se desconstruíram na performance em questão. Neste sentido, abordaram-se, especificamente, questões acerca da fotografia, da relação desta com a Morte, com a encenação de autorretratos (nomeadamente como, de formas distintas, na performance *Dramaturgia*, de Dinis Machado, onde, apesar do *modus operandi* diferente, os resultados fotográficos apresentam imagens de suicídios, assim como no espólio fotográfico do assassino em série Jeffrey Dahmer, onde as fotografias encenadas das suas vítimas sem vida eleva a ideia dos retratos póstumos), e acerca da ideia de verdade nas fotografias ao longo dos tempos, ainda que manipuladas (claramente presente no julgamento de Amber Heard e Johnny Depp, e que levou o autor deste trabalho de projeto a questionar-se acerca da relevância de uma fotografia como prova de algo e a interrogar-se sobre a possibilidade de uma fotografia encenada pode ter valor em tribunal, concluindo, desta maneira, que a fotografia continua a ter um “peso” diretamente associado à verdade, perante a sociedade, podendo, ainda comparar-se com a persuasão das imagens publicitárias em que a manipulação é tomada como uma realidade pelo consumidor). No que toca aos objetivos deste trabalho, para além das questões que se prendem com o conceito estético e os desafios técnicos da multidisciplinariedade, outros objetivos foram a desconstrução do conceito de masculinidade (termo desatualizado e socialmente enraizado, como referido no espetáculo de Pedro Penim, *A Casa Portuguesa*), advindo, daí, a necessidade de falar da herança de virilidade que carrega a palavra “homem” e a constatação de que é urgente reformular conceitos de masculinidade para uma sociedade mais justa e igualitária. Só desta maneira, os objetivos inerentes a *Gatilho* - que tratam a representação da violência no sexo masculino (tanto através da interpretação, como através da componente imagética) - se podem tornar uma forma de dismantelar uma herança patriarcal e, até, de combater a própria violência, pois como François Soulages afirma: “a ficção talvez seja o melhor meio de se compreender a realidade.” (pág.84)

Foi interessante constatar que durante o processo criativo da performance *Gatilho*, as três artes (caracterização, interpretação e fotografia) presentes no trabalho concretizado aferiram resultados artísticos que estabeleciam o valor de arte individual. Por exemplo, a fotografia pelo enquadramento tem uma referência clara às fotografias de identificação e foi concretizada perante o público e observado o seu resultado. A interpretação dos depoimentos e a construção das personagens fundamentaram a expressão observada da fotografia. A caracterização constituiu-se como a parte estética que auxiliou a interpretação, valorizou os autorretratos e, sem a mesma, o processo performativo teria tomado outro rumo. A relação entre cada uma e todas juntas oferece um complemento interpretativo mais forte e coeso no que diz respeito ao poder representativo da fotografia encenada na performance *Gatilho*.

Esta performance não pretendeu apresentar-se como o resultado de uma pesquisa, mas sim, como uma amostra de um estudo onde o performer experiencia vários processos representativos, que, como dito acima, devem ser observados separadamente e em conjunto, de maneira a entender como estes comunicam durante o ato performativo.

Bibliografia

- Aristóteles, *Poética*, tradução de Eduardo de Sousa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2003.
- Barker, Phil, *A (R)evolução do homem*, tradução de Cláudia Ramos, Bertrend Editora, 2020.
- Barthes, Roland, *A câmara clara*, tradução de Manuela Torres, Edições 70, Lda, 2019.
- Brecht, Bertolt, *Estudos sobre teatro*, tradução de Fiana Pais Brandão, Editora Nova Fronteira, 2005.
- Goldberg, RoseLee, *A Arte da Performance*, tradução de Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes, Orfeu Negro, 2012.
- Sontag, Susan, *Ensaio Sobre a Fotografia*, tradução de José Afonso Furtado, Quetzal Editores, 2012.
- Sontag, Susan, *Olhando o Sofrimento dos Outros*, tradução de José Lima, Quetzal Editores, 2015.
- Soulages, François, *Estética de la Fotografia – 1ª ed. 2ª reimp.*, tradução Víctor A. Goldstein, Cuidad Autónoma de Buenos Aires: la marca editora, 2015.
- Vasques, Eugénia, *O que é Teatro?*, 1ª edição, Quimera Editores, Lda, 2003.

Webgrafia

- *A verdade por trás das 'Fotografias Post-Mortem'*, Tudor Brasil, 2018. Disponível em: <https://tudorbrasil.com/2018/01/30/a-verdade-por-tras-das-fotografias-post-mortem/>, acesso a 08/08/2022.
- Antunes, David, *Estar em cena n'O Bando*, repositório IPL,2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/1309>, acesso a 03/09/2022.
- Capela, José, *Sobre Dramaturgia*, Barco, Disponível em: <https://dinismachado.com/dramaturgy>, acesso a 29/07/2022.
- *Combater o patriarcado que há em nós: nota pública face a uma acusação de machismo no Climáximo*, Climaximo, 2022. Disponível em: <https://www.climaximo.pt/2022/04/27/combater-o-patriarcado-que-ha-em-nos-nota-publica-face-a-uma-acusacao-de-machismo-no-climaximo/>, acesso a 17/08/2022.
- Diane Arbus, a fotógrafa da representatividade, IPhotochannel. Disponível em: <https://iphotochannel.com.br/diane-arbus-a-fotografa-da-representatividade/>, acesso a 05/08/2022.
- Filho, Osmar Gonçalves dos Reis e Moraes, Isabelle Freire de, *A encenação na fotografia – montando cenas e contando histórias*, Scielo Brazil, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/vXgzMd6HmDP56CFZ5WchcHG/?lang=pt>, acesso a: 02/08/2022.
- Laurentilis, Clara Barzaghi de, *Mapa Teatro: perspectivas bárbaras da violência*, Repositório PUCSP, 2019. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/22499>, acesso a 15/08/2022.

- Madeira, Rita, *A Fotografia de identificação como instrumento de controlo: do século XIX aos seus desdobramentos na contemporaneidade*, Revista Caliban, 2020. Disponível em: <https://revistacaliban.net/a-fotografia-de-identifica%C3%A7%C3%A3o-como-instrumento-de-controlo-do-s%C3%A9culo-xix-aos-seus-desdobramentos-908ae141bd8b> , acesso a 01/08/2022.
- Moorhouse, Paul, *Cindy Sherman*, Dsartes, 2019. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/cindy-sherman/> , acesso a 02/08/ 2022.
- Neves, Marco, *Máscara*, E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mascara> , acesso a 10/09/2022.
- Vasques, Eugénia, *Um Caso de Teatro Político: O “Teatro Ambiente” de O Bando*, Triplov. Disponível em: https://www.triplov.com/teatro/eugenia_vasques/Bando/estranheza.htm , acesso a 03/09/2022

Anexos

Depoimentos da performance *Gatilho*

1. Depoimento do “homem hétero”

Conheci-a no aniversário do meu melhor amigo... foi amor à primeira vista... e eu tinha a certeza de que ela era a mulher da minha vida. Passaram dois anos de paixão intensa e decidimos casar... passou pouco mais de um ano e parece que tinha casado com outra mulher...

Vergonha, receio de às vezes encarar as pessoas, olhar para as pessoas, falar. Tive... tive, muita vergonha. Muita. Ela dizia: “Eu, um dia, perco a cabeça e dou-te uma facada” e várias coisas assim... Ela era violenta. Eu fugia dela, muitas vezes. Pôs-me fora de casa, muita vez era obrigado a ir dormir para a rua. O que ela queria era só dinheiro, mais nada. Não havia amor, não havia carinho, não havia nada.

Um bibelot, uma girafa de madeira, de um metro de altura num sobrolho, porque eu queria ver televisão e ela queria apagar a televisão e eu meti-me à frente e deu-me com uma girafa dessas na cabeça, deixou-me como morto, no chão, a sangrar...

Ela foi condenada a pagar 1200 euros...foi pouco. Nada. Como que eu considero isso? Que não há justiça em Portugal. Presa que era o que merecia.

2. Depoimento do homem idoso

Quando veio aquela crise em que o banco americano foi à falência e deu cabo da economia mundial, Portugal não foi exceção - a maior parte das fábricas faliram e decidiram fechar. Ora, a minha filha ficou desempregada e chegou ao ponto de não conseguir pagar a renda... eu disse-lhe que viesse viver para minha casa, pois ainda tinha lá o quartinho dela...

Ela trouxe o namorado... no princípio estávamos todos bem... mas depois eles começaram a querer a minha reforma e o pé de meia que tinha juntado... e eu não lhes dei... e foi aí que começaram os insultos... e depois, como resistia, empurravam-me... e começavam a bater-me... eram murros... eram pontapés... não me deixavam comer... vivi um inferno... a minha filha bater no seu próprio pai... quando lhe dei tanto carinho... Onde é que eu errei??? Já me sentia sozinho... e agora estou ainda mais...

3. Depoimento do homem prostituto

Nasci e fui criado numa aldeia longe de Lisboa, mas desde cedo sabia que a minha vida seria aqui, onde tudo acontece. Nem tudo foi um mar de rosas e auto sustentar-me com um quarto para pagar e toda a loucura noturna, de que não queria abdicar, fez-me arranjar dois empregos. Um mal remunerado, mas socialmente aceite, e outro... vender o meu corpo... e tornei-me acompanhante. Sabia desde o início que neste negócio existem sempre riscos, tanto a nível de DST's como a nível de segurança própria... E naquela noite, em que fui para o parque, como de costume, apareceu mais um cliente (e sabemos sempre que vamos entrar num novo jogo de sedução e que quem paga é quem “manda”) um cliente bem parecido, a primeira vez por aquelas bandas e com uma aliança bem visível na sua mão esquerda.

Tudo parecia correr como era costume, fui no carro dele até um motel, ele queria usar-me e amarrou-me as mãos até que o gajo saca de uma faca e ameaça-me. Tentei conversar e dizer que não havia necessidade, porque sabíamos o propósito de estar ali. E ele começa a brincar com a lâmina da faca na minha cara e no meu corpo. pensei mesmo que podia ir mais longe. E depois alguns cortes na cara e corpo, ele decidiu abandonar-me naquele quarto. podia fazer queixa? podia, mas nem o que estava a fazer era legal, nem o nome dele sabia...

4. Depoimento do homem *drag*

Quando vi o meu primeiro show de drag, senti que queria pertencer ao mundo do entretenimento. Comecei a brincar com a *make up*, a experimentar vestidos e adereços e tornei-me drag queen, Dorita Lu. Estava no bar a fazer o meu show e havia um homem que não tirava os olhos de mim. E houve ali uma empatia. Quando terminei fui à rua fumar um cigarro e ele seguiu-me

...ele convidou-me a ir para um sítio mais recatado, e quando cheguei aquele beco ... percebi que era uma armadilha e já não tinha hipóteses de escapar. Estavam lá mais três amigos e eram quatro contra mim. Chamaram-me de tudo.... e agrediram-me com murros e pontapés e parecia que eles estavam a ter prazer nisso... pensei mesmo que não iria escapar com vida...

Fotografias de ensaio das personagens da performance *Gatilho*



Apresentação da performance *Gatilho* em contexto da disciplina Seminário de Orientação, em 2021.



Ensaio sobre a maquilhagem das personagens, Março de 2022



Ensaio da performance Gatilho, em Maio de 2022

Fotografias da apresentação pública da performance *Gatilho*



