



Eu, protagonista – Crítica de *Fuck me*, de Marina Otero

*Me, protagonist – Review of Fuck me
by Marina Otero*

*Yo, protagonista – Crítica de Fuck me,
de Marina Otero*

Heloísa Sousa

Heloísa Sousa

Doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP) e bolsista Capes. Diretora, crítica de teatro e uma das fundadoras do site Farofa Crítica em Natal (RN). Membro da Seção Brasileira da Associação Internacional de Críticos de Teatro.



Resumo

Este texto traz uma análise crítica da obra *Fuck me*, da diretora, autora e intérprete Marina Otero, e apresenta algumas escolhas cênicas da artista que reverberam em questões emergentes para a cena contemporânea latino-americana no que diz respeito às experimentações sobre o teatro do real e as possibilidades de protagonismo feminino.

Palavras-chave: Marina Otero, *Fuck me*, Autoficção, Objetificação.

Abstract

This text is a critical analysis of the play *Fuck me*, by director, author, and performer Marina Otero, and presents some of the artist's scenic design choices that reverberate in emerging questions for the Latin America contemporary scene regarding the experiments on the theater of the real and the possibilities of female protagonism.

Keywords: Marina Otero, *Fuck me*, Autofiction, Objectification.

Resumen

Este texto realiza un análisis crítico del espectáculo *Fuck Me*, de la directora, autora e intérprete Marina Otero, y expone algunas decisiones escénicas de la artista que repercuten en cuestionamientos emergentes para la escena contemporánea latinoamericana, con relación a las experimentaciones sobre el teatro de lo real y las posibilidades de protagonismo femenino.

Palabras clave: Marina Otero, *Fuck Me*, Autoficción, Objetificación.

As mulheres, quase sempre, foram narradas por homens. Nossas biografias, ficções, experimentações, personalidades e silhuetas foram amplamente descritas e analisadas por autores homens que construíram a maior parte da literatura ocidental. Esses autores criaram inúmeras personagens femininas a partir de seus pontos de vista e desejos. A literatura, como parte de nossa expressão artística e cultural, também vai gradativamente influenciando nosso cotidiano, determinando modos de se vestir, de se comportar, de falar, de pensar e de agir a partir dessas mesmas narrações. Isso indica que nossos imaginários são bombardeados e moldados por essas referências, que nos fazem acreditar em expectativas a que devemos corresponder, em termos de corpo, subjetividade e anseios.

Em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf (1928), escritora inglesa, se dedica a pensar sobre o que as mulheres precisam para escrever ficções e se tornarem autoras presentes e relevantes no campo da literatura. Ela destaca, então, que outras mulheres precisam se tornar não apenas protagonistas das narrações, mas também dos movimentos de escrita e criações dessas mesmas personagens, sendo necessárias condições específicas e ideais para isso.

“Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo” (WOOLF, 1928, p. 103). Para além de uma reiteração da heteronormatividade compulsória e suas elaborações romantizadas, existe um gesto que determina mulheres como objetos de desejo, de inspiração, de quaisquer outros tipos de relação. Elas existem a partir do que o outro manipula, determina e almeja; e essas ficções não satisfazem a necessidade de nos vermos rerepresentadas em nossa complexidade.

Se esse vazio ou apagamento é identificado na literatura, ele também é, portanto, perceptível nas dramaturgias que se acumulam no teatro ocidental. Inúmeras e icônicas personagens femininas foram elaboradas por autores, desde a ambiciosa Lady Macbeth, de William Shakespeare, figura fundamental para instigar os desejos violentos de Macbeth (da peça homônima, apresentada pela primeira vez em 1606); até Nora Helmer, em *Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, em seu desejo disruptivo por uma autonomia do papel social que lhe é imposto; e ainda a boca verborrágica e absurda descrita em *Not I* (1972), de Samuel Beckett, para citar alguns exemplos. Ainda sobre o ensaio de Woolf, a autora provoca: “Casadas contra sua vontade, mantidas num só cômodo e com uma só ocupação, como poderia um dramaturgo fornecer delas uma avaliação integral, interessante ou verdadeira?” (WOOLF, 1928, p. 104). Em contrapartida, dramaturgas como Gertrude Stein e Sarah Kane, na segunda metade do século XX, elaboram um percurso significativo na escrita e trazem destaque aos seus estilos, formas de elaborar o pensamento e de sugerir estéticas.

A questão aqui não é enumerar dramaturgos e dramaturgas para realizar algum balanço quantitativo, nem desconsiderar completamente as personagens, ficções e outras narrativas de protagonistas femininas escritas por homens. O que podemos trazer do ensaio de Woolf é a urgência, um pouco

antiga, de espaços de criação e fruição de histórias criadas por mulheres sobre si, sobre outras, e a partir de suas diversidades.

O que acontece quando mulheres passam a escrever sobre si mesmas? O que acontece quando mulheres passam a inventar figuras para compor os imaginários de uma sociedade? O que acontece quando mulheres criam personagens a partir de suas próprias vivências e as aproximam da realidade em um esforço contranarrativo?

[...] um dos principais pontos das contra-narrativas é a conquista de uma posição de agenciamento e de menor passividade pelos grupos marginalizados, de forma que possam assumir uma posição central na constituição de narrativas e para que não sejam apenas objetos das mesmas, oferecendo, desse modo, pontos de vistas heterogêneos e mais complexos sobre as vivências que a narrativa dominante frequentemente obscurece ou distorce. (LORIA, 2017, p. 95)

A ação artística da diretora, autora e intérprete argentina Marina Otero soma-se às proposições de outras artistas latino-americanas que tencionam os gêneros e colocam mulheres como sujeitos e objetos das obras, sugerindo, por vezes, inversões no que diz respeito a essa objetificação. Há um espaço cada vez mais amplo para que artistas do teatro, da dança e da performance possam criar personagens a partir de si e reelaborar suas próprias histórias em um esforço literário, narrativo e ficcional, tencionando a exposição de seus corpos e percursos. Dessa forma, histórias associadas às figuras femininas e narradas por mulheres passam a problematizar as questões de gênero, revelá-los em seus sistemas ficcionais e centralizar sua diversidade, complexidade e realidade.

O que observamos no teatro, especificamente nas práticas de escritas dramáticas, são algumas guinadas e aglutinações que seguem as transformações sugeridas e experimentadas na literatura de forma mais ampla. Durante muitos anos, as dramaturgias ficcionais eram imperativas, com suas personagens e histórias inventadas para tratar de questões pertinentes aos tempos vividos. O teatro, então, encenava essas histórias, figuras e seus diálogos que replicam o cotidiano, por vezes, de modo crítico. Porém, o século XX é também marcado pela presença dos ditos teatros do real, que passam a centralizar as possibilidades autobiográficas, dos depoimentos

personais e documentais, nos quais traços da realidade tomam espaço para falar de si e por si mesma.

A abrangência do termo engloba uma grande variedade de modos de criação de forma a evidenciar suas fontes documentais, que podem advir de transcrições, gravações, entrevistas, depoimentos, documentários, fotografias, entre outros, e podem incluir o deslocamento espacial para algum *site specific* (isso é, espaços que se tornam teatrais pelo uso, mas que tem outras funções na vida real), ou serem transmitidos ao vivo pela internet, em tempo real: o importante é que produzam um “efeito de real” (BARTHES, 2004), um efeito que confira alguma legitimidade e evidencie a relação do que traz a arte com o real verdadeiro, ou até mesmo, que seja realmente verdadeiro o que se tome como arte. (CARREIRA; BULHÕES-CARVALHO, 2013, p. 34)

É na segunda metade desse mesmo século que vemos surgir um movimento autoficcional na literatura que recai para as proposições cênicas, numa retomada das ideias de personagens e histórias fictícias narradas anteriormente, mas que agora são criadas a partir de trajetórias reais, e elaborando um estilo e prática de escrita que confundem o público, propositalmente, quanto à veracidade das situações apresentadas. Não é apenas um jogo entre ficção e realidade, mas uma tentativa de mostrar o quão diluídas são as fronteiras entre esses dois campos e o quanto eles, juntos, compõem a nossa percepção do mundo.

O termo **autoficção** é apresentado em 1977 pelo escritor Serge Doubrovsky, que, segundo a artista-pesquisadora Janaína Leite (2014), reconhece que a escrita, mesmo quando em primeira pessoa e se debruçando sobre experiências reais e vividas, está sempre acompanhada de um estilo e de um ato ficcional. Na reescritura do passado, na recuperação de uma memória, na reencenação de um fato, existe associado um esforço criativo que reorganiza essa realidade a partir do modo como fomos afetados por ela; é assim que elaboramos na vida, na escrita e no teatro. Dessa forma, temos a “autoficção como a possibilidade de se transitar entre a autobiografia, o discurso referencial e a ficção, tendo a figura do autor plasmada na do narrador” (LEITE, 2014, p. 20).

Trago essa introdução contextual e conceitual para localizar a obra *Fuck me*, de Marina Otero, e poder, então, traçar uma análise crítica sobre esta, reconhecendo a sua autonomia, mas também sua relação intrínseca com um percurso artístico traçado pela criadora, assim como suas relações com obras que compartilham o mesmo tempo e circundam o que nomeamos como contemporaneidade.

Em 2012, Otero inaugura a série *Recordar para vivir* com a estreia da peça *Andrea*, onde cria uma personagem a partir de si mesma, um alter ego. A série traz uma sequência de espetáculos que colocam a vida pessoal da própria artista como matéria principal de criação das obras. Em seguida, entre 2015 e 2020, ela apresenta *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*, onde refaz memórias de sua vida em cena, numa constante atualização da obra seguindo a passagem de seu tempo de existência no mundo, o que lhe permite acumular novas lembranças e experiências. Em 2020, Otero estreia *Fuck me*, terceira obra da série que se constrói sobre a impossibilidade de realizar o espetáculo do modo como a artista o havia concebido inicialmente.

Acometida por três hérnias de disco decorrentes dos contínuos esforços de um corpo que dança por anos até o desgaste, as lesões se agravam durante o processo de criação de *Fuck me* e obrigam-na a interromper os ensaios para passar por cirurgia. A situação a impede de andar, dançar – e foder – por alguns meses. Ainda sustentada pela necessidade de materializar a obra seguindo o mote de sua pesquisa autoral, onde sua vida é seu principal material artístico, Otero posiciona outros cinco intérpretes para estarem em cena e realizarem suas partituras corporais, dançarem suas coreografias. A artista, desse modo, coloca-se como autora-diretora em cena, em uma proposta performativa onde o gesto de criação da cena é posto diante do nosso olhar. Quando Renato Cohen (2004, p. 26) nos diz que a performance é “antes de tudo uma expressão cênica; um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”, ele reitera que a ação performativa se configura no momento exato da apresentação. Algo se forma diante do nosso olhar.

Embora o teatro e a dança sejam frequentemente associados e criados por procedimentos de repetição, ensaios e configurações prévias de cenas apresentadas a um público, Otero realiza um gesto semelhante ao do encenador

polonês Tadeusz Kantor ou da encenadora brasileira Janaína Leite quando se coloca em cena presentificando a si mesma como diretora, atriz e personagem. Ela se apresenta ao público como criadora, como matéria da criação e, ainda, como incapacitada de se representar como desejava. Assume todas as posições que são majoritariamente assumidas por homens nas criações artísticas; ela é a diretora, a dramaturga e a protagonista. Na cena, em si, ainda manipula os outros corpos em função daquilo que imagina – os atores são como marionetes –, e, ainda assim, ela se expõe no mesmo jogo quando nos informa que tudo o que disser virá de um ponto em seu ouvido – apenas repetirá o texto no momento presente.

É um esforço narcisista, como ela mesma reitera:

Sempre me imaginei ocupando o centro da cena como uma heroína, vingando-me de todos e tudo. Mas o corpo não deu para tanta batalha. Hoje, deixo meu lugar para os intérpretes. Vou ver como eles emprestam seus corpos à minha causa narcisista. (FUCK..., 2022)

Mas não seria o narcisismo uma prática igualmente fundamental da constituição do ser? Uma fase do espelhamento de si no outro como tentativa de se reconhecer e de se tornar objeto de desejo para si mesma? Mais relevante do que a história que é compartilhada, interessa-nos pensar, enquanto ação artística, o modo como se decide realizar essa partilha – e esse modo diz respeito às escolhas na cena. Mas para quê? A própria artista parece nos responder quando diz que:

Não sou bailarina, não sou atriz, não sou coreógrafa, não sou escritora. Sou uma caprichosa que faz tudo isso para saber para que vim ao mundo. Parece que o mundo real é ficção e a ficção, uma remota possibilidade de encontrar-se. (FUCK..., 2022)

A escolha pelo gesto artístico na autoficção e de reencenar sua própria trajetória evidencia uma tentativa de utilizar a arte para se lembrar e se reconhecer; é um modo de sublinhar a história e a identidade de si para si mesma. Mas, para além de um esforço egoico, um simples diário encenado ou algo que serviria apenas à própria artista, existe a apresentação de um movimento comum aos sujeitos de tentarem se compor através das

narrações, dos registros, das retomadas das situações vividas. Não é uma obra de mobilização coletiva que busca a reverberação de si no outro para instauração de um corpo em comum, mas uma obra do campo estético e político da intimidade, que expõe traços pessoais como gestos reincidentes para elaboração das subjetividades. Como dito anteriormente, mais relevante do que a história é o modo como ela é contada.

Esse gesto artístico se aproxima de uma abordagem psicanalítica. Otero se projeta sobre os demais corpos, solicita que eles repitam suas movimentações e coreografias do passado, escolhe suas silhuetas e os modos como serão vistas em cena. Os atores são Marina em alguma medida, e são também os outros com quem ela cruza em seu percurso. Não à toa, são cinco homens: cinco corpos com pênis expostos, matéria dos seus desejos e da sua vingança. Se ela não pode dançar, que eles, então, façam-no por ela, para que ela possa também ver a si mesma neles. Ver a si mesma em outra potência.

Fuck me é mais uma obra em que a artista materializa seu desejo de transformar sua própria vida em arte, e, para tanto, torna-se objeto de pesquisa. Mas não porque ela se compreenda e possa apresentar-se como totalidade ou produto acabado de um processo, de um percurso. Ao contrário, a artista usa da arte para compreender seu próprio trajeto, reencenando sua vida. Viver, memorizar, viver de novo talvez, para memorizar ainda melhor. Registrar-se, observar novamente, evitar esquecer de si e das situações vividas, reconstruir essas memórias – já sendo assim um ato ficcional; esse é um modo de permanecer vivo. Ao repassar suas vivências, reencená-las, uma crise existencial torna-se evidente, e cada um busca a ficção que melhor lhe convém para lidar com seus inexplicáveis da vida... Alguns buscam a religião; outros, a psicanálise; outros, a arte.

Porém, como partir de si e ainda reverberar no outro? Afinal de contas, a cena teatral ainda é uma forma que se estabelece no encontro entre artista e público. Onde o particular se torna compartilhado e promove vínculos com o espectador? A obra de Otero centraliza um narcisismo, mas, para além de uma elucubração sobre si que formaliza uma cena endógena, ininteligível e que não assume o esforço radical de se colocar como matéria de pesquisa – levantando questões sobre si –, a artista coloca em cena traços comuns e reincidentes da nossa subjetividade e das nossas tentativas de constituição de

um ego, passando pela memória, pelas cicatrizes, pelo tempo, pelo espelho. A vida pessoal reconstruída como ficção torna-se paisagem para apresentar corpos que simbolizam um movimento comum sobre “lidar consigo”.

Dessa forma, para além das elaborações filosóficas e conceituais possíveis a partir da experiência de recepção de *Fuck me*, a ação crítica também pode se debruçar sobre uma análise das estratégias de encenação da artista. Existem algumas questões importantes nessa obra – ações que mobilizam a estruturação da encenação: autoficcionalizar, artificializar, objetificar e foder.

Escolher a autoficção como lugar de criação é, também, uma forma de afirmar a teatralidade da obra dentro desse campo que toma os documentos, depoimentos e histórias reais como material de criação. Quando se decide por este procedimento, o processo de criação em si parece se articular numa tentativa de representar a si mesma, representar seu trajeto e posicionar outros corpos em cena representando a artista e algumas expectativas fálicas com as quais temos que lidar quando nossa performance de gênero se constrói a partir de seu dito antônimo. Ela, então, faz um deslocamento temporal da história, presentifica um passado, alarga-o e confunde o público sobre a veracidade do que está posto; e, dessa forma, não deixa de continuar criando uma personagem de si, como fez em *Andrea*.

O percurso para a autoficção faz a artista retornar ao passado em um esforço de reativação da memória – uma estratégia para não esquecer. Ao mesmo tempo, enquanto rememoramos, também inevitavelmente recomparamos, pois nossa mente reorganiza os fatos vividos do modo como nos convém, e as fronteiras entre ficção e realidade tornam-se borradas desde a vida, reverberando nas obras. A ação mental de organização das memórias e da constituição de si é retomada como ação artística e consciente.

É, portanto, necessário inventar a forma que convém a cada experiência. Essa afirmação é chave dentro [dessa] reflexão [...]. Em primeiro lugar, porque ela afirma que não há uma maneira natural, objetiva de se narrar a vida, em segundo lugar, porque traz para o plano da invenção a produção dos enunciados sobre a nossa experiência. (LEITE, 2014, p. 29)

Nessa ação artística, o que interessa não é apenas uma explanação da sucessão dos fatos vividos pela artista, mas, sim, as escolhas que ela

faz enquanto dramaturga e encenadora para apresentar uma reorganização desses mesmos fatos, potencializando os aspectos que julga relevantes – mesmo que esses aspectos não correspondam puramente à realidade vivida, mas que poderiam ser uma realidade se estendermos o esforço imaginativo de complementar o futuro a partir do presente: **e se tal coisa tivesse acontecido após isso?** É nesse ponto de composição que o vínculo com o espectador também é estabelecido.

Em *Fuck me*, a narração de Otero sobre o processo de criação da obra, as impossibilidades que se sucedem, o desejo de reencenar fatos de sua vida e de se colocar como material de criação friccionam-se com a cena apresentada, com os atores que reperformam-na, enquanto ela também reperforma a si ou um passado de si – e que não deixa de ser uma forma do momento presente. Ela encena, portanto, uma cicatriz, o trajeto como marca – seja física, psíquica ou simbólica. Ao se autoficcionalizar, ela também se distancia de si, em alguma medida, para tentar se reaproximar como consequência. A ação artística se confunde radicalmente com a ação subjetiva de se compreender no mundo.

Para construir essa cena com base no real, Otero dispõe de recursos comuns a essa estética, na qual é apresentado ao espectador o percurso da própria pesquisa – que se confunde com o processo de criação –, comprovado por arquivos, documentos e depoimentos que tomamos como verdadeiros pelo modo como são enunciados em cena. Mesmo que o espectador lide com a dimensão da desconfiança, ainda assim, ela está num campo de incerteza sobre o real – e, nessa incerteza, a realidade ainda é uma possibilidade não descartada. No caso de *Fuck me*, estamos diante do depoimento da própria artista junto com alguns arquivos que são exibidos, como as fotografias de quando passou por cirurgia. Ela tenta nos convencer das marcas em seu próprio corpo e de sua silhueta enrijecida como documento vivo e marcado temporalmente por aquela história. A justificativa que apresenta para a situação de seu corpo debilitado em cena não é apenas completamente plausível, como parece reiterar um destino comum aos corpos de mulheres que dançam profissionalmente.

Independentemente de seu corpo estar hoje incapacitado de dançar ou não, as lesões ganham uma dimensão simbólica e real nas camadas do corpo e da subjetividade; a artista manipula nossas expectativas para gerar um

pacto de confiança que justifica as escolhas da encenação quanto às objetificações que se seguem do outro e dela mesma. É mais sobre presentificar e rememorar materialmente as marcas – reencenar as cicatrizes.

Sublinhar a artificialidade é outra escolha que, além de estruturar a encenação como um jogo com as próprias memórias, seus desejos e elementos de cena, também brinca com a teatralidade e as formas de reapresentação de um fato. As cenas são, nitidamente, uma reprodução do que já foi vivido. Otero solicita que seus atores – e ela mesma – reproduzam as falas que ela cria e dispara por fones de ouvido, assim como pede que eles tentem imitar as cenas que ela iria dançar, ao mesmo tempo que representam seu encontro com figuras masculinas nesse percurso.

O reconhecimento da representação por parte do espectador é o elemento chave que permite exatamente a identificação do real. [...] Em se tratando do teatro, a impossibilidade da completa ilusão de realidade reafirma a teatralidade como instrumento da irrupção do real. Nesse caso, para que o real surja é preciso que o espectador perceba como o procedimento ficcional o conduz à experiência da realidade e, como isso, transforma o ato da recepção. (CARREIRA; BULHÕES-CARVALHO, 2013, p. 37)

Para lapidar essa artificialidade, Otero trabalha com escolhas que trazem uma aura pop para a cena, e a identificação com certos elementos é rápida, como o padrão dos corpos dos atores em cena; a peruca para representar um modo de atuar a protagonista; as gravações com celular; as repetições coreográficas; a criação de uma música sobre a obra, disponível em serviços de streaming; e o cartaz-título pulsando ao fundo como marca cenográfica. Estamos nitidamente diante de uma encenação, de um exercício estético e de uma operação artística sobre um sujeito.

A escolha pela presença dos cinco atores para realizar a cena que Otero não pode fazer é também uma estratégia de objetificação. É uma ação que nos lembra a ideia das marionetes proposta pelo encenador Gordon Craig quando percebe o corpo como elemento cenográfico e traz para a cena um “procedimento de criação que considera o aspecto inerte da matéria em relação ao movimento que possui potência de animá-la” (COSTA, 2019, p. 2). A matéria que Otero faz deslocar não é inerte e muito menos inorgânica, mas a operação se repete quando ela permite que os corpos se movam

somente a partir dos seus desejos sobre aquilo que anseia ver. Não à toa, ela nomeia todos os atores em cena de Pablo, seguidos de uma sequência numérica, citando um nome recorrente entre os homens com quem ela se envolveu pessoalmente. A supressão dos nomes é parte da estratégia evidente de objetificação.

Se, durante muitos anos na história da arte, corpos identificados como femininos foram objetificados para servir aos interesses dos homens criadores, em *Fuck me*, Otero experimenta uma inversão desse ato criativo. Historicamente, mulheres são frequentemente docilizadas – para utilizar o termo de Michel Foucault –, e esses corpos docilizados são aqueles controlados por estratégias de poder e outros dispositivos, servindo a um propósito de manutenção de alguma forma social, política, cultural e econômica. Na inversão proposta pela obra em questão, os homens se fingem docilizados para que a manipulação aconteça como operação cênica. Entretanto, essa inversão é apenas um jogo; nem representa, nem subverte os sistemas, de fato, mas reposiciona os imaginários. **E se?**

Quando destaco a posição de objeto que os atores desempenham na cena de *Fuck me*, não significa que esses objetos percam algum traço afetivo ou de subjetividade – os objetos também afetam e, por isso, podem ser considerados corpos. No entanto, esses traços não emergem dos próprios objetos; antes são projetados sobre eles pela figura tida como sujeito de fato. Por isso, reconheço como uma lógica de manipulação e não necessariamente de silenciamento. A diretora põe os atores-bonecos-modelos para dançar novamente seus movimentos – aqueles que ela não pode mais executar –, e o faz para recuperar seu prazer. Nesse sentido, pela estratégia de Otero em cena, podemos identificar que a ação de objetificar realizada por uma artista mulher é eficiente quando o prazer na ação é perceptível e mobilizador. Não é pela vingança, reparação ou agressividade. Está mais próximo do sadismo e da ironia para se construir como uma ação em si, e não apenas uma reação.

Por último, falo da ação que dá o título da obra. Otero cria uma encenação que é também sobre o **desejo de ser fodida**. Esse foder se ramifica em ações literais e simbólicas, mas se ramifica diante de um paradoxo, pois o que é fodido é o objeto. Compreendendo essa ação dentro de uma lógica de jogo, existe um desejo de performar o objeto ao mesmo tempo que há uma recusa

à objetificação. Para uma mulher, sua condição de objeto é fundamental para que se efetive a docilização e é, portanto, reiterada em todas as instâncias. Tudo é usado como justificativa para o descarte do corpo ou sua aniquilação, permitindo sua existência somente dentro dos limites da projeção de um outro masculino para o qual deve servir.

Para inverter a objetificação, Otero dispõe dos atores em cena e do máximo de manipulação sobre eles, seja na imagem ou nas ações. Embora sua figura de manipuladora seja sempre vacilante, do ponto de vista da recepção – porque o mundo encontra um modo de não a deixar triunfar nessa estratégia –, as próprias lesões no corpo parecem uma forma de ser fodida pela vida, ainda que ela pareça ser a responsável por seus próprios danos. Uma leitura possível da cena posta é que a ação de objetificar, quando realizada por uma mulher, vai tender ao fracasso, porque os homens triunfam até como objetos e as mulheres fracassam inclusive como sujeitos. A heroína que Otero almeja como protagonista da cena não se consolida até o retorno da artista ao palco após o final da encenação.

Em contrapartida, há também um gesto de captura, evidenciado inclusive na música *Fuck me*, de Julian Rodriguez Rona, composta exclusivamente para a encenação, quando ela toma para si o desejo de ser fodida. Esse desejo de ser objeto se apresenta como uma atitude e não como uma consequência. Existe uma sede em ser penetrada e as variações simbólicas disso, que se materializam num gozo por ter nascido **sem**, mas com um buraco que engole o mundo. Se ela atravessa percalços que a impedem de seguir com a criação, ela também se reapropria disso como condição própria para poder criar. Ela é fodida – ou interdita – pela vida, ao mesmo tempo que deseja, de algum modo, essa condição como experiência de prazer e não de subalternidade.

A pesquisa artística de Marina Otero sobre sua própria vida só se encerrará com sua morte. Neste ano de 2022, ela continua sua série estreando a obra *Love me*, com o título reposicionando a experiência do amor após a foda. É fundamental destacar que a obra da artista ganha outra potência e criticidade quando vista em perspectiva diante da série. Aqui, a obra é algo para além da encenação e se conecta na sequência de criações em que as estratégias descritas anteriormente podem ser investigadas e apuradas de novo.

Referências bibliográficas

- CARREIRA, A.; BULHÕES-CARVALHO, A. M. de. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 33-44, 2017. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p33-44.
- COHEN, R. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COSTA, R. D. Artificialidade Intencional: um princípio para reposicionar o corpo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 2, e85089, 2019. DOI: 10.1590/2237-266085089
- FUCK me. **Sesc**, Santos, 26 ago. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3zvjunM>. Acesso em: 31 out. 2022.
- LEITE, J. F. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena: as teorias do autobiográfico como suporte para reflexão sobre a cena contemporânea. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- LORIA, Luana. Os conceitos de contra-narrativa e contra-imaginário. *In*: LORIA, L. **Manifestações artísticas como contra-narrativas**: estudos de casos de periferias do Rio de Janeiro e de Lisboa. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. f. 91-98.
- WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1928.

Ficha técnica de *Fuck me*:

- Direção e dramaturgia: Marina Otero.
- Elenco: Augusto Chiappe, Cristian Vega, Fred Raposo, Matías Rebossio, Miguel Valdivieso e Marina Otero.
- Projeto de iluminação e espaço: Adrián Grimozzi.
- Espaço e iluminação em circulação / Direção técnica: David Seldes e Facundo David.
- Figurinos: Uriel Cistaro.
- Edição digital e música original: Julián Rodríguez Rona.
- Consultoria de dramaturgia: Martín Flores Cárdenas.
- Assistência de direção: Lucrecia Pierpaoli.
- Assistência coreográfica: Lucía Giannoni.
- Assistência de iluminação e espaço: Carolina Garcia Ugrin.
- Artista visual: Lúcio Bazzalo.
- Montagem técnica audiovisual: Florencia Labat.
- Estilo de figurino: Chu Riperto.
- Fotografia: Matías Kedak.
- Figurinista: Adriana Baldani.

Produção e produção executiva: Mariano de Mendonça.

Distribuição: T4 / Maxime Seugé & Jonathan Zak.

Coprodução: Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA).

Coordenação técnica no Brasil: Bruno Garcia.

Assistente de produção no Brasil: Carla Gobi e Claudia Torres.

Assessoria jurídica no Brasil: Martha Macruz de Sá.

Produção no Brasil: Pedro de Freitas – Périplo.

Obra assistida em 15/09/2022, Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas, Santos (SP), Brasil.

Recebido em 26/09/2022

Aprovado em 07/11/2022

Publicado em 20/12/2022