



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**WILSON WALMICK HOLANDA CAMPOS FILHO**

**PEGADAS DA MEMÓRIA DE UM URSO**  
**NA COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA DE *BIGORNA*:**  
**UM PROCESSO CRIATIVO DOCUMENTAL E AUTOFICCIONAL**

**FORTALEZA**

**2024**

WILSON WALMICK HOLANDA CAMPOS FILHO

PEGADAS DA MEMÓRIA DE UM URSO  
NA COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA DE *BIGORNA*:  
UM PROCESSO CRIATIVO DOCUMENTAL E AUTOFICCIONAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra. Áreas de Concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Francis Wilker de Carvalho

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

C218p Campos Filho, Wilson Walmick Holanda.

Pegadas da Memória de um Urso na Composição Dramatúrgica de "Bigorna" : Um Processo Criativo Documental e Autoficcional / Wilson Walmick Holanda Campos Filho. – 2024.  
234 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Francis Wilker de Carvalho.

1. Processo Criativo. 2. Composição Dramatúrgica. 3. Memória. 4. Teatro Documentário. 5. Autoficção. I. Título.

CDD 700

---

WILSON WALMICK HOLANDA CAMPOS FILHO

PEGADAS DA MEMÓRIA DE UM URSO  
NA COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA DE *BIGORNA*:  
UM PROCESSO CRIATIVO DOCUMENTAL E AUTOFICCIONAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Áreas de Concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes

Aprovada em: 25/04/2024

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Francis Wilker de Carvalho (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Vicente Concilio  
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

---

Profa. Dra. Jacqueline Rodrigues Peixoto  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)

Às crianças *viadas*, aos ursos, às Venenos e tios  
Boscós.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa concedida no segundo ano do curso, e por sua contribuição às pesquisas nas instituições de ensino no Brasil.

Agradeço ao Prof. Dr. Francis Wilker de Carvalho, pela orientação tecida por seu incentivo, compreensão e olhar bem-humorado.

Aos integrantes da banca, Profa. Jacqueline Rodrigues Peixoto e Prof. Vicente Concilio, pela disponibilidade, generosidade e por suas contribuições a este percurso.

Agradeço também a todo o corpo docente do PPGArtes, pelas aulas e trocas ao longo do curso estes dois anos, bem como a todos os funcionários do ICA/UFC.

Aos meus colegas de turma, em especial Bruna Bortolotti, Loreta Dialla, Nádia Camuça, Paula Aragão, Rafael Semino, Rosana Braga e Samuel Tomé. E ao colega Ivan Lima, aluno do mestrado profissional do IFCE.

Aos amigos Tomaz de Aquino, Eduardo Bruno, Waldírio Castro, Felipe Sales por me incentivarem a acreditar no desenvolvimento desta pesquisa, antes mesmo de ela ser um projeto. A todos os meus amigos e amigas que se disponibilizaram a acompanhar, contribuir e conversar sobre meu processo criativo, em especial à Ana Nehan, Daniel Martins, Danilo Martim, Elisa Porto, Lucas Sancho, Raissa Starepravo, Raquel Parras e Ricardo Tabosa. Aos boys, Mitchel Diniz e Lucas Amoedo, aos gatos, Vincent e Dalí, e ao cachorro Dendê, pela companhia e contribuição em arejar meu juízo em momentos complexos.

À minha psicóloga, Flávia Melman, que por também ser atriz e diretora, me despertou elaborações presentificadas nos escritos e criações desta pesquisa.

Aos artistas e ursos, pelos *dates* que ao longo da pesquisa e criação me inspiraram e contribuíram significativamente. Aos artistas que ministraram cursos aos quais participei na busca por tecer essa criação.

Finalmente, à minha família, especialmente minha mãe, Ana Célia, meu pai, Walmick, minha madrinha, Wilka, e minha avó, Beni, pelo acolhimento e apoio durante meu retorno à Fortaleza/CE, durante o primeiro ano do mestrado.

*“Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça.”*

Provérbio africano

## RESUMO

A pesquisa tem como foco a investigação do processo criativo da composição dramatúrgica intitulada Bigorna. O material, que mobiliza expedientes da cena documental e autoficcional agencia reflexões acerca da infância, juventude e vida adulta de um homem gay, gordo e que se reconhece como urso, traço identitário vinculado a subcultura da comunidade gay que faz referência metafórica ao animal por associação do tipo físico de seus membros, geralmente gordos com pelos e barba. O processo tem a memória como principal ativador e se orienta metodologicamente na perspectiva da rede de interações proposta por Cecilia Almeida Salles (2016). Entre seus procedimentos, estudos teóricos, inventários, experimentações, práticas conduzidas por outros artistas, análise de obras, entre outros. A pesquisa se aproxima de algumas produções artísticas de corpos dissidentes, com ênfase em corpos LGBTQIAPN+ e/ou gordos, em diálogo com referências conceituais como Jota Mombaça (2021), Judith Butler (2022), Malu Jimenez (2022), Michel Foucault (2013), Paco Vidarte (2019), Vinicius Melo Flauaus (2021), Daniele Ávila Small (2019), Davi Giordano (2014), Janaina Leite (2017) e Marcelo Soler (2010). Entre os principais resultados, apresenta uma teia com descrição e análise dos procedimentos de criação e o roteiro dramatúrgico resultante do processo.

**Palavras-chave:** processo criativo; composição dramatúrgica; memória; teatro documentário; autoficção.



## ABSTRACT

The research focuses on investigating the creative process of the dramaturgical composition entitled *Bigorna* (“Anvil”). The material, which mobilizes expedients from the documentary and self-fictional scene, provides reflections on the childhood, youth, and adult life of a fat gay man who recognizes himself as a bear, an identity trait linked to the subculture of the gay community which makes a metaphorical reference to the animal by association of the physical type of its members, generally fat with hair and beards. The process has the memory as the main activator and it is methodologically guided by the perspective of the network of interactions proposed by Cecilia Almeida Salles (2016). Amongst its proceedings, theoretical studies, inventories, experiments, practices conducted by other artists, analysis of works, among others. The research approaches some artistic productions of dissident bodies, with emphasis on LGBTQIAPN+ and/or fat bodies, in dialogue with conceptual references such as Jota Mombaça (2021), Judith Butler (2022), Malu Jimenez (2022), Michel Foucault (2013), Paco Vidarte (2019), Vinicius Melo Flauaus (2021), Daniele Ávila Small (2019), Davi Giordano (2014), Janaina Leite (2017, and Marcelo Soler (2010). Amongst the main results, it presents a web with description and analysis of the creative proceedings, and the dramaturgical script resulting from the process.

**Keywords:** creative process; dramaturgical composition; memory; documentary theater; fictional self.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01	– Registro da fachada principal da casa dos meus avós maternos, no distrito de Flores, da Cidade de Ipu/CE.....	31
Figura 02	– Registro de uma das janelas do antigo quarto do meu tio.....	31
Figura 03	– Registros da primeira infância – arquivo pessoal.....	36
Figura 04	– Registros da primeira infância – arquivo pessoal.....	36
Figura 05	– Registros da primeira infância – arquivo pessoal.....	36
Figura 06	– Registros da primeira infância – arquivo pessoal.....	36
Figura 07	– Fotos da infância, arquivo pessoal.....	39
Figura 08	– Fotos da infância, arquivo pessoal.....	39
Figura 09	– Fotos da infância, arquivo pessoal.....	39
Figura 10	– <i>O amigo do Meu Tio</i> (Divulgação de Seleção Oficial do festival Curta O Gênero) .....	41
Figura 11	– Registro do Tio Bosco com 8 anos de idade.....	49
Figura 12	– Registros do espetáculo <i>116g - peça para emagrecer</i> .....	52
Figura 13	– Registros do espetáculo <i>116g - peça para emagrecer</i> .....	52
Figura 14	– Mapeamento do meu corpo em 3D.....	55
Figura 15	– Anúncio MagraSS.....	57
Figura 16	– Anúncio Virtuosa.....	59
Figura 17	– Anúncio RedFitness.....	60
Figura 18	– Fotos da puberdade e adolescência, arquivo pessoal.....	61
Figura 19	– Fotos da puberdade e adolescência, arquivo pessoal.....	61
Figura 20	– Fotos da puberdade e adolescência, arquivo pessoal.....	61
Figura 21	– Fotos da puberdade e adolescência, arquivo pessoal.....	61
Figura 22	– Primeira matéria sobre ursos em revista no Brasil.....	63

Figura 23 – Ber, The Bear – 01.....	64
Figura 24 – Urso(s).....	66
Figura 25 – Desfile da marca Bold Strap na 46ª Casa de Criadores.....	67
Figura 26 – Desfile da marca Bold Strap na 46ª Casa de Criadores.....	67
Figura 27 – Matéria sobre segunda geração de ursos brasileiros.....	68
Figura 28 – Destaques de depoimentos dados à matéria.....	69
Figura 29 – Destaques de depoimentos dados à matéria.....	69
Figura 30 – Destaques de depoimentos dados à matéria.....	69
Figura 31 – Destaques de depoimentos dados à matéria.....	69
Figura 32 – Destaques de depoimentos dados à matéria.....	69
Figura 33 – Trecho da minha entrevista na matéria.....	70
Figura 34 – Ber, The Bear – 02.....	71
Figura 35 – Bearbie.....	72
Figura 36 – <i>Urro</i> , de Andrei Bessa.....	73
Figura 37 – <i>Urro</i> , de Andrei Bessa.....	73
Figura 38 – Capa do livro com memórias de Cristina Ortiz.....	77
Figura 39 – Pôster oficial de divulgação da série.....	78
Figura 40 – Desenho lembrando a lembrança.....	79
Figura 41 – Registro real de Joselito.....	80
Figura 42 – Joselito da série em sua primeira comunhão.....	80
Figura 43 – Eu na minha primeira comunhão.....	80
Figura 44 – Cartaz de divulgação do espetáculo.....	98
Figura 45 – Nduduzo Siba, cantora convidada e depoente.....	98
Figura 46 – Registros de apresentação.....	99
Figura 47 – Registros de apresentação.....	99

Figura 48 – Registros de apresentação.....	99
Figura 49 – Registros de apresentação.....	99
Figura 50 – Registros de apresentação.....	99
Figura 51 – Cartela que introduz o episódio <i>La Noche que cruzamos el Mississipi</i> .....	113
Figura 52 – Cena do sexto episódio na qual Paca afirma a importância da verdade durante a escrita do livro.....	114
Figura 53 – Valéria dá início ao registro das memórias de Cristina, <i>La Veneno</i> .....	115
Figura 54 – Mari Carmen e Valéria discutem sobre o conteúdo da biografia de Veneno..	117
Figura 55 – Cena sobre a prostituição no Parque del Oeste, no episódio <i>Un viaje en el tiempo</i> .....	118
Figura 56 – Lola Rodríguez como Valéria Viegas e Valéria como Lola, no sexto episódio de <i>Veneno</i> .....	119
Figura 57 – Valéria, Paca e Cristina assistem <i>Vestida de Azul</i> no último episódio de <i>Veneno</i> .....	120
Figura 58 – Imagens que ilustram o trabalho da direção de arte da minissérie <i>Veneno</i> ....	121
Figura 59 – Trecho da minissérie que usa o espelhamento como artifício para relacionar dois tempos distintos.....	122
Figura 60 – Trecho inicial do episódio <i>Um viaje en el tiempo</i> .....	123
Figura 61 – Cena do episódio <i>Uma de las nuestras</i> .....	124
Figura 62 – Imagens do episódio <i>Un viaje en el tiempo</i> .....	125
Figura 63 – Imagens do episódio <i>Los tres entierros de Cristina Ortiz</i> .....	127
Figura 64 – Mensagens trocadas por meio digital.....	128
Figura 65 – Imagens da série <i>Veneno</i> que fazem uso de filtro para simular o que foi registrado em vídeo.....	128
Figura 66 – Cena final do quinto episódio de <i>Veneno</i> .....	130
Figura 67 – Imagens que trazem etapas do processo de produção do livro que deu origem à série.....	131

Figura 68 – Bigorna.....	133
Figura 69 – <i>Bigorna</i> .....	134
Figura 70 – Projeto <i>Homens Pink</i> .....	140
Figura 71 – Projeto <i>Homens Pink</i> .....	140
Figura 72 – Projeto <i>Homens Pink</i> .....	140
Figura 73 – Convite de aniversário de 1 ano e foto do dia seguinte.....	144
Figura 74 – Convite de aniversário de 1 ano e foto do dia seguinte.....	144
Figura 75 – Convite de aniversário de 1 ano e foto do dia seguinte.....	144
Figura 76 – Registro de família, e réplica de roupa da infância.....	145
Figura 77 – Registro de família, e réplica de roupa da infância.....	145
Figura 78 – Registro de família.....	145
Figura 79 – Casais - Menina e Menino.....	146
Figura 80 – Casais - Menina e Menino.....	146
Figura 81 – Frames de registros em vídeo realizados pela câmera filmadora dos meus pais na década de 1990.....	146
Figura 82 – Frames de registros em vídeo realizados pela câmera filmadora dos meus pais na década de 1990.....	146
Figura 83 – Frames de registros em vídeo realizados pela câmera filmadora dos meus pais na década de 1990.....	146
Figura 84 – Frames de registros em vídeo realizados pela câmera filmadora dos meus pais na década de 1990.....	146
Figura 85 – Entrada principal do Parque da Liberdade – Cidade da Criança, e ponto de encontro.....	148
Figura 86 – Entrada principal do Parque da Liberdade – Cidade da Criança, e ponto de encontro.....	148
Figura 87 – Registro final da turma com queques de paquitas.....	149
Figura 88 – Captura de tela como registro da turma no encerramento do curso.....	152

Figura 89 – Café da manhã em processo.....	155
Figura 90 – Tickets-lembranças e enunciado para o público.....	157
Figura 91 – Tickets-lembranças e enunciado para o público.....	157
Figura 92 – Tickets-lembranças e enunciado para o público.....	157
Figura 93 – Arquivo pessoal de trabalhos e entrevista usada no programa performativo...	158
Figura 94 – Arquivo pessoal de trabalhos e entrevista usada no programa performativo...	158
Figura 95 – Claquete de encerramento do programa performativo.....	158
Figura 96 – Claquete de encerramento do programa performativo.....	158
Figura 97 – Registro de espaço de apresentação em ensaio realizado na Oficina Cultura Oswald de Andrade.....	163
Figura 98 – Registro com público de abertura de processo realizada na sede da Cia de Pássaro - Voo e Teatro.....	163
Figura 99 – Vídeo de apresentação simples em experimentação cênica.....	173
Figura 100 – A criança viada como tema de depoimentos colhidos durante o processo de criação e somados à dramaturgia.....	174
Figura 101 – A criança viada como tema de depoimentos colhidos durante o processo de criação e somados à dramaturgia.....	174
Figura 102 – Recursos concretos de <i>Bigorna</i> .....	176
Figura 103 – Recursos concretos de <i>Bigorna</i> .....	176
Figura 104 – Desenhos.....	177
Figura 105 – Desenhos.....	177
Figura 106 – O repertório d’ <i>A nova Loira do Tchan</i> .....	178
Figura 107 – Ata da primeira audiência do caso MagraSS.....	179
Figura 108 – Trecho da crônica “1”.....	180
Figura 109 – Escrita suada.....	181
Figura 110 – Programa performativo.....	184

Figura 111 – Programa formativo.....	184
Figura 112 – Programa formativo.....	184
Figura 113 – Programa formativo.....	184
Figura 114 – Programa formativo.....	184

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EAD	Escola de Arte Dramática
ECA	Escola de Comunicação e Arte
ELT	Escola Livre de Teatro da Cidade de Santo André
LGBTQIAPN+	Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/ Arromânticas/Agênero, Pan/Pôli, Não-binárias e mais
USP	Universidade de São Paulo



## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO: DE ALGUMA FORMA VAI TER QUE COMEÇAR, SE JOGA!</b> .....	20
2	<b>CAPÍTULO 1: OS CONFRONTOS, MARCAS E DISCURSOS DE UM CORPO: O MEDO, A CRIANÇA VIADA, O JOVEM GORDO E O URSO QUE SAÍDA TOCA</b> .....	26
2.1	<b>Corpo, produtor e colecionador de memórias</b> .....	26
2.2	<b>O medo de virar bicho em noite de lua cheia</b> .....	28
2.2.1	<i>Norma e heterotopias de desvio</i> .....	29
2.3	<b>A criança viada ou o príncipe que requebrava ao som do <i>Ilariê</i></b> .....	36
2.4	<b>O jovem gordo ou como disseram que o meu corpo “é”</b> .....	49
2.5	<b>O desibernar do viado gordo ou um urso sabe que é gostoso</b> .....	62
3	<b>CAPÍTULO 2: PEGADAS ENTRE O TEATRO DOCUMENTÁRIO E A AUTOFICÇÃO: A POÉTICA DOCUMENTAL E AUTOFICCIONAL COMO INSPIRAÇÃO</b> .....	76
3.1	<b>O encontro com <i>Veneno</i> me deu vontade de biografar</b> .....	77
3.2	<b>Linguagem documental e autoficcional: aproximações iniciais</b> .....	83
3.2.1	<i>Documental</i> .....	83
3.2.1.1	<i>Aproximações entre o Teatro Épico-Dialético e o Teatro Documentário</i> .....	94
3.2.2	<i>Autoficção (Autoescritura)</i> .....	104
3.3	<b>Outra dose de <i>Veneno</i>: análise de procedimentos de composição em jogo com o biográfico</b> .....	112
3.3.1	<i>Procedimentos poéticos da série Veneno como sugestão para a transposição de documentos na dramaturgia e cena teatral</i> .....	112
3.3.1.1	<i>Pacto de verdade</i> .....	112
3.3.1.2	<i>Memória e depoimento pessoal como documento</i> .....	115
3.3.1.3	<i>Documentos vivos, arquivos e objetos</i> .....	117
3.3.1.4	<i>Cruzamento de espaço e tempo</i> .....	122
3.3.1.5	<i>Fantasia</i> .....	124
3.3.1.6	<i>A tecnologia como documentação e marcação de tempo</i> .....	127
3.3.1.7	<i>Metalinguagem</i> .....	129

3.3.1.8	<i>Percurso criativo como parte da obra</i> .....	130
4	<b>CAPÍTULO 3: A TEIA QUE SUSTENTA E PROJETA</b>	
	<b><i>BIGORNA</i></b> .....	133
4.1	<b>Bigorna - a ferramenta artesanal e o processo criativo</b> .....	133
4.2	<b>Criação em rede: aspectos de um processo criativo</b> .....	134
4.3	<b>Tecendo a escrita de Bigorna: identificando alguns nós da minha rede de criação</b> .....	144
4.3.1	<i>Inventariando lembranças</i> .....	144
4.3.2	<i>Ateliês de criação</i> .....	147
4.3.2.1	<i>Primeiros rabiscos - Ateliê IV</i> .....	147
4.3.2.2	<i>A marcha das Paquitas - Ateliê V</i> .....	147
4.4	<b>Curso - Dramaturgia Documental</b> .....	149
4.4.1	<i>O destravar da escrita</i> .....	150
4.4.2	<i>Dramaturgia em linhas</i> .....	151
4.4.3	<i>Parâmetros dramatúrgicos</i> .....	151
4.5	<b>Núcleo de direção ELT</b> .....	153
4.5.1	<i>Embriaguez</i> .....	154
4.5.2	<i>Programas criativos (programa performativo)</i> .....	156
4.5.3	<i>Estruturação cênica e dramatúrgica</i> .....	159
4.5.4	<i>Encenação</i> .....	160
4.6	<b>Corpo suado na sala de ensaio</b> .....	160
4.7	<b>Dates - com artistas e ursos</b> .....	163
4.8	<b>A teia mapeada</b> .....	165
4.9	<b>Martelando letras – aspectos da composição dramatúrgica de <i>Bigorna</i></b> .....	167
4.9.1	<b><i>Plataformas para criação</i></b> .....	172
4.9.1.1	<i>Estrutura central ou frame</i> .....	172
4.9.1.2	<i>Temática</i> .....	174
4.9.1.3	<i>Espaços e recursos concretos</i> .....	175
4.9.1.4	<i>Matérias - biografias, repertório, documentos, recortes</i> .....	176
4.9.1.5	<i>Disparadores</i> .....	180
4.9.1.6	<i>Montagem</i> .....	182

<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: ASPECTOS CONCLUSIVOS DE UM DESEJO MARTELO, UMA VONTADE BIGORNA</b> .....	<b>186</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>197</b>
	<b>APÊNDICE A – CONTO AUTOFICCIONAL</b> .....	<b>202</b>
	<b>APÊNDICE B – CÉLULA DRAMATÚRGICA</b> .....	<b>206</b>
	<b>APÊNDICE C – ABERTURA DE PROCESSO</b> .....	<b>210</b>
	<b>APÊNDICE D – ROTEIRO DRAMATÚRGICO DE <i>BIGORNA</i></b> .....	<b>211</b>

## 1 INTRODUÇÃO: De alguma forma vai ter que começar, se joga!

“Eita que o *viadinho* caiu feito uma bigorna!” Essa fala faz parte de uma lembrança pessoal. A piada “amistosa” lançada por um primo se solidificou como frequente hostilização à criança *viada* que passa a engordar com a chegada da puberdade. Hoje, sendo um artista LGBTQIAPN+ gordo, tomo *Bigorna* como o título de uma pesquisa e processo criativo, no qual elaboro a teia de sua escrita dramaturgica, que direcionada à arte teatral e em busca de uma expressividade mais autoral, me faz assumir posturas enquanto ator, performer, dramaturgo e encenador. Nesse sentido, uma pesquisa de natureza poética, de mãos dadas com a prática cênica e com a reflexão conceitual.

É nessa direção que me aproprio da injúria a mim conferida, não apenas pela imagem da força do impacto da bigorna após cair de uma altura significativa – como retratado em inúmeros desenhos animados; mas principalmente pela função essencial deste objeto. Antes do século XIX foi popularmente utilizada artesanalmente para forjar objetos de metal como ferramentas, armas, espadas, armaduras e ferraduras de cavalo. Por ser muito resistente, a bigorna é capaz de responder com parte da energia da martelada recebida. O que diminui o esforço necessário na moldagem do que é produzido com ela.

Se a bigorna, tal qual em uma animação, após lançada de grande altura produz inúmeros fragmentos na superfície que sofre seu impacto; quero exercitar reunir e reorganizar os pedaços de diferentes formas. Reconstruir esse chão a partir de uma nova perspectiva. Da mesma forma me interessa por fazer com que a “martelada” dada pelas palavras do meu primo, agora seja respondida pela energia desta pesquisa e percurso criativo. Do olhar e julgamento do outro sobre meu corpo e minhas subjetividades desponta o desejo pela autoria de mim, um discurso em primeira pessoa. Assim, em diálogo com a noção de composição dramaturgica proposta por Patrícia Fagundes (2019) - na qual se entende que a elaboração da dramaturgia se dá em meio ao processo de ensaios, em que cena e texto são criados simultaneamente e de forma interligada, e sobretudo pela perspectiva do teatro como arte corpórea, relacional e efêmera; a presente pesquisa tem como foco a investigação do processo criativo da composição dramaturgica intitulada *Bigorna*, que se pretende, como desdobramento futuro, ser levada aos palcos por meio de um monólogo teatral.

Neste percurso, trilho um caminho que se aproxima dos estudos sobre a dissidência de corpos na sociedade capitalista-heterossexual-cisgênera-branca-magra em que vivemos. Para tanto, tomo como ponto de partida o meu próprio corpo, com sua experiência de vida. O corpo

de um homem, *cisgênero*<sup>1</sup>, branco e de classe média. É inegável que parto de um lugar privilegiado se comparado a tantos outros corpos e indivíduos que não atendem a outros marcadores sociais entendidos como norma. Porém somam-se à descrição da minha essência duas outras palavras/categorias: gay e gordo. Estas vivências e traços identitários operam como ruídos que me distanciam do centro hegemônico e me proporcionam uma experiência de vida que não se encaixa plenamente no padrão normatizador.

O primeiro movimento desta pesquisa envolve escavar memórias sobre meu corpo, localizando situações em que ser gay e gordo criaram fortes marcas. Desse modo, o desenrolar desta investigação alia-se à constante autorreflexão em diálogo com noções como norma, heterotopias de desvio e interseccionalidade, contribuições que me ajudaram a tocar e refletir de maneira mais densa e complexa sobre o vivido.

No primeiro capítulo, *Os confrontos, marcas e discursos de um corpo: o medo, a criança viada, o jovem gordo e o urso que sai da toca* - após uma breve contextualização de como o corpo e a memória são compreendidos aqui, com o respectivo auxílio das autoras Eleonora Fabião (2010) e Patrícia Leonardelli (2010) - a fim de me aproximar das reflexões e debates a respeito desses corpos que desviam a norma, tranço o compartilhamento de memórias pessoais aos estudos realizados a partir de autores como Eve Kosofsky Sedgwick (2007), Jota Mombaça (2021), Judith Butler (2022), Malu Jimenez (2022), Michel Foucault (2013), Paco Vidarte (2019) e Vinicius Melo Flauaus (2021).

Um caminho que colabora para ampliar meu horizonte de reflexões e as possibilidades poéticas e políticas de minhas vivências pessoais que se conectam com histórias de outras pessoas, do privado/particular para o coletivo. Um encontro com outras narrativas sobre corpos que desafiam a normatividade dos padrões físicos e comportamentais impostos socialmente, com ênfase acentuada a corpos LGBTQIAPN+ e/ou gordos. Uma possibilidade de abertura para troca, sobretudo com você, que me lê em tom de conversa. Espero que receba esta pesquisa como um convite a também exercitar seu próprio olhar sobre si e sobre tantos outros corpos.

Desse estudo despontam questionamentos e reflexões a respeito de como a minha própria condição enquanto uma criança viada que cresceu e se tornou um homem-gay-gordo, um *urso*. Assim denominado enquanto membro da subcultura da comunidade gay formada, em sua maioria, por gays gordos que cultuam os pelos do corpo.

---

<sup>1</sup> Pessoa (*cis*) que se identifica com o gênero ao qual foram designados ao nascer, baseado em seu sexo biológico. No caso oposto, há os transgêneros (*trans*), que não se identificam com o gênero ao qual foram designados. O prefixo *cis* significa “do lado de cá”; já o *trans* significa “além de”. Dentro do grupo transgênero há diversos subgrupos.

Assim sendo, de modo mais amplo, minha condição se relaciona com outros corpos, semelhantes e diferentes do meu. Quais as reverberações de um corpo dissidente em nossa sociedade? Quanto corpos LGBTQIAPN+ e/ou gordos são invisibilizados e ultrajados nas relações que vão desde familiares até as mais amplas do convívio social? Inclusive dentro da própria comunidade LGBTQIAPN+, que é bastante segmentada dentro das letras da sigla. Quanto esta segmentação pode enfraquecer a força coletiva? Onde e como se dá a presença das gordas e gordos que trabalham com as artes da cena? Essas são algumas questões que me motivaram neste estudo.

Atuando profissionalmente como ator desde 2005, sempre me inquietei com a possibilidade de um trabalho autoral. O mesmo acontecia em relação à capacidade de uma produção acadêmica que desse continuidade à minha formação. Essas ideias me vinham tanto quanto um desafio pessoal e profissional, como por acreditar ser uma forma de expressar pensamentos e reflexões próprias. No entanto, os assuntos pelos quais me interessava – a infância de homossexuais e a história de um tio que viveu dentro de uma “jaula” – pareciam não ter uma ligação direta possível. Além de que uma abordagem biográfica não me despertava atenção, nem me parecia satisfatória. Ainda que acompanhasse, como espectador, muitos espetáculos que assim se constituíam.

Foi então que no ano de 2020, em meio à pandemia da *covid-19*, assisti a uma série televisiva que me tocou profundamente, tanto pela intensidade da biografia que trazia como mote, como também pela qualidade técnica e artística de sua produção e seus procedimentos formais. *Veneno: Vida e Muerte de un Icono* (2020) me atravessou emocionalmente e me fez mergulhar nas minhas próprias memórias. Ainda que por contextos diferentes, identifiquei na tela pontos que se conectam com minha própria experiência de vida. O contato com a série não só me fez enxergar coerência entre os assuntos que vez e outra eu desejava levar para o teatro, como também direcionou minha atenção para a potência do biográfico e o interesse pelas possibilidades de aproximação entre as perspectivas do documental e da autoficção.

Às vezes, penso que a urgência pela vida, em meio à pandemia, movimentaram àquelas ideias que me provocavam desde muito tempo, num momento em que era difícil imaginar os futuros, fui tragado pelo vivido. Na ânsia por realização, somei os desejos. O mestrado do PPGArtes ICA/UFC me pareceu a oportunidade de aliar a criação de um trabalho autoral à pesquisa acadêmica, inclusive me propondo à experiência de um retorno mais longo à Fortaleza/CE, minha cidade natal, após dez anos residindo em São Paulo/SP.

No segundo capítulo, *O encontro com Veneno deu vontade de biografar*, direciono meu olhar para reflexões sobre o Teatro Documental e a Autoficção, que despontam no meu horizonte de interesses, enquanto lida com o material biográfico. A pesquisa e investigação artística passa, então, a ser mobilizada em diálogo com as reflexões de Davi Giordano – (2014), Daniele Ávila Small (2019), Marcelo Soler (2010) e Janaina Leite (2017).

O estudo desses autores se deu pelo interesse de ampliar meu repertório. Uma vez que nunca tinha me dedicado a processos criativos entrelaçados ao biográfico, desta forma, essas trocas poderiam colaborar para me apropriar de minhas lembranças pessoais, confrontá-las e transpô-las para o espaço de criação, conferindo a elas um esboço poético enquanto uma composição dramática interessada em ganhar a cena como espetáculo. Dessa maneira, os catalisadores deste processo criativo surgem em registros de família - fotografia e vídeos VHS, em roupas e objetos de quando criança, nas memórias da infância e adolescência, nas experiências da vida adulta e profissional, nos encontros com temas afins, a partir de depoimentos de outros ursos e pelo diálogo com a produção de artistas e obras que, em alguma medida, colocam em prática uma abordagem biográfica.

Uma das questões que me chamou a atenção logo de início foi perceber certa efervescência do Teatro Documentário e da Autoficção no contexto da produção cênica brasileira contemporânea nos últimos anos: essa recorrência se dá pela possibilidade da documentação e da elaboração discursiva de grupos que anseiam por descobrir e propor novos imaginários de si? Seria um modo de desviar das narrativas estigmatizantes? De que modo elementos do real e documentos ganham a cena? Quais procedimentos de composição mobilizam? Estando as ferramentas de edição cada vez mais inseridas na vida cotidiana, por meio de aplicativos e redes sociais, o quanto elas influenciam na recepção e interesse do público por narrativas documentais nas artes cênicas? Da mesma forma, o quanto o hábito de compartilhar a vida na internet é capaz de borrar as percepções de ficção e realidade, em cena e na vida?

Após a familiaridade com as contribuições das autoras e autores, revisito a minissérie *Veneno*. Agora, com uma atenção mais analítica, exercitei identificar alguns procedimentos de composição operados na produção audiovisual. O exercício que me propus foi o de elencar e analisar os agenciamentos realizados pela série e que contribuem para fazer a atmosfera do real emergir em sua narrativa, enquanto obra de ficção. Um primeiro exercício de descrição e análise que colaborou para a empreitada proposta no último capítulo.

No terceiro e último capítulo, *A teia que sustenta e projeta Bigorna*, a atenção se direciona ao percurso criativo trilhado durante este estudo. O processo de criação é compreendido à luz da pesquisa de Cecília Almeida Salles em *Redes da Criação: Construção da obra de arte* (2016). Nessa perspectiva se estabelece o ato de criação enquanto uma rede de conexões, em permanente interação e transformação, que aproxima e movimenta materiais, que experimenta, seleciona e se relaciona com materialidades que reverberam na totalidade da obra.

Nesta perspectiva, um segundo exercício de descrição e análise é tecido, agora tendo como foco os nós que dão força à rede que sustenta a criação dramaturgica e cênica de *Bigorna*. As práticas e ações que foram realizadas durante todo o processo de criação são aqui mapeadas, detalhando o como elas se deram e o que a partir delas foi conquistado, enquanto resíduo que ecoa na escrita do texto da peça e da dissertação. Uma teia se constitui a partir do ato de elencar atividades realizadas dentro do PPGArtes ICA/UFC; pela busca por referências práticas fora do universo da instituição acadêmica - como cursos e oficinas conduzidas por outros artistas; por experimentações e ensaios realizados em diferentes espaços; além da produção de uma tabela que, de forma mais objetiva, busca emoldurar os movimentos realizados entres expedientes dessa pesquisa.

Encerrando o último capítulo, interessado por estabelecer a noção de composição dramaturgica que dá corpo ao roteiro de *Bigorna*, busco sustentação nas elaborações da professora e diretora teatral Patrícia Fagundes, em seu artigo *Composição Dramaturgica: Práticas de criação cênica* (2019). Além de contribuir com o entendimento da noção de composição, ela elenca uma série de plataformas que viabilizam a criação. Atento ao índice apresentado pela autora, procuro analisar o processo de composição dramaturgica de *Bigorna* à luz de suas proposições.

Do ponto de vista dos procedimentos que tecem a abordagem metodológica, além da perspectiva do processo criativo como rede de interações, conforme apontado anteriormente, no decorrer desta pesquisa, realizei também alguns *dates*, encontros com outros ursos com o objetivos de trocar experiências de vida que poderiam contribuir com o a criação; e apreciação de alguns trabalhos cênicos e bate-papo com os artistas sobre suas produções e de que modo elas se constituíram a partir da lida com o material biográfico. Dentre estes trabalhos e artistas destaco: *Criança Viada* (2021), livro de crônicas do jornalista e escritor cearense Ícaro Machado; a performance *Urro* (2023), do ator e performer cearense Andrei Bessa; o projeto *Homens Pink* (2020), do ator e diretor catarinense Renato Turnes; e o espetáculo teatral *116 gramas - Peça para emagrecer* (2023), da atriz e dramaturga paulista Letícia Rodrigues.



Compondo os Anexos deste trabalho estão o conto autoficcional *Da sexta-feira 13 à metamorfose herdada de um tio enjaulado* - produzido durante a disciplina Ateliê de Criação IV, ministrada pela Profa. Dra. Jo A-Mi; a célula dramaturgica, *1, 2, 3, meia e já!*, escrita durante o curso Dramaturgia Documental, sob orientação do ator, diretor e dramaturgo Henrique Fontes; o registro em vídeo da abertura de processo realizada em julho de 2024; e o roteiro dramaturgico *Bigorna*, que aqui é apresentado como a produção artística tecida por esta pesquisa.

Isto posto, a investigação e reflexão apresentada nesta pesquisa espera contribuir com a amplitude de estudos e criações em que a sexualidade e as experiências da infância LGBTQIAPN+ sejam abordadas com responsabilidade e sensibilidade, e nos quais a diversidade de corpos ursinos seja levada para o centro da discussão. Na mesma medida, a pesquisa busca se somar a estudos a respeito de processos criativos, composição dramaturgica, teatro documentário, autoficção, e do entendimento do corpo enquanto um elemento singular do ato criador.

## 2 CAPÍTULO 1: Os confrontos, marcas e discursos de um corpo: o medo, a criança *viada*, o jovem gordo e o urso que sai da toca

### 2.1 Corpo, produtor e colecionador de memórias

O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também nego pelo poder indefinido das utopias que imagino.

Michel Foucault (2013, p.14).

Se o ponto zero é o ponto de origem, de onde desponta tudo o que se segue, e para onde se retorna quando se deseja recomeçar; talvez o corpo seja o temos de mais original diante do que podemos habitar, sentir, registrar e criar.

Com o estudo da biologia, aprendemos que nosso corpo é como uma máquina, que tem seu funcionamento a partir da atuação conjunta de diversos sistemas. Com exceção dos vírus, todos os seres vivos possuem um corpo formado por células, que formam tecidos, os quais formam órgãos, que, por sua vez, formam sistemas.

Enquanto seres humanos, entendemos que o que nos difere dos outros animais é a consciência, a inventividade, a capacidade e inteligência de analisar nossas ações ao planejar e realizar tarefas, sendo capazes também de atingir a esfera sensível e que não constitui necessariamente em matéria física.

Sendo cada um de nós, um corpo constituído por conjunto de sistemas e habilidades motoras e subjetivas, somos indivíduos que temos na concretude encarnada e física, a virtude de, no nosso dia a dia, conhecer, explorar, sentir e imaginar a partir do ponto de partida mais singular: o ser vivo que se é, o eu, o próprio corpo.

Nesta pesquisa criativa, o meu corpo está em jogo como sujeito, objeto e artista. Como, então, serei capaz de conferir ao meu corpo a dimensão de matéria prima? Os trajetos trilhados a partir desse ponto zero que habito oferecem pistas de como sua memória opera criativamente na prática de um ator? No cotidiano, um corpo que se relaciona, age e reage de acordo com os eventos nos quais estou inserido. Ao abordá-lo como corpo interessado no seu repertório de vida e pela criação, à espontaneidade é somado um tónus, um estado conhecido pelos corpos cênicos.

Ao refletir sobre os corpos interessados na prática cênica em seu artigo *Corpo cênico, estado cênico* (2010), a performer e teórica da performance Eleonora Fabião (2010), destaca

que esses corpos estão cuidadosamente atentos a si e aos outros, como também ao meio que estão inseridos. Ela explica que o corpo cênico é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas (2010, p.322).

Um corpo cênico, ou um corpo vibrátil - como a autora também propõe - é capaz de experimentar a relação de espaço e tempo de forma potencializada. Ele se dispõe com receptividade porosa diante dos outros corpos e materiais com os quais se relaciona em criação. Fabião explica que:

O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagem e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato - rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena (2010, p. 321).

Na perspectiva proposta pela autora, a pulsação vital deste corpo se dá por suas experiências, ações e reações, que resultam em um entrelaçamento investigativo sobre a trama memória-imaginação-atualidade. “Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico” (2010, p.323).

Ser um corpo cênico é, então, estar em contínuo movimento de atenção criativa, que se retroalimenta pela relação com o momento presente, pela memória que reconhece experiências e pela imaginação que vislumbra o que pode estar por vir.

A memória é, então, entendida também como produto criativo. Pois, assim como descrito pela atriz e pesquisadora Patrícia Leonardelli, no artigo *A memória como recriação do vivido no pensamento do corpo-em-arte* (2010):

A memória em sua acepção clássica, como persistência do vivido. Mas ela também é criação quando se coloca em atividade para responder às demandas do presente, oferecendo combinações de impressões como sínteses mais ou menos prováveis ou criativamente possíveis para a solução das questões. (2010, n.p.)

Assim sendo, o corpo cênico investiga o presente ao mesmo tempo que trilha caminhos para o futuro. O corpo, por seu movimento de criação, embaralha tempos que estão impregnados em si. A memória age como retenção do vivido, e torna possível criar a partir dele.

No tempo da criação, o passado irrompe como a força que recupera e revela os subsídios pelos quais o corpo singular se oferece aos estímulos do processo. Esses materiais são a fonte de seu depoimento pessoal, são o próprio corpo-

em-arte transbordando da pele em ações, sons, palavras, e reconstruindo sua história pelas circunstâncias da ficção. (LEONARDELLI, 2010)

Nesta pesquisa, o meu corpo experimenta trânsitos entre o fazer na sala de ensaios e o fazer que demanda a prática da escrita desta dissertação. corpo que ao se debruçar sobre memórias pessoais, se percebe coletivo. Neste recorte de tempo e espaço, meu *corpo-em-arte* é testemunha, é arquivo, é dossiê, é uma pasta colecionadora de memórias, que conserva histórias e ajuda a forjar na bigorna do tempo novas criações.

O depoimento pessoal, pois, é o produto/linguagem específico do trabalho da memória criadora em cada processo de criação, e suas singularidades processuais atestam a riqueza de possibilidades que essa função nos oferece para reinventar a existência. Somente porque temos memória e porque ela é criadora e trabalha em conjunção com todas as demais faculdades - ou arrisquemos mais longe, não falemos mais em faculdades, senão em adensamentos mentais de funções em devir que criam o grande fluxo das ações humanas - é que a arte se tornou possível. (LEONARDELLI, 2010)

O desenrolar desta pesquisa se estrutura como um depoimento pessoal, que, como bem diz as palavras da pesquisadora Maria Beatriz Medeiros (2007), encontra “na memória do corpo e no corpo da memória”, os meios para se fazer rota de fuga rumo ao próprio percurso criativo.

Aqui a memória é convocada como material de criação. Meu processo de criação envolve encontros e confrontos com o vivido, com o lembrado, talvez até com o esquecido. Revisitar marcas, medos, olhar para algumas experiências à luz de novas perspectivas, pelas contribuições de autores como Michel Foucault, Jota Mombança, Judith Butler, Paco Vidarte, Christine Greiner, Eve Kosofsky Sedgwick, Vinicius Melo Flauaus e Malu Jimenez, me ajudam a identificar as origens de relações que se estabelecem sob um mecanismo social opressor, de buscar meios de se defender enquanto indivíduo coletivo, e de vislumbrar futuros e caminhos poéticos para a minha expressividade artística. As reflexões que entrelaço às minhas memórias acabam por oferecer novos materiais de criação, perguntas, suscitam outras maneiras de apresentar o vivido, recolocam a experiência pessoal em diálogo com questões que dizem do coletivo, de outros corpos, da sociedade, do tempo histórico, das lutas democráticas.

## **2.2 O medo de virar bicho em noite de lua cheia**

A vida de um dos irmãos da minha mãe sempre me inquietou por suas condições enquanto um membro familiar posto à margem. Desde muito novo eu não me sentia plenamente encaixável na minha família materna, e a realidade de vida deste meu tio me acompanhava como um fantasma premonitório. O meu gosto e meus interesses não dialogavam muito bem

com o que era comum aos outros meninos. Naquela época eu temia que a família, me percebendo como alguém diferente do desejado, pudesse me destinar a condições de vida similares às do Tio Bosco. Nunca tive coragem nem mesmo de compartilhar esse medo. Pensava que se o fizesse, chamaria ainda mais atenção à minha estranheza. Na prática, talvez, movido pelo pavor que qualquer criança sentiria ao ver uma pessoa trancada num quarto porque não correspondia às expectativas dos adultos.

Lembro de ouvir causos contados por vizinhos dos meus avós sobre o meu tio ficar inquieto e uivar de dentro do seu quarto em noites de lua cheia. Um lobisomem? Impressionado e com mente fantasiosa temia, quando criança, que o fato de ter nascido em uma sexta-feira 13 pudesse ser uma pista para a minha estranheza.

### ***2.2.1 Norma e heterotopias de desvio***

Para Michel Foucault (2008), a *norma* corresponde a um modelo utópico que é construído e estabelecido em função de embasar a distinção entre o normal e o anormal. A operação de normalização disciplinar consiste em procurar tomar as pessoas, os gestos, os atos, conforme o modelo que é tornado norma. A partir disso, práticas disciplinares objetivam-se a modelar, inclusive violentamente, corpos fugidios para que caibam no padrão escolhido.

Sobre essas práticas disciplinares, o filósofo diz o seguinte em *Vigiar e punir - nascimento da prisão*:

[...] Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar de “disciplinas”. Muitos processos disciplinares existiam há muito tempo: nos conventos, nos exércitos, nas oficinas também. Mas as disciplinas se tornaram no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação. [...] (1987, pg.164).

Na sua forma mais radical, os mecanismos de exclusão vão inserir determinadas pessoas em espaços disciplinares, por exemplo as prisões e os manicômios, com o interesse de que seus corpos sejam submetidos à disciplina, ao controle e à modulação de suas subjetividades.

Mais adiante retornarei a estes instrumentos ao detalhar situações nas quais medidas corretivas foram propostas a mim. Por enquanto, sigamos com as contribuições foucaultianas e com a história do meu Tio Bosco.

O desencaixe do meu tio se deu por sua existência física e psíquica divergir do que é posto rigorosamente pela sociedade como o ideal esperado, como uma aproximação do que é *certo*, e que se projeta de forma utópica. Em *O corpo utópico, as heterotopias*, obra na qual o

filósofo nos apresenta a diferenciação de espaços para quem cumpre ou não com a norma, Foucault (2013) nos apresenta a utopia como:

um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporal (FOUCAULT, 2013, p. 08).

Disto podemos refletir que a utopia se apresenta como uma proposta inalcançável. Como uma sugestão de perfeição quase divina, se assim preferir; na qual qualquer indivíduo é incapaz de chegar. O autor ainda reflete que, talvez as utopias nasçam do próprio corpo, e em seguida retornem contra ele (2013, p.11). Isso pelo fato de que por mais que alguém se aproxime dos critérios exigidos, ainda assim a utopia está fixada a uma altura na qual ninguém, nenhum corpo, alcançará. Conseqüentemente, em uma sociedade como a nossa, a concentração do poder, suas hierarquias, a vigilância, o controle e a opressão se consolidam a partir dos marcadores pelos quais a norma reconhece como uma aproximação do ideal utópico.

É então que Foucault nos apresenta o conceito de *heterotopia*, termo que se opõe à utopia, etimologicamente “não lugar” (2013, p.35). As *heterotopias de desvio* são os espaços outros, que não o de convívio comum, conferidos a alguém ou a um grupo de pessoas, no intuito de separá-los dos que possuem características aproximadas ao estabelecido como ideal. Um exemplo são os manicômios, que são os lugares destinados àqueles que têm a sanidade questionada por não operar de acordo com a lógica entendida como normal, e por isso são afastados do convívio social.

Ao falar sobre as *heterotopias de desvio*, Foucault (2013, p.22) as aponta como “os lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida”.

Ora, sendo a lógica manicomial, a que se fundamenta em categorizar pessoas portadoras de algum problema psíquico e, a partir disso, negar a estas os mesmos direitos civis de outros cidadãos, que não foram classificados como tal; bem como a na qual a noção de cuidado e a atenção encontram-se restritos na segregação e na restrição dos espaços da vida em sociedade. Não seria ela similar à lógica que foi aplicada ao meu tio enjaulado?

O modo de pensar da minha família, sobre a condição do Tio Bosco, em certa medida também se justifica por uma lógica social e daquele tempo histórico, resultando no cercear o direito do meu tio ir e vir. Meus avós, assim como certamente aconteceu em outras famílias, a

partir dos recursos que possuíam, acreditaram que esta era a melhor forma de cuidar de um filho que, como acreditaram, não conseguiria cuidar de si e que, de alguma forma, poderia se colocar em situações de risco - assim como representar algum grau de perigo aos outros. Colocá-lo em um quarto trancado, com grades nas janelas representou, na minha família, proteção e cuidado.

Instalado em um quarto outro e específico da casa, ele foi impedido da livre circulação e do convívio com os demais. Sujeito à margem do próprio núcleo familiar.



**Fig. 01.** Registro da fachada principal da casa dos meus avós maternos, no distrito de Flores, da Cidade de Ipu/CE.



**Fig. 02.** Registro de uma das janelas do antigo quarto do meu tio.

Com a história do meu tio, somos capazes de exemplificar as conclusões de Foucault (2013) sobre as heterotopias:

- 1) Toda sociedade constitui e formula sua(s) heterotopia(s) – ou seja, estabelece seus critérios de quem deve/pode habitar ou não o seu centro. No caso do Tio Bosco, o

fato de seu comportamento não ser similar ao tido como normal e sua incapacidade de se comunicar verbalmente, somado ao como meus avós acreditaram poder ajudar, foram os critérios que indicaram a “necessidade” de isolá-lo em um quarto outro da casa.

- 2) Toda sociedade também tem o poder de diluir e fazer desaparecer uma heterotopia que tenha construído anteriormente, ou mesmo é capaz de organizar uma nova, que ainda não existe. Aqui posso pontuar o fato de que a partir de 2003, após a morte do meu avô materno, a família ter decidido que o meu tio não mais ficaria preso em um quarto, passando a conviver na casa com minha avó sob o auxílio de cuidadores. Ou seja, a família – enquanto representação da sociedade – sensibilizou-se e/ou julgou que a condição do meu tio, nessa ocasião já sob outro tempo histórico, não tinha mais a necessidade de ser apartada, finalmente o introduzindo ao convívio com o resto da casa, por exemplo.
- 3) A dinâmica das heterotopias se dá por um sistema que as isola do espaço circundante; enquanto o meu tio permaneceu trancado no seu quarto, ele foi impedido de interagir diretamente com seu entorno. Tendo sido privado de experiências que poderiam, inclusive, contribuir para o desenvolvimento de sua socialização. Esta que foi definitivamente precarizada pela restrição do convívio com pessoas e espaços, atingindo até mesmo o possível desenvolvimento de habilidades de ordem motora e corporal.
- 4) Em geral, não se entra em uma heterotopia por escolha pessoal, entra-se porque se é obrigado. Ainda que tivesse habilidade para tal, o Tio Bosco não teve poder de escolha sobre ser posto em um quarto isolado do resto da casa; essa lhe foi uma condição imposta pela família – enquanto o efeito de um modo de lidar da sociedade como um todo, bem como dos recursos e informações no sertão do Ceará naquela época.

Confesso que para mim é bem entristecedor encontrar na história da minha família um exemplo tão violento capaz de explicar e formar um entendimento sobre o que Foucault estuda e entende como heterotopias de desvio. Enquanto escrevo, me pergunto se algum outro familiar, assim como eu, foi assombrado pelo medo de ser submetido ao mesmo que aconteceu com o Tio Bosco.

Refletindo a partir do que foi exposto, desponta uma inquietação sobre a utopia desejada pela norma: como ela, sendo algo tão distante da realidade geral, pode propor uma regulação



dos corpos com tanta força na sociedade? Quem passa a agir e ter poder em nome da norma? Seria possível identificar seus mecanismos, e romper com suas ações?

Jota Mombança, artista e pesquisadora brasileira que trabalha em torno das tensões entre arte e política no campo da descolonização e do combate ao racismo pelo cruzamento das dimensões de classe social e identidade de gênero, em seu livro *Não vão nos matar agora* (2011), alerta como sendo um passo de grande importância o ato de dar nome à norma; afirmando que a não marcação desta é o que mantém as posições normativas com o privilégio de não questionamento. Segundo ela, sem a nomeação, o que habita a norma permanece na:

sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho. Em oposição a isso, “o outro” – diagrama de imagens de alteridade que conformam as margens dos projetos identitários dos “sujeitos normais” – é hipermarcado, incessantemente traduzido pelas analíticas do poder e da racialidade, simultaneamente invisível como sujeito e exposto como objeto. Nomear a norma é devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora. (MOMBAÇA, 2011, p.75-76)

O que a autora nos propõe é que pela nomeação da norma teremos a possibilidade de analisar e expor os agentes desta, suas operações e procedimentos, bem como confrontá-la diretamente. A norma não vê como sujeito, expõe e objetifica aqueles que não refletem e não se enquadram em seus requisitos. Mas, enfim, quem são os que até então não foram nomeados, e que constituem a norma?

Ora, tendo em vista as heranças deixadas pelas relações de dominação colonial, não é difícil imaginar que o corpo do colonizador europeu tenha concentrado e ditado características que o estabeleça como o padrão da norma, e que está no seu centro ou topo hierárquico: homem-cisgênero-branco-heterossexual-rico-cristão-jovem-magro-bípede. Quanto mais próximo destes critérios estiver o sujeito, mais inserido no núcleo da sociedade ele estará. Mais a salvo e livre ele estará, inclusive, para oprimir os que dele diferem. Estes que por consequência, quanto menos características apresentarem, mais longe estarão do centro e do convívio em determinados espaços e circuitos. Somos indivíduos sob uma vigilância normatizadora – que impõe a *norma*, um jeito “certo” de ser.

Isto posto, uma vez nomeada a norma, percebemos que ela traz em si vários critérios, ou características, a fim de decodificar os que lhes satisfazem. Tais critérios se estabelecem enquanto marcadores sociais – que são definidos pelas diferentes características que compõem cada indivíduo (gênero, sexualidade, cor da pele, religião e etnia, etc.) – do que é esperado para aqueles que transitam pelo centro de convívio de uma sociedade sob uma regulamentação

normativa. Pessoas cujas características atravessam determinados marcadores sociais da diferença, tendem a sentir com mais intensidade os mecanismos de exclusão social e, conseqüentemente, apresentam oportunidades de mobilidade social reduzidas.

É importante atentar para o fato de que cada indivíduo traz em si diferentes marcadores, o que gera variações nas relações de agrupamentos e pertencimentos. Por exemplo: ao mesmo tempo que dois homens, um branco e um preto, possuem experiências diferentes por consequência da cor de suas peles; sendo ambos homossexuais, há um ponto de aproximação por experiências afins em consequência do segundo marcador.

A partir do exemplo acima, creio ser interessante apontarmos a noção de interseccionalidade, que pode nos ajudar a ampliar as percepções sobre corpo e desvio da norma.

O conceito da interseccionalidade é proposto em 1989 por Kimberlé Crenshaw, ativista americana dos direitos civis e pesquisadora da crítica racial, que examina a naturalização do racismo por meio das leis e instituições, não somente pelos indivíduos.

Junto ao feminismo negro norte-americano, Crenshaw chama a atenção para o fato de que o feminismo tradicional, tomando o ser mulher por uma identidade homogênea, é insuficiente para contemplar as reivindicações das mulheres negras. A interseccionalidade emerge, então, como o entendimento de que múltiplos sistemas de opressão – gênero, sexualidade, classe, raça, dentre outros – atuam mutuamente enquanto um mecanismo articulado e produtor de desigualdades.

A grosso modo, a interseccionalidade nos auxilia a identificar os vetores, as variantes e os marcadores sociais que podem interferir diretamente no como alguém se relaciona com outras pessoas e situações.

Isto é, ainda que duas mulheres tenham em comum o fato de serem discriminadas por serem mulheres, outras características específicas podem trazer outros preconceitos e desafios particulares. Por exemplo, uma mulher-cis-branca-magra certamente não terá a mesma vivência de uma mulher-trans-preta-gorda. A primeira pode vir, inclusive, a ser agente e símbolo de opressão em relação à segunda.

Chela Sandoval (2015), professora e teórica do feminismo pós-colonial e do feminismo do terceiro mundo, ao falar dessa capacidade de aglomeração dos feminismos, diz que é:

[...] das multiplicidades de configurações do sexo, gênero, classe, raça, etnia e inúmeras outras condições sociais que se articulam em organizações sociais, culturais e ideologias. Nessa busca emergiu a criatividade, imaginação, transgressão, vontade de viver, história, poderes, formas de fazer políticas e as

concepções de mundo próprias das pessoas oprimidas na luta por sua emancipação. (SANDOVAL, 2015, p.116)

Ou seja, ela aponta o fato de a interseccionalidade, uma vez proposta pelas feministas, possibilitar uma troca de saberes e referências juntamente com uma aproximação e união em luta contra múltiplas opressões. Concordando diretamente com a conclusão da antropóloga e pesquisadora Laura Masson (2007, p 216), “os feminismos são a forma que as feministas encontraram para agregar as diferenças que se manifestam através do enfrentamento”. E uma vez que as diferenças se unem para confrontar e desestabilizar a norma, avançamos no que diz respeito à coexistência democrática na sociedade.

Coexistência essa que não foi viabilizada pelo Estado e por minha família materna ao meu tio. Por um contexto que não levava em consideração a possibilidade de convívio com a diferença, sua vida recebeu uma conjuntura insalubre. E o mecanismo de exclusão foi o instrumento de correção adotado.

Embora não tenha recebido um diagnóstico clínico elucidativo, com o passar dos anos a sua inabilidade de comunicação, entendimento e relacional foram o suficiente para que meu tio tenha vivido por volta de 30 anos (entre 1973 e 2004) dentro de um quarto trancado por portões e cadeados na casa dos meus avós.

Mesmo imaginando que pudesse travar uma guerra familiar, sempre tive o desejo de tornar pública a história desse meu tio. Não por achar uma história interessante, mas por um ímpeto de denúncia. Afinal de contas é uma situação de cárcere privado, mas que também reverbera o como a saúde mental era tratada no Brasil antes da Reforma Psiquiátrica, que se deu no final da década de 1970.

Meus avós, hoje já falecidos, eram pessoas com pouca instrução, devotos da religião Católica, viveram nas Flores, distrito da cidade de Ipu, no interior do Ceará. Criaram um total de 22 filhos – 7 do primeiro casamento do meu avô, que ao se tornar viúvo, casou-se com minha avó, com quem teve mais 13 filhos, sem contar 3 abortos sofridos. Além dos filhos “de sangue”, tiveram 2 filhas “de criação”. Na composição deste núcleo familiar, o pai era o responsável por prover o sustento, a mãe cuidava da casa e preparava a comida, os filhos e filhas mais velhos eram responsáveis pelos cuidados dos irmãos e irmãs mais novos. O comportamento do filho “diferente” era hostilizado por alguns moradores do lugar.

Esse breve esboço não se dá na tentativa de abrandar ou justificar a decisão de manter meu tio isolado em um quarto específico da casa; mas para trazer contextos que de alguma forma atravessaram a tomada de decisão dos meus avós. Ficam algumas reflexões: como pais,

seria um gesto extremo de proteção, ainda que prejudicial ao desenvolvimento do filho? Como se dava o cuidado e entendimento sobre saúde mental no interior do Ceará no início da década de 1970? A situação na qual meu tio foi mantido seria um caso isolado e peculiar à minha família, ou histórias semelhantes se repetiram pelo Brasil antes e mesmo depois da reforma psiquiátrica?

Passado o tempo, estando o Tio Bosco em condições de vida mais dignas – desde 2004, após o falecimento do meu avô materno, a família decidiu que ele não viveria mais preso em seu quarto, e desde então é acompanhado por um casal de cuidadores – bem como eu não sendo mais uma criança, sinto que a criação artística seja um meio pelo qual nossas vidas se tocam como materiais que endereçam questões relevantes a serem debatidas em sociedade. Ao estabelecer um paralelo entre nossa marginalidade familiar, nossos corpos desviantes, ainda que partindo de uma dimensão privada, reverberam dinâmicas presentes de modo mais amplo no coletivo social.

### 2.3 A Criança *viada* ou o príncipe que requebrava ao som do *Ilariê*<sup>2</sup>

A minha família materna é muito grande se comparada à paterna. Minha mãe tem vinte irmãos, em geral, cada um tem a média de três filhos. Por consequência, tenho uma grande quantidade de primas e primos. Sendo muitos destes homens mais velhos do que eu. Talvez, isso explique a comparação excessiva com os garotos da família que vieram antes de mim. Soma-se a isso o fato de eu ser o filho primogênito dos meus pais.



Figs. 03, 04, 05, 06. Registros da primeira infância – arquivo pessoal.

<sup>2</sup> Canção do álbum *Xou da Xuxa 3* (1988), composta por Cid Guerreiro, Dito e Ceinha, registrada nos gêneros: Música infantil e Pop. Na época do lançamento, curiosos colocaram o disco de vinil para tocar ao contrário nas vitrolas e, por teoria da conspiração ou como lenda urbana, acreditaram e propagaram a ideia de que quando tocadas de trás pra frente, algumas músicas de Xuxa traziam mensagens subliminares. *Ilariê*, por exemplo, trazia uma “invocação satânica”.

Por ser um menino branco, loiro e de olhos claros; já identificamos o quão bem dentro da norma eu parecia estar situado. Estas imagens atendem bem algumas expectativas normativas e familiares, mas as subjetividades e o continuar da vida apresentaram ruídos a este que tinha tudo para ser um “príncipezinho”.

Enquanto criança eu era mais participativo no que diz respeito a se relacionar com os familiares, mesmo inserido em situações de ter meu comportamento comparado aos outros meninos; mas hoje sou capaz de elaborar que, na medida que a adolescência se aproximava adotei certo distanciamento e silêncio como estratégia de sobrevivência em relação a esse grupo.

Aos olhos da criança que fui, o temor de ser diferente a ponto de minha família julgar necessário impedir meu convívio social e me privar da liberdade foi um fantasma imaginário que me assombrou inúmeras vezes, principalmente quando retornava à casa dos meus avós. Em nenhum momento cheguei a pensar que a minha diferença era similar à do meu tio; no entanto, quando criança, temia que qualquer diferença (desvio da norma) fosse uma ameaça à liberdade e um risco de um destino similar ao do meu tio.

Desde antes de saber o que significava ser gay, desde muito novo, eu já me percebia diferente dos meninos da minha família. E de alguma forma, posso afirmar que reconhecia outros meninos como eu, pois os amiguinhos de pré-escola com os quais mais interagira – e que mantive ou retornei contato – hoje também são homens gays. Em *Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética*, Judith Butler – filósofa e teórica do feminismo, teoria *queer*, política e ética – fala que as normas pelas quais nós reconhecemos o outro ou a nós mesmos não são só nossas, individualmente. “Elas funcionam uma vez que são sociais e excedem cada troca didática que condicionam” (BUTLER, 2022, p. 37).

Ou seja, a norma está impressa na estrutura social de tal forma que se mostra presente em todas as trocas relacionais. De modo que toda e qualquer interação entre indivíduos acaba por acontecer sob uma didática condicionante e formadora do comportamento normativo. Já na primeira infância, por exemplo, os adultos responsáveis pelas crianças tendem a indicar o que são coisas “de menina” e “de menino”. Separam-se roupas, atividades, cores, brinquedos, brincadeiras, etc.

Na passagem dos anos 80 para os anos 90, quando se deu minha primeira infância, já na pré-escola a minha *criança viada*<sup>3</sup> foi capaz de identificar quais coleguinhas tinham interesses

---

<sup>3</sup> Expressão que se popularizou, inicialmente, em páginas da internet que publicaram registros fotográficos da infância de pessoas LGBTQIAPN+. É utilizada a fim de indicar que ainda criança é possível identificar traços que sugiram a futura identificação enquanto membro da comunidade LGBTQIAPN+. *Criança Viada* também é o título

exclusivamente para coisas “de menino”; e quais, assim como eu, além de apresentar trejeitos lidos como afeminados, manifestavam um gosto que incluía, ou até preferia, as coisas “de menina”. Neste caso, apenas os primeiros atendiam a expectativa de normalidade impressa pelos padrões normativos.

Nos dias de hoje outras perspectivas sobre o cuidado e formação das crianças vem se ganhando mais espaço. A rigidez do binarismo, que segmenta as coisas entre masculinas e femininas, tem encontrado certa diluição; mas nada que represente um rompimento absoluto com a norma.

Sobre o processo de autorreconhecimento e das possibilidades de ser, Butler diz que:

As normas disponíveis, pelas quais o reconhecimento de si acontece, de modo que o que posso “ser”, de maneira bem literal, é limitado de antemão por um regime de verdade que decide quais formas de ser serão reconhecíveis e não reconhecíveis. (BUTLER, 2022, p. 35)

Uma vez que, segundo a filósofa, o ato de reconhecer-se está sujeitado a um regime de verdade superior – que apresenta as normas pelas quais podemos nos comparar, validando, ou não, o como podemos “ser”; posso aferir, no contexto da minha criança viada, à minha família o poder sobre a verdade reguladora do que era esperado e cabível a um menino como eu.

Uma vez em contato com o grupo familiar, o olhar sobre mim se materializou em forma de queixas e comentários de membros da família. Sobre meus gostos, interesses e jeito de me comportar, que divergia dos demais meninos. Com esta informação em mente, proponho que retornemos aos instrumentos de correção que a mim foram aplicados.

Abaixo trago algumas fotografias pelas quais fui convocado por minha mãe a analisar meu comportamento e comparar com os demais meninos da família. Enquanto os meus primos apresentam uma postura mais ereta, com braços ao longo do corpo enquanto sorriem para a foto, eu estou sempre fazendo poses nas quais os braços são mais expressivos, e com um sorriso que mais parece uma careta.

---

do livro do autor cearense Ícaro Machado, que narra em crônicas os depoimentos por ele colhidos durante o processo de escrita.

Vale ressaltar que “viada” é está diretamente relacionada à expressão “viado”, bastante utilizada pra ofender pessoas gays, que hoje se apropriaram da palavra resinificando-a com orgulho. O termo “viado” parece ter origem tanto na abreviação da palavra “desviado” - aquele que foge de um padrão; como de uma variação da palavra “veado” - animal considerado frágil e delicado.



**Figs. 07, 08.** Fotos da infância, arquivo pessoal.



**Fig. 09.** Fotos da infância, arquivo pessoal.

Recordo que, certa vez, eu estava na casa de um tio por parte de mãe e fui até a cozinha beber água. A moça que trabalhava na casa dele estava lá, lendo uma revista que falava sobre o recente falecimento do cantor Renato Russo. Enquanto bebia água, parei para escutá-la ler a matéria. Meu tio entrou na cozinha e, no instante em que me viu, disse o seguinte: “Sai da cozinha! Todo mundo já sabe que tu é a bichinha da família!”. Eu tinha nove anos de idade, e aquilo só nutriu a raiva que sentia daquele tio que, na ausência dos meus pais, sempre me ofendia, beliscava e dava petelecos<sup>4</sup> no pescoço, na região do pomo-de-adão. Eu devia ter entre 16 ou 17 anos quando, logo de manhã cedo, minha mãe avisou que esse meu tio havia falecido. Com a notícia, pensei que não tinha como o dia começar melhor.

O esposo da minha avó paterna, o qual cresci tendo como avô, era um pastor evangélico aposentado do exército. Embora eu considere que tenhamos tido um forte laço afetivo como avô e neto, tenho a lembrança de alguns conflitos. Estes se deram quando eu já estava na adolescência e verbalizei sobre o desejo de ser ator. Ele me trazia a Bíblia e me fazia ler o livro Deuteronômio, com leis para o povo de Deus. Dava ênfase aos trechos que falavam sobre

---

<sup>4</sup> Pancada dada com um dedo da mão. Geralmente é usado o dedo médio, depois de apoiá-lo no polegar.

prostituição e pederastia. Ele tentava me convencer de que essa era a realidade de artistas e por isso não haveria espaço para mim no reino de Deus. Qual surpresa ele teria se soubesse que anos depois, como num ímpeto de rebeldia clichê, eu arranquei uma folha com esta passagem da bíblia, bolei e fumei um baseado.

Outra história, que embora eu não lembre com exatidão, mas que tenho como recordação por tê-la ouvido bastante no decorrer da vida, foi a de uma ocasião de quando eu ainda era bem pequeno. Uma prima da minha mãe morava conosco na época, e por coincidência ela era minha professora na pré-escola. Como muitas crianças nascidas na década de 1990, eu adorava a Xuxa e suas Paquitas. Pois essa prima e professora brincava de Xou da Xuxa<sup>5</sup> comigo. Com cartolinas coloridas ela fez quepes imitando os que as Paquitas usavam no programa. Na brincadeira nós éramos as paquitas, dançávamos e cantávamos músicas da Xuxa. Contam que meu pai ficou furioso ao chegar em casa e se deparar com a cena. Rasgou os quepes de cartolina e proibiu brincadeiras como essas. Sei que algum tempo depois disso a prima da minha mãe mudou-se para outro lugar, e eu de escola.

Essas histórias, sejam elas lembranças frescas na memória ou que a mim foram contadas, trazem exemplos de como a vigilância normatizadora apontada por Foucault se faz presente na vida de um indivíduo desde o núcleo familiar. Se já na infância o indivíduo entra em contato com o controle, a correção e a punição por meio das pessoas que ocupam papéis de onde ele espera amor e cuidado, não é de se espantar que no decorrer da sua vida, determinadas situações ganhem contornos similares ao da violência que carregam.

Curiosamente, quando comento sobre algumas dessas lembranças com meus pais, ambos estranham eu ainda tê-las em mente. Por vezes afirmam que não se recordam. Minha mãe chega a dizer que por ela não lembrar, eu posso estar inventando histórias que nunca aconteceram e que são frutos da minha imaginação.

Isso me remete à uma frase-denúncia do filósofo e ativista LGBT espanhol Paco Vidarte, em sua *Ética Bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*: “Eu me reconheço na bixa espancada, mas você não se reconhece em quem a espancou” (2019, p.43). Talvez sejam experiências que ficam marcadas com mais nitidez em quem as sofre.

Muitas foram as vezes que, no decorrer desta pesquisa, me inquietei o que a minha criança *viada* e o meu “eu de hoje” desejariam, em comum acordo, registrar em *Bigorna*. O quê

---

<sup>5</sup> Programa infantil apresentado por Xuxa Meneghel, produzido e exibido pela Rede Globo. Foi ao ar nas manhãs de segunda a sexta, de 30 de junho de 1986 a 31 de dezembro de 1992, com 2000 edições concluídas. O programa apresentava quadros de brincadeiras e números musicais, intercalados por desenhos animados.



e como aquele menino, diante de algumas situações, gostaria de ter se expressado espontânea e genuinamente? Como o meu “eu de hoje” seria capaz de acolher a minha criança? Serviria de suporte para a expressão desta, ao mesmo tempo que se colocaria discursivamente ativo diante de temas que lhe atravessam?

Enquanto uma obra que inspira caminhos nessa possibilidade de retornar à infância *viada* - por imagens pessoais em vídeo - e somar a presença do “eu adulto”, cito o curta-metragem “O Amigo do Meu Tio” (2021), de Renato Turnes e Vicente Concilio. O documentário recorre a imagens registradas pelo pai de Concilio em sua filmadora VHS, adquirida no ano de 1987.

As imagens capturadas carinhosamente pelo olhar do pai, registram expectativas sobre o comportamento do filho, que vai se mostrando um menino afeminado, sem as habilidades e interesses afins aos outros garotos. A voz narradora é a de Concilio hoje, que parece nos revelar camadas de si, quando criança, para além das imagens.



**Fig. 10.** *O amigo do Meu Tio* (Divulgação de Seleção Oficial do festival Curta O Gênero).

Ele retorna ao passado e honra emoções que na época tentou camuflar: o desejo por corpos masculinos; o risco que parece exalar da presença de homens heterossexuais; a presença do vírus do HIV e o risco de ser gay; o medo de andar de moto vencido pela oportunidade de tocar Chulé - o amigo de seu tio, quando este o levou para dar uma volta; e o sentimento até então não revelado ao primeiro amor: “Eu te amei, Chulé”.

Retornar a esse tipo de material e tecer um olhar criativo sob uma perspectiva da vivência pessoal é também documentar e lançar luz às memórias de crianças LGBTQIAPN+. É considerar a existência destas a partir de uma sensibilidade capaz de contribuir com nossa sociedade.

Talvez alguém julgue que já tem muita história de crianças *viadas* sendo contadas, que talvez seja mais do mesmo. Recordo que na minha infância acompanhei repetidas vezes as aventuras de *pestinhas*, *pimentinhas* e *maluquinhos*<sup>6</sup>; pois que agora possam ser contadas mais e mais histórias como as do menino Concílio e do Walmick Filho.

As tentativas de correção foram tão óbvias quanto ineficazes: eu era obrigado, pelo meu pai, a marchar no corredor de casa diariamente a fim de perder o rebolado; contra minha vontade, fui matriculado em aulas de futebol, na tentativa de “pegar gosto por esporte de homem”; era proibido de brincar com meninas e com meninos afeminados do condomínio em que cresci. Estes são alguns exemplos dos instrumentos de correção deliberados para tentar me adequar, enquanto indivíduo, à norma. Por depoimentos e conversas com outros homens gays sobre suas infâncias, muitos relatam situações afins, e por vezes chegando na violência física em excesso.

Me parece interessante observar que os instrumentos de correção parecem atuar diretamente no modo de um corpo agir e se expressar cotidianamente. Marchar, jogar futebol e não brincar com meninas e meninos afeminados. Pela ação há a expressão de alguém, e que se dá revelando, pelo menos em parte, a subjetividade de quem age. Intervindo na livre execução da ação, intervêm-se a expressividade. O verbo se faz e opera na carne, no corpo. Uma forma de agir é induzida ou suprimida. Sob o olhar corretivo o corpo é remodelado, em busca de encaixe. Uma vez impressa no corpo, a norma fixa-se também na memória. O corpo tem sua essência violada.

Toda vez que o organismo sofre algum tipo de perturbação sente uma sensação visceral desagradável. (...) todo estado corporal “marca” uma imagem ou um fluxo de imagens como uma espécie de cartografia que o cérebro faz o tempo todo mapenado aquilo que acontece no corpo. (...) estes processos nem sempre acontecem conscientemente, por isso, algumas vezes, esses marcadores somáticos não são suficientes para uma tomada de decisão, (...), os marcadores estão sempre presentes como uma ação primordial do corpo que marca uma

---

<sup>6</sup> Referência às séries, animações e filmes de sucesso da década de 1990, que traziam as aventuras de meninos travessos. "O pestinha" (1990), "O Pestinha 2"(1991), "Denis, o Pimentinha" (1993), "O Menino Maluquinho" (1995) e "O Menino Maluquinho 2" (1998). Não podendo deixar de citar "Esqueceram de Mim" (1990) e "Esqueceram de Mim 2 - Perdido em Nova York" (1992), estrelados por Macaulay Culkin, meu amor platônico na infância; e que me fez experimentar a viuvez em "Meu Primeiro Amor" (1991).

imagem, detecta a perturbação e aponta caminhos. (GREINER, 2019, p. 54-55)

Este trecho do artigo *O Corpo e os Mapas da Alteridade* (2019), de Christine Greiner, professora e pesquisadora de arte contemporânea e estudos do corpo, indica sobre o poder do registro de uma perturbação que age sobre um organismo. Entendendo a perturbação como algo que interrompe a fluidez natural e contínua do desenvolvimento de algo, ou alguém, proponho que os instrumentos de correção sejam lidos, aqui, como esses abalos que produzem a sensação de desconforto.

Assim, não será difícil imaginar como a infância de uma criança viada é, então, marcada por perturbações que nem sempre são assimiladas conscientemente por esta – inclusive por nem sempre ter capacidade de elaboração das suas experiências. No entanto, a memória corporal é capaz de registrar as sensações desagradáveis, que uma vez sendo acionadas pelas marcas deixadas, vão se desdobrar em comportamentos que respondem aos traumas deixados por aquelas perturbações.

Sobre as marcas intervirem na ação e mobilidade do corpo, compartilho a percepção de que o corpo do meu tio enjaulado, ter se tornado um corpo sem tónus. Uma vez confinado em um espaço sem estímulos motores, a impressão é de que, com o tempo, sua musculatura não foi capaz de resistir ao enfraquecimento<sup>7</sup>.

Hoje, durante o dia, o Tio Bosco reveza entre cama, rede e cadeira de balanço – esta tem um lençol ligando os braços, como uma espécie de cinto de segurança, impedindo-o de escorregar e cair no chão. Seu corpo tem um aspecto atrofiado, curvo. O casal de cuidadores é quem o move de um lugar para outro, já que sozinho ele não consegue.

Direcionando a percepção sobre corpo a partir da minha experiência pessoal, recordo que na adolescência, pelo receio de virar alvo de olhares julgadores, meu corpo tinha uma postura retraída, tentando não chamar atenção. Com pouca amplitude de movimentação, e num estado de alerta constante. Quando com movimentos mais expansivos, parecia que os realizava por um rompante, sem muito controle.

Identifico que as marcas dessa retração passaram a ser trabalhadas durante as aulas de expressividade corporal da minha formação como ator. O treinamento e a preparação para a

---

<sup>7</sup> Cogitei inserir uma imagem atual do meu tio após esse parágrafo. Cheguei a fazer registros dele, mas, por questões éticas, entendi que seria mais uma violência com o seu corpo. Pois ele não teria condições de opinar sobre o uso de sua imagem neste estado. O vi pela última vez em outubro de 2023, quando junto à minha mãe o visitei durante os dias que ficamos na casa em que meus avós moravam.

disponibilidade cênica foram de extrema importância ao estimularem que meu corpo passasse a ocupar o espaço, experimentar diferentes ritmos e qualidades de movimento, por exemplo.

Essas reflexões sobre o modo como o corpo é afetado encontram sintonia nas reflexões da pesquisa e teoria da percepção e da consciência realizadas pelo filósofo americano Alva Noë (2012), que afirma ser a habilidade sensório-motora quem permite ao sujeito a exploração do mundo – quando tem a possibilidade de se virar, selecionar o olhar, mudar de direção, etc. Essa possibilidade de acessar o mundo é a responsável pela percepção do todo que circunda o indivíduo, bem como pela presença do mesmo.

De modo que poderíamos associar a corpos reprimidos e que têm ceifada a sua possibilidade de exploração do contato com o mundo, os corpos que não desenvolvem suas habilidades e conhecimentos relacionais a partir de suas singularidades; mas sim a partir do recorte que lhes é oferecido. O que nos leva a suspeita de que, por outro lado, os corpos com maior disponibilidade de troca relacional, provavelmente têm chances de um repertório de vida no que diz respeito às possibilidades de contato e trocas de experiências.

Como resultado do meu desenvolvimento corporal, não posso dizer que pelo fato de na vida adulta ter vivenciado práticas corporais que “destravaram” o meu corpo, as marcas dos instrumentos de correção foram completamente anuladas. Se assim tivesse acontecido, talvez eu nem visse sentido nesta pesquisa que aqui desenvolvo. As memórias que compartilhei anteriormente revelam como algumas experiências de vida são capazes de se fixar com tamanha força, se mantendo mesmo com o passar dos anos.

No meu caso, e de outras crianças LGBTQIAPN+, essa correção proposta representa a tentativa disciplinadora de enquadrar o comportamento dentro do que é lido enquanto *normal*. Além de denotar a ignorância e prepotência opressora do sistema da norma em se ver livre e capaz de intervir na singularidade dos indivíduos.

A procura da origem supôs uma aplicação útil, manipuladora, controladora, de dominação, de deslocamento. Achar a receita de como fazer bixas ou fazer heterossexuais só pode nos prejudicar. Além de ser uma tarefa impossível, o mistério de como surgem as bixas é umas das armas mais brutais que temos contra eles. Nós surgimos e pronto. (VIDARTE, 2019, p. 56-57)

A aparente impaciência que exala do entendimento proposto por Vidarte é a mesma pela qual me sinto atravessado após entrar em contato com situações tal qual as que narrei há pouco. As tentativas de correção do comportamento atuam como uma “ciência” inútil que acredita poder reconstruir algo que é apontado no cerne singular de cada pessoa. Na busca por

diferenciar heterossexuais de homossexuais, visando a opressão e apagamento destes últimos, o máximo que a norma consegue é inibir a vida.

Um homem gay certamente não deixará de assim o ser, independente das medidas de correção – no estilo *Cura Gay*<sup>8</sup>; no entanto, não podemos negar que talvez ele passe sim a negar seus impulsos íntimos, talvez nunca se assuma, não tenha orgulho de ser o que é, viva sob o sentimento de culpa, talvez chegue ao extremo de atentar contra a própria vida. Mas onde reside a dignidade de uma vida que precisa ser anulada para ser “aceita”? Em lugar nenhum.

No artigo *A epistemologia do armário* Eve Kosofsky Sedgwick (2007), pesquisadora norte-americana dos estudos de gênero e estudos *queer*, discute a simbologia do armário como sendo a estrutura definidora da opressão gay no século XX. Ela discorre sobre o processo de *sair do armário*, ou assumir-se gay, como sendo um ponto inerente à trajetória de vida das pessoas homossexuais.

Gays, que raramente crescem em famílias gays; que estão expostos à alta homofobia ambiente de suas culturas, quando não à da cultura de seus pais, desde muito antes que eles mesmos ou aqueles que cuidam deles descubram que eles estão entre aqueles que com maior urgência precisam definir-se contra; que têm que construir, com dificuldade e sempre tardiamente, a partir de fragmentos, uma comunidade, uma herança utilizável, uma política de sobrevivência ou resistência. (SEDGWICK, 2007, 40)

Dependendo da sua experiência de vida, você com quem dialoga através desta escrita, caso seja uma pessoa homossexual, talvez entenda perfeitamente o que é sugerido pela autora. A necessidade de se sentir pertencente a um grupo, sobretudo na infância *viada*, por vezes nos parece uma tarefa a ser cumprida. Pois o ambiente se faz mais propício à hostilidade do que ao acolhimento. Não à toa, no meu caso, tomando a família da minha mãe como objeto de análise, me identifico justamente com o tio que foi excluído.

Sair do armário diz respeito ao ato de revelar-se gay, se assumir, se reconhecer e se afirmar gay diante dos outros. Segundo Sedgwick (2007) a ideia de sair do armário ainda é a premissa fundamental das pessoas homossexuais. Porém, reconhece que a expressão, hoje, tenha sido usada por outros grupos que sofrem preconceitos. Por exemplo, eu – ainda que não fosse gay – poderia fazer uso da expressão ao afirmar que me aceitei como um homem gordo. No entanto, a autora elucida que:

---

<sup>8</sup> Nome popularmente usado para se referir às terapias de reversão ou de conversão à heterossexualidade, pelas quais pessoas LGBTQIAPN+ são vítimas quando submetidas à práticas de tortura enquanto um tratamento destinado a reprimir suas orientações sexuais, identidades ou expressões de gênero. Importante registrar que no ano de 1990, a homossexualidade foi retirada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (CID), respaldando o entendimento de que não há cura para algo que não é considerado uma patologia.

Ressoante como é para muitas opressões modernas, a imagem do armário é indicativa da homofobia de uma maneira que não o pode ser para outras opressões. O racismo, por exemplo, baseia-se num estigma que é visível, (...). O mesmo vale para as opressões fundadas em gênero, idade, tamanho, deficiência física. Opressões étnicas/culturais/religiosas, como o anti-semitismo, são mais parecidas, pois o indivíduo estigmatizado tem pelo menos alguma liberdade de ação – embora, o que é importante, não se possa garantir quanta – sobre o conhecimento das outras pessoas acerca de sua participação do grupo: poder-se-ia *sair do armário* como judeu ou cigano, numa sociedade urbana heterogênea, de maneira mais inteligível do que se poderia *sair* como, digamos, mulher, negro, velho, usuário de cadeira de rodas ou gordo. (SEDGWICK, 2007, p.32)

De modo que podemos compreender que a expressão *sair do armário*, mesmo que sendo utilizada como uma figura de linguagem por outros grupos, nem sempre terá sua aplicação efetiva tal qual no caso dos homossexuais. O sair do armário traz em si o ato de revelar um segredo, por uma ação da pessoa que se revela – espontaneamente ou não.

Já no caso de outros grupos oprimidos, como os exemplos dados por Sedgwick acima, não há como dessegredar. A mulher, o negro, o velho, o usuário de cadeira de rodas e o gordo sofrem preconceito por algo que já está posto, que é da condição visível e não carece ser revelado. Isso não reduz o impacto da violência destinada a estes grupos; porém, indica que a relação com o preconceito se dá por outra ordem.

Ao não sair do armário a pessoa é capaz de ter a sensação de estar protegido da opressão normatizadora. O que na prática é uma ilusão, uma vez que permanecer no armário já expõe uma ação opressora da norma sobre este indivíduo.

Quando pessoas gays se assumem em uma sociedade homofóbica, por outro lado, talvez especialmente para pais ou cônjuges, é com a consciência de um potencial de sério prejuízo provavelmente nas duas direções. (...) O duplo potencial de prejuízo no caso da revelação gay, ao contrário, resulta em parte do fato de que a identidade erótica da pessoa que assiste à revelação está provavelmente implicada na revelação e, portanto, será perturbada por ela. (SEDGWICK, 2007, p.19-54)

O que Sedgwick nos revela com estas palavras é que o ato de sair do armário estremece a relação de alteridade construída em uma sociedade homofóbica. Ao se assumir, a pessoa homossexual, de certa forma, arca com as consequências de ser vista como o diferente da norma por parte da pessoa a quem ela faz a revelação. E neste mesmo ato de revelar-se, a pessoa gay lança ao seu interlocutor a obrigação, por vezes perturbadora, de reorganizar a sua interação por lidar com aquela que passa a ser lida como não igual.

Tendo a simbologia do armário em mente, refletindo o quanto as ações corretivas efetuadas sobre a minha criança *viada*, tentando impedir a saída, na realidade me informaram

da existência simbólica deste armário. Digo isso pois sinto que atuaram como o meio pelo qual me disseram que eu era diferente do que esperavam, de que eu sou gay.

Discorrendo sobre o entendimento do que é “ser viado”, Vinicius Melo Flauaus (2021), historiador com ênfase nos temas de imaginário, corpo, virilidade e homossexualidades, cometa em seu livro *Ursos, Filhotes e Caçadores: História da comunidade “Bear” em São Paulo*:

Desde criança, mesmo não sabendo muito bem o que aquela palavra quer dizer, entende-se que “ser viado” não é bem-visto. Ninguém quer ser viado. Durante a adolescência, seus amigos e familiares culturalmente começam a comentar sobre sua vida pessoal. Questionam se já tivemos o primeiro beijo ou uma relação sexual durante a adolescência, enquanto com as meninas a preocupação é inversa. (2021, p. 113)

Por essas palavras, Flauaus resume brevemente como se dá a criação de meninos na sociedade. O inquirido sobre comportamento é sempre um alerta vigilante ao risco de um garoto não atender a expectativa da masculinidade, revelando o “ser viado”. A insistência nesse controle por vezes chega à importunação.

O ponto é que cada um tem o direito de garantir o próprio tempo e momento de saída do armário, que em geral acontece quando a pessoa, ainda que temerosa, se põe disponível para encarar de frente as consequências do revelar-se. Atitude esta que também deve ser lida enquanto um ato político, pelo indivíduo se posicionar socialmente inserindo suas especificidades no espaço coletivo. O que pode lhe proporcionar embates com pessoas conservadoras, por exemplo, como também pode ser lido como uma referência e fonte de identificação para tantas outras pessoas.

Considero que minha saída definitiva do armário se deu quando eu tinha 19 anos de idade<sup>9</sup>, e informei aos meus pais sobre ser homossexual e namorar um outro rapaz. Antes disso, tinha confidenciado apenas a alguns poucos amigos, duas primas e minha avó paterna.

De toda forma, acredito que assumir-se não é algo que alguém espera de uma criança. Não se pode supor que ela, com tão pouca idade, tenha entendimento e se sinta segura e confortável para tal atitude. Afinal de contas, independente de gênero e sexualidade, o universo

---

<sup>9</sup> Breve depoimento pessoal em tom de fofoca: Na época eu cursava duas faculdades. Saía de casa pela manhã e retornava à noite. Quando cheguei às aulas do turno da tarde, meu então namorado - que estudava comigo - me perguntou o porquê de eu não ter dito nada sobre uma mensagem amorosa que ele havia me enviado pela manhã. Expliquei que havia esquecido o celular em casa, e que não duvidaria que minha mãe já tivesse lido a mensagem. Não deu outra, ao chegar em casa ela me perguntou se eu não teria algo para lhe dizer. Respondi que imaginava não ser necessário, já que a mensagem constava como lida. Na sequência ela chamou meu pai, informando-o que eu tinha algo a revelar. Não me demorei muito, contei do meu namoro e disse “eu sou gay”. Houve drama? Sim! Mas surpreendentemente, pouco tempo depois se deu um movimento de acolhimento que eu não esperava, e que me aproximou dos meus pais. Reconheço que tive sorte no desfecho dessa história.

pressuposto para uma criança é o do brincar, estudar, receber amor, cuidado e proteção. Seja qual for o julgamento investido sobre uma criança, nela irá reverberar o receio de perder o amor dos pais, de ser posta em uma situação de abandono ou algo parecido.

Hoje, lançar meu olhar para as experiências da criança que fui me possibilita que eu seja o adulto que acolhe essa criança; tornando possível, inclusive, me relacionar com essas histórias a partir de uma perspectiva criativa e que não tem a dor como um elemento central, mas sim uma relação de cura e abrigo seguro.

Ao friccionar essas histórias em um processo criativo, afirmo que recuso e abandono a posição de vítima, ainda que o sistema opressor seja incapaz de se desfazer da sua posição de agressor. Concordo com Mombaça (2001) e Vidarte (2019), que sugerem que o mundo não é um lugar pacífico para corpos que desviam a norma. Ainda que cada um parta de realidades assimétricas: mulher-transsexual-preta-gorda e homem-cisgênero-homossexual-branco respectivamente, ambos atestam esse dado e nos convocam um posicionamento ativo como resposta.

Reconhecendo que “fomos inscritas numa guerra aberta contra nossa existência e a única forma de sobreviver a ela é lutar ativamente pelas vidas” (MOMBAÇA, 2001, p.79), encontro na criação artística o campo no qual acredito poder usar minhas ferramentas e marcadores sociais, homem-cisgênero-homossexual-branco-gordo, como armas e posicionamento em combate.

Esta pesquisa e criação se dá enquanto uma produção que se soma à luta contra a LGBTQIAPN+fobia, e a atender à convocatória da palavra de ordem proferida por Vidarte:

Se você teve uma ideia, ponha-a em prática! Bata as asas antes de saber que treco é esse que você desenvolveu nas costas, antes de saber o que é voar e se há uma relação direta entre ter asa e voar. Descubra novos usos da sua mente, do seu corpo, do seu ser bixa, trans, sapa. (2019, p. 105)

Assim sendo, aqui reuni os temas que por vezes visitaram a minha mente como provocação fecunda, e adentrei no campo da criação com a inventividade, coragem e ousadia próprias de uma criança de 8 anos.





**Fig. 11.** Registro do Tio Bosco com 8 anos de idade.  
(Na foto ele está montado sobre o lombo de um jumento.)

#### **2.4 O jovem gordo ou como disseram que o meu corpo “é”**

Por sorte, nem tudo era apenas desencanaixe. Na família por parte de pai, tive vivências as quais eu poderia relacionar a uma sensação de pertencimento. Com a chegada da puberdade e adolescência, eu comecei a engordar. Mais tarde o sobrepeso veio a ser enquadrado como obesidade.

O certo é que a maior parte da família do meu pai sempre foi composta por corpos gordos. Meus padrinhos eram gordos, seus três filhos eram gordos. E estes tinham idade aproximada à minha. Uma das minhas primas inclusive estudava comigo e era minha melhor amiga. Pelo menos duas vezes por mês eu passava o fim de semana na casa deles. Já que eu não podia brincar com as meninas e os meninos afeminados do meu condomínio, era ótimo ir pra lá. Meu primo, embora visivelmente heterossexual, também não gostava de futebol. O negócio dele era carros. Minha madrinha alimentava em nós o gosto por ir ao cinema, por desenho e pintura, adesivos e por colecionar papéis de carta.

Cada um de nós tínhamos uma pasta colecionadora com vários papéis de cartas. Tipo de coleção comum na década de 1990, e que geralmente era relacionada às meninas. Por vezes minha madrinha comprava alguns que visualmente poderiam ser tidos como “de menino” ou “neutro”. Recordo de alguns papéis de carta com personagens da Família Dinossauro<sup>10</sup> e do Mickey<sup>11</sup>. Estes validaram, diante do olhar dos meus pais, a minha primeira coleção.

<sup>10</sup> Tendo como protagonista uma família de dinossauros, a série de TV exibida originalmente entre 1991 e 1994 nos Estados Unidos, tornou-se fenômeno mundial ao satirizar a sociedade e costumes da classe média americana. No Brasil a série estreou em 1992, na Rede Globo.

<sup>11</sup> Mickey Mouse é um personagem de desenho animado criado em 1928, por Walt Disney e pelo desenhista Ub Iwerks, que se tornou o símbolo da Walt Disney Company.

Nessa altura, o que parecia despontar como incômodo, principalmente à minha mãe, era o meu aumento de peso. Não que meus traços de comportamento afeminado tivessem parado de desagradar; longe disso. Na realidade o que houve foi uma somatória às necessidades de correção e vigilância. Além de “ter jeito de homem”, eu precisava emagrecer.

Em *Lute como uma gorda* (2022), a filósofa e ativista da luta contra a gordofobia, Malu Jimenez, explica que:

A gordofobia é uma discriminação que leva à exclusão social e, conseqüentemente, nega acessibilidade às pessoas gordas. Essa estigmatização é estrutural e cultural, transmitida em diversos espaços e contextos sociais da sociedade contemporânea. Esse pré-julgamento acontece por meio de desvalorização, humilhação, inferiorização, ofensas e restrições aos corpos gordos de modo geral. (JIMENEZ, 2022, p. 22).

Ora, a gordofobia se faz, então, como mais uma ferramenta normatizadora, que atenta aos marcadores sociais “gorda” e “gordo”, gerando violências variadas aos corpos com maior volume de massa corporal. Uma vez entranhada estruturalmente e culturalmente na sociedade, a gordofobia assume diferentes facetas, se presentifica no imaginário, nos comportamentos diários e nas relações interpessoais que reforçam preconceitos e estigmas às pessoas gordas. Ao que Jimenez alerta: “a gordofobia está em todos os lugares e aparece, muitas vezes, disfarçada de preocupação com a saúde, dificultando, dessa forma, seu entendimento e seu embate” (2022, p. 22).

Recordo de ocasiões, na frente de terceiros, nas quais minha mãe se queixava da quantidade de comida no meu prato – chegando a retirar parte do que eu havia posto; durante a adolescência tomei sibutramina<sup>12</sup> durante todo o ensino médio – que embora tenha dado algum efeito, não parecia suficiente para o gosto da minha mãe e suas irmãs, que sempre me alertavam do risco de engordar. Os conselhos se afirmavam como por cuidado e preocupação com minha saúde, e pelo medo de “ninguém te querer” afetivamente – como diziam.

Acredito que minha mãe tinha e tem uma preocupação genuína com minha saúde, no entanto os modos pelos quais ela expressava o seu cuidado, traziam em si a não aceitação de que eu fosse gordo, ainda que saudável. Inclusive, percebo o comportamento da minha mãe como uma reprodução da pressão estética e da gordofobia internalizada nela mesma.

---

<sup>12</sup> Medicamento de uso oral utilizado no tratamento contra a obesidade por inibir o apetite e provocar uma sensação de saciedade. Dentre os efeitos colaterais da sibutramina estão a taquicardia, aumento da pressão arterial/hipertensão, vasodilatação (ondas de calor), náuseas, piora da hemorroida, delírios/tonturas, ansiedade, sudorese e alterações do paladar e do humor. Em 2011 a Anvisa suspendeu a comercialização da sibutramina após um estudo demonstrar aumento de risco cardiovascular nos pacientes tratados com a substância.

Digo isso, pois até hoje não recordo algum momento da vida da minha mãe que ela não estivesse de dieta. Seja sob orientação médica, ou por essas dietas milagrosas que estampam capas de revistas. Da mesma forma, sempre percebi nela um excesso de auto comparação, para bem ou para mal, em relação aos demais corpos femininos da família.

Comportamentos desse tipo são descritos por Jimenez (2022) como um produto da indústria e da mídia, que lucram colocando a beleza padrão como o objetivo central do universo feminino. “Tanto é que mulheres gordas, ou nem tão preocupadas com essa busca, são consideradas mulheres que não se cuidam, largadas, masculinas, de baixa autoestima” (2022, p. 24). A competitividade passa a ser gerada entre as mulheres pela busca de alcançar o ideal de beleza valorizado.

Se observarmos bem, esse estado competitivo nas relações entre pessoas é o dispositivo pelo qual uns são aprovados e outros não. A competição instaurada, mesmo que subjetivamente, é o aparato pelo qual os marcadores sociais são atribuídos a cada indivíduo. Este que, em uma fila de aprovação, terá seu lugar indicado a partir da sua somatória de marcadores. Podendo, então, ser inserido no centro do convívio social ou localizado nas margens mais distantes, a partir de suas características pessoais.

Jimenez é provocativa ao dizer que “a gordofobia atinge homens, mulheres e até mesmo animais de estimação” (2022, p. 41). E neste ponto me pego refletindo sobre o fato de marcador “corpo gordo” ser, talvez, o único que pode se somar a todos os outros. Um homem branco pode ser gordo, uma mulher negra pode ser gorda, uma pessoa trans pode ser gorda, um menino gay pode ser gordo, uma pessoa com deficiência pode ser gorda. Estando impregnada por estigmas, a adição “gordo” ou “gorda” parece trazer prejuízo a quem quer que seja.

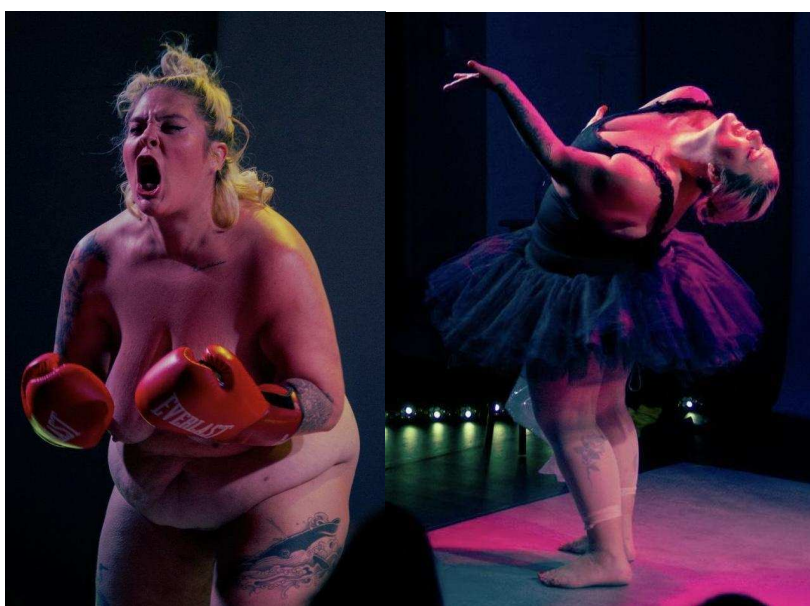
O corpo magro é a norma posta, e para este mesmo corpo o mundo se mostra convidativo. Cadeiras, catracas, roupas, equipamentos hospitalares, dentre tantos outros exemplos possíveis, não são pensados originalmente para dar conta de corpos grandes. Esta é uma realidade que invisibiliza os corpos gordos, pois os espaços de convivência coletiva não se mostram acessíveis e atrativos à presença desses corpos.

Você já se preocupou se as cadeiras de plástico de uma festa de aniversário ou de um bar suportariam o seu peso durante o uso? Você tem dificuldade em saber a numeração exata de suas roupas pelo fato de tamanhos grandes não terem modelagens convencionadas? Quantas vezes você já elogiou uma pessoa por perceber que ela perdeu peso, independente de saber sob quais condições esse emagrecimento de deu? Já teve que comprar um prolongador de cinto de

segurança, ou mesmo um assento extra para viajar? Na presença de outras pessoas, sente inibição ao se pesar em balanças de uma farmácia?

Estas são perguntas que te trago a fim de convocar um olhar que exercite levar em consideração as vivências de corpos gordos de diferentes tamanhos. Eu arriscaria dizer que, ainda que você não seja uma pessoa gorda, a última pergunta pode ter lhe provocado um “sim” como resposta. Isto não quer dizer, necessariamente, que você sofre gordofobia; mas sim que você é vítima da pressão estética. Esta que alinhada à norma, te vigia e intimida diante da possibilidade do aumento de peso.

No solo autoral *116 gramas - peça para emagrecer* (2023), da atriz Letícia Rodrigues, encontramos uma obra cênica que leva para a cena as complexidades de ser um corpo gordo. Enquanto espectadores somos testemunhas de um circuito de ações que fazem a atriz transitar entre humor, melancolia, ódio e gozo.



**Figs. 12, 13.** Registros do espetáculo *116g - peça para emagrecer* (Fotos disponibilizadas pela atriz).

Em uma das cenas a atriz verbaliza o ódio que sente por ser gorda. Em *date*<sup>13</sup> realizado no dia 19/02/2024, a atriz e dramaturga fala que o ódio é uma escolha estética. Rodrigues relata que:

---

<sup>13</sup> Traduzido do inglês para o português, significa "data". Já enquanto expressão, também trazida do inglês, diz respeito a um encontro romântico com alguém que se está conhecendo. Utilizo essa expressão aqui para denominar os encontros, entrevistas e/ou bate-papos realizados com artistas, pesquisadores e homens gays gordos. Há um interesse, uma paquera, pelas experiências artísticas e de vida dessas pessoas.

Quando o ódio é colocado no discurso ele me ajuda a acessar outros meios de compreensão do público e de mim. Porque se eu viro pro público e falo “eu odeio vocês que me fazem sentir assim”, nesse ano de 2024, isso vai entrar numa questão de vitimismo. Apesar de sermos vítimas de um sistema opressor. Ele entra nesse lugar do vitimismo que mais me afasta do público do que me aproxima. No entanto, se eu sou a única a exercer a violência contra mim mesmo, o público pode até achar que ele está isento, mas ele entra de uma outra maneira nessa compreensão. (RODRIGUES, 2024, 17'02”)

Ao socar a barriga enquanto grita que tem ódio de sua gordura, a atriz instaura uma inquietação nos presentes. Ao mesmo tempo que o público parece se incomodar com o fato de ela afirmar sentir ódio do próprio corpo, talvez, nele seja mobilizada a reflexão sobre ter ou não esse mesmo sentimento por corpos gordos.

Eu acho que é admitir que nós somos seres contraditórios. Quando eu falo eu odeio ser gorda, eu não tô mentindo. Não tem como amar ser gordo nessa sociedade. Não tem! E quem tá falando que tem, tá mentindo em prol de uma ideia que é muito perigosa pra sociedade. Isso é o que eu acredito. Então, quando eu vejo pessoas nesse movimento capitalista de venda de roupas, de venda de ideias, “ame a si mesmo” para vender skincare, para vender livros de autoajuda, na realidade o que eles estão vendendo é muito mais uma ideia de insuficiência do que suficiência. “Ai, você precisa se amar.” Por qual motivo? Porque isso também me deixa dócil. Isso é uma arma de docilidade sim; enquanto o ódio, na minha opinião e na opinião de muitos teóricos, ele tem um poder revolucionário, de luta. Que é o que eu acredito. Então, eu não acho que o ódio tá ali gratuitamente. (RODRIGUES, 2024, 18'36”)

Admitindo a contraditoriedade, Rodrigues adentra nas diferentes camadas subjetivas que nos constituem enquanto humanos. O “amar” e “odiar” não pólos exatamente opostos. E no “entre” que liga um ao outro, residem as perguntas e inquietações que movimentam artisticamente a atriz.

Outro ponto da conversa com Rodrigues que me parece pertinente trazer aqui é que dentre os seus marcadores sociais, mulher-cis-branca-gorda, o fato de ter se reconhecido bissexual aflora como um suporte para sua potência de vida e de criação.

A bissexualidade me deu uma janela pro mundo que eu não conhecia que era a possibilidade de ser amada. (...) Eu mal posso dizer que eu vivi uma experiência com homens na qual eu não tenha sido violada de alguma forma. (...) E eu acho que a possibilidade de me sentir amada de viver um amor, uma paixão, é o que também me faz conseguir colocar um trabalho artístico no mundo, né. Porque a gente fala “Ah, é preciso coragem”. É mesmo, porque dói. (RODRIGUES, 2024, 30'52”)

As reflexões de Rodrigues me provocam a reflexão: uma vez que uma relação heterossexual se enquadra no padrão estabelecido, a presença de um marcador social que desvia

da norma - como a gordura corporal - teria mais chances de provocar contextos nos quais as potencialidades dos indivíduos sejam ceifadas?

Frente a um contexto de padronização a partir do corpo magro, Jimenez (2022) conclui que ser gordo é a última coisa que as pessoas querem:

[...] o corpo desejado, trabalhado, malhado é considerado socialmente “belo”, enquanto o corpo que não segue essa busca e/ou objetivo acaba sendo considerado “feio”, fracassado e, como consequência, é excluído socialmente. Mas isso é ainda mais grave quando se trata de pessoas gordas, porque ser gordo é o que se pode ser de pior, de mais oposto ao padrão desejado. (2022, p. 24)

Para a autora, o corpo gordo, por suas dimensões, é o que mais se distancia do espectro do corpo almejado pela norma. O que torna a sua rejeição uma prática validada cotidianamente. Ela ainda defende que isso se dá pela patologização do corpo gordo ser fortemente validada pela comunidade médica, que possui um discurso de poder, por vezes, tido como incontestável.

Por sua dimensão corporal, alguém gordo é estigmatizado e considerado doente, porque um cálculo, o Índice de Massa Corpórea (IMC), mostra um número maior do que é estabelecido como saudável. Jimenez explica que sempre que se realiza este cálculo e o paciente não está dentro deste índice, ele “poderá ser considerado doente, mesmo que o indivíduo esteja bem e sem nenhum problema em seus exames, pois se relaciona esse cálculo matemático com a saúde do corpo” (2022, p. 98). Resultando no diagnóstico de obesidade.

Inclusive, durante seu curso *Apresentação aos Estudos do Corpo Gordo*<sup>14</sup>, Jimenez explica que o próprio termo “obeso” vem sendo questionado quando aplicado como sinônimo de “gordo”. Isto porque “obeso” remete ao diagnóstico clínico de uma condição ou enfermidade. A justificativa se dá pelo uso deliberado da palavra gerar uma conotação pejorativa e fomentar a estigmatização das pessoas gordas como pessoas inevitavelmente doentes.

O espectro dos corpos gordos é amplo. A grosso modo, e aceitando o Cálculo do IMC como um nivelador, acima do peso considerado normal existem três graus de obesidade, o último sendo considerado mórbido e de grande risco.

---

<sup>14</sup> Curso no qual a Profa. Dra. Malu Jimenez apresentou um panorama sobre principais teóricos do corpo gordo, além de relatar sua experiência como artista e ativista contra a gordofobia. Participei do curso de forma remota no dia 13 de fevereiro de 2023.

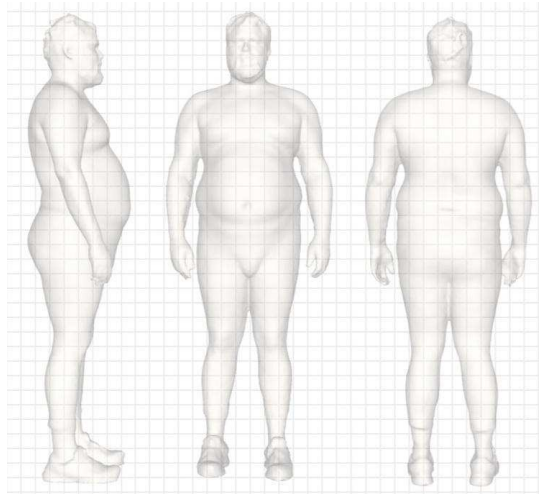


Fig. 14. Mapeamento do meu corpo em 3D.

Atualmente me encontro no grau dois, sou um gordo menor<sup>15</sup> e certamente sou capaz de identificar que gordos maiores<sup>16</sup> sentem a gordofobia de forma mais acentuada em diferentes esferas relacionais, desde a acessibilidade de espaços, atravessando as relações afetivas e interferindo até na sua inserção profissional.

Uma vez que o discurso médico atrela qualquer sintoma ou queixa apresentada por uma pessoa gorda como resultado de seu peso, e tendo o emagrecimento como a única solução; ele “parece não estar preparado para entender e tratar as pessoas gordas com humanidade, falta dignidade e respeito” (JIMENEZ, 2022, p.100). O ativismo gordo juntamente ao movimento *body positive*<sup>17</sup> vêm trazendo a pauta da conscientização sobre a diversidade de corpos no intuito de delinear um avanço no que diz respeito a estas relações que são fragilizadas pelo estigma.

Atualmente, devido à grande popularidade das redes sociais, é frequente encontrarmos ativistas e pesquisadores do corpo gordo que também sejam influenciadores - como é o caso da própria Jimenez - que trazem a pauta da gordofobia para a roda de discussão. Com a mesma frequência os mesmos encontram interlocutores que trazem o IMC como argumento para contestar a saúde do corpo gordo. Por vezes são cobrados a exibir exames médicos que

<sup>15</sup> Gordo menor é a pessoa que é classificada gorda pela sociedade, passa por situações gordofóbicas; no entanto, ela cabe nos lugares e por isso tem menos dificuldades sociais. Não chega a sofrer com questões estruturais de acessibilidade

<sup>16</sup> Gordo maior é a pessoa que além da gordofobia, tem perdas estruturais. Ou seja, ela tem direitos e acessos básicos negados na sociedade, como no transporte público, equipamentos médicos e hospitalares.

<sup>17</sup> Movimento focado na aceitação de todos os corpos, exaltando a singularidade e a diversidade, se contrapondo ao estímulo de padrões de beleza construídos socialmente.

comprovem estarem saudáveis, por exemplo, ou mesmo são acusados de assumir uma postura vitimista e que romantiza a obesidade.

Neste ponto me sinto na obrigação de reconhecer que muitas vezes encontramos discursos oportunistas que se aproveitam da pauta anti-gordofobia para monetizar sobre o tema de forma rasa, esvaziando a pauta de forma irresponsável e sem contribuição efetiva. Romantizar a obesidade, ou desconsiderar que a quantidade de gordura no corpo pode acarretar doenças e prejuízos à saúde de um indivíduo é completamente diferente de defender o direito à humanidade por parte das pessoas gordas.

O trabalho sério e verdadeiramente engajado do ativismo anti-gordofobia se dá pela luta por garantir direitos e dignidade a estes indivíduos. Com o foco em viabilizar a acessibilidade de diferentes corpos nos espaços públicos. Compreendendo que um peso elevado pode ter origem em diferentes fatores; desde o consumo de alimentos, a desequilíbrios hormonais, condições genéticas, dentre outros. Pelo desejo de certificar que médicos não vão negligenciar a saúde de uma pessoa gorda, reduzindo todo e qualquer sintoma como efeito de ser um corpo acima do peso esperado pelo IMC; se abstendo de uma investigação criteriosa do real problema de saúde que pode estar atrelado ao sintoma apresentado. Da mesma forma que eles não podem descuidar da saúde de um corpo magro, julgando-o saudável apenas por ser magro. Doenças e distúrbios alimentares como anorexia e bulimia têm forte ligação com a lógica de que todo corpo magro é belo e saudável, por exemplo.

É inquestionável que a mídia, a publicidade e as redes sociais estão a todo instante nos dizendo como devemos agir, o que devemos consumir e o como devemos ser. Embora a internet possa contribuir significativamente enquanto um meio de compartilhamento e democratização de informações, ela também conquistou um caráter de “terra sem lei”. Agindo de forma deliberada, pessoas e empresas - propositalmente ou não - por vezes disseminam discursos de ódio ou irresponsáveis. Provavelmente você já acompanhou a viralização de conteúdos machistas, racistas, xenofóbicos, gordofóbicos, dentre outros.

Dito isso, trago aqui um caso que aconteceu comigo, no espaço virtual, e que considero ter ligação direta com a gordofobia e a pressão estética.

No dia 21 de janeiro de 2022, uma colega de profissão me encaminhou por mensagem o *link* de um anúncio publicitário de um programa de emagrecimento, no qual fotos nossas estavam diagramadas junto ao texto “motivacional e inspirador” da propaganda. As aspas se dão aqui em tom de ironia, uma vez que a mensagem ao se propor como um estímulo ao ano que iniciara, recorre a estereótipos conferidos a corpos gordos. Induzindo um



descomprometimento com nossa própria saúde, questionando nossa autoestima e disponibilidade física, além de ao cobrar mudança de atitudes, culpabilizar-nos por sermos pessoas gordas. Fora isso, nossas fotos foram usadas sem autorização, sem qualquer contato prévio a respeito.

Ao clicar no anúncio, a pessoa era direcionada a um *chat*, pelo qual poderia se informar e contratar o serviço. O anúncio era a imagem inicial, ou de capa, de uma postagem carrossel na rede social *instagram* – as demais continham informações e apresentavam “casos reais” de pessoas que emagreceram. As aspas aqui se dão por desconfiança e ironia.



**Fig. 15.** Anúncio MagraSS. (Fonte: perfil @magrass.assis.chateaubriand na rede social Instagram)

Na ocasião, compartilhei o anúncio em minhas redes sociais denunciando o uso indevido de imagem. Eu e minha colega solicitamos que amigos também denunciassem a postagem patrocinada na rede social, no intuito de derrubá-la<sup>18</sup>. Mesmo com denúncias e vários comentários registrando o uso indevido da imagem a publicação foi mantida. Os comentários questionadores foram apagados pelo perfil da empresa diversas vezes, até que a mesma optou por excluir a possibilidade de comentários ao *post*.

Devido às marcações dos perfis da empresa nas denúncias em nossas redes sociais, funcionários da rede franqueada entraram em contato pedindo desculpas – embora afirmando não conseguir retirar a postagem. Além disso, nos ofereceram o programa de emagrecimento como alternativa de solução da questão – fique à vontade para rir da audácia, eu mesmo o fiz.

<sup>18</sup> A expressão *derrubar* uma postagem significa que ela será excluída, impossibilitando novos acessos pelos usuários na internet.

O responsável pela arte gráfica enviou mensagem admitindo que errou ao achar que nossas imagens haviam sido retiradas de banco de imagens gratuitas – na realidade se tratam de fotos de *e-commerce* (loja virtual) de roupas e moda *plus size*. O direito de comercializar e exibir as fotos é da loja que nos contratou. A exibição das fotos nas redes da loja na internet não as tornam disponíveis para uso de outras empresas. Todo esse processo ficou registrado por *prints*<sup>19</sup> e gravação de tela de aparelhos celulares.

Diante da não resolução, decidimos tomar medidas legais e acionar a justiça. Sob orientação de um advogado, ingressamos com uma ação judicial perante o Juizado Especial Cível do Estado de São Paulo em busca de uma reparação de danos morais – devido ao tom depreciativo do *post* – e reparação de danos patrimoniais – já que ambos trabalhamos como modelos *plus size*, tendo na própria imagem uma fonte de renda. Além de que, discursivamente, o serviço ofertado no anúncio se contrapõe ao contexto inclusivo e do *body positive* que a moda *plus size* se propõe.

No dia 4 de julho de 2022, foi realizada a primeira audiência de conciliação e mediação, que aconteceu sem nenhum representante da parte acusada. No dia 19 de maio de 2023, uma nova audiência foi realizada após contestação feita pela parte acusada. Na ocasião não houve acordo e novamente o caso seguiu para avaliação da juíza, que, no dia 24 de maio de 2023, sentenciou o caso parcialmente procedente, condenando os acusados a excluírem as postagens e a pagarem uma quantia a nós dois a título de danos morais. Por fim, atualmente, o grupo MagraSS possui até o dia 05 de março de 2024 para realizar o pagamento de forma voluntária.

Até o presente momento, seguimos no aguardo do cumprimento da sentença. Documentos do processo estão disponibilizados nos Anexos, e compõem parte do material criativo de *Bigorna*.

Analisando todo o ocorrido e o como processei emocionalmente suas etapas, concluo que de imediato o meu incômodo com o grupo MagraSS se deu pelo uso indevido da imagem. Todavia, após a tentativa objetiva de retirada do anúncio do ar, receber o serviço oferecido pela empresa como alternativa de resolução foi a gota d'água.

A proposta explodiu na minha mente como o maldito eco da frase que ouvi quando era criança: “Eita, que o viadinho caiu feito uma bigorna!” Ela parecia reforçar que o meu corpo gordo representa um erro a ser corrigido, ou mesmo parecia dar o direito da pessoa do outro lado atestar que eu devo estar insatisfeito com o meu corpo. Tal qual na adolescência, as

---

<sup>19</sup> Também conhecido como captura de tela, é basicamente uma fotografia do que aparece no *display* (tela) de um aparelho eletrônico – como celulares, computadores e *tablets*.

sensações de insegurança e inadequação pelas formas arredondadas do meu corpo novamente se fizeram presente.

Entendo que, para algumas pessoas possa não parecer; mas percebo que violências se deram com este ocorrido. Ainda que atento à minha saúde física e emocional, admito que me sinto vulnerável a respeito das questões que me envolvem enquanto sujeito gordo. Embora possa não parecer para quem vê de fora, sinto que diferente da afirmação da minha sexualidade, o julgamento sobre a minha gordura corporal é algo que ainda me desestabiliza emocionalmente.

E para que não pensemos que se trata de um caso isolado, abaixo seguem dois anúncios que fizeram uso, sem autorização, da imagem de outros dos homens gays gordos.

O primeiro foi enviado por um amigo que, ao ter sua foto usada indevidamente, quis saber como eu tinha agido após o mesmo acontecer comigo. O segundo é uma postagem feita pelo influenciador digital Caio Revela, na qual ele expõe uma publicação de uma academia de ginástica que, sem autorização, diagramou uma foto sua junto à de um homem de corpo padrão.



Fig. 16. Anúncio Virtuosa. (Fonte: perfil @clinicavirtuosabrasque na rede social Instagram)



Fig. 17. Anúncio RedFitness. (Fonte: perfil @caiorevela na rede social Instagram)

Neste último, o uso das duas imagens se faz por julgamento e comparação dos corpos diagramados. Na legenda, Caio afirma que fica pensativo “no quanto as pessoas se sentem confortáveis em ridicularizar corpos gordos na internet”. E ao marcar o perfil da academia, pergunta “Qual necessidade de fazer esse tipo de comparação? Qual a necessidade de usar uma foto minha sem autorização?”.

Uma vez que práticas gordofóbicas de diferentes níveis de intensidade são naturalizadas estruturalmente pela sociedade, não é incomum que a importunação aconteça com frequência. Devido a institucionalização da norma se dar na exaltação de corpos padrões, Jimenez atesta que “todo gordo vivenciará diariamente o preconceito nas relações socioafetivas” (2022, p.98).

A missão que nos é dada neste caso, tal qual quando nos colocamos contra qualquer que seja a discriminação e opressão, é a de fomentar e criar espaços para que haja debate honesto e acolhimento digno a todos os corpos, com suas subjetividades e singularidades, independente do peso marcado na balança, do gênero, da cor, da sexualidade, da geração, etc.



Figs. 18, 19, 20, 21. Fotos da puberdade e adolescência, arquivo pessoal.

Revirando álbuns de fotografias enquanto um exercício de lembrar lembranças pessoais que fossem relevantes para o processo criativo de *Bigorna*, me deparei com as imagens acima. As duas primeiras são registros de quando o volume e sobrepeso do meu corpo começou a receber observações. Já a terceira foto é do período do ensino médio, de quando, como comentei, tomei sibutramina para inibir o apetite a fim de não engordar. Nas buscas por fotografias, acabei por perceber que tenho poucos retratos dessa época da vida. Diferente da minha infância, da qual encontrei muitos registros na casa dos meus pais.

É intrigante me confrontar com este último retrato, pois confesso que não tenho a lembrança de ser esta a imagem que eu percebia do meu corpo na época. Eu olho e vejo que não era um corpo gordo, talvez pelo efeito do remédio. Mas ao meu ver, não é um corpo que ouviria “você está imenso de gordo”, como frequentemente ouvi minha mãe dizer. O que me intriga é o quão forte foi a força de suas palavras a ponto de intervir na percepção que eu tive do meu próprio corpo. E em geral, isso me acontece com frequência: quando vejo uma fotografia, sempre percebo que a imagem que eu tinha do meu corpo na época em que fui fotografado era sempre maior do que a que realmente era e foi registrada. Uma não percepção real da própria imagem.

Outro ponto importante sobre essa terceira foto é a presença desse cordão com um tau pendurado no pescoço. Esse símbolo em forma parecida com a letra “T” dizia respeito à uma Comunidade Católica que eu fiz parte durante a adolescência e início da vida adulta.

As minhas primas mais próximas, das quais falei ainda a pouco, faziam parte de um grupo de oração que acontecia às sextas-feiras à noite em nossa escola. Esse grupo integrava as ações da Obra Lumen de Evangelização. Ao perceber que minhas primas, meninas gordas, tinham um bom número de amigos que faziam parte do grupo e estudavam em nosso colégio, pensei estrategicamente: “e se eu as acompanhar nos encontros de oração? Talvez faça amigos.”

Estratégia certa, lá fiz amigos, me senti parte de um grupo com pessoas da minha idade e da mesma escola. O que me proporcionou uma aparente melhor aceitação por parte dos colegas. Além de que meus pais ficaram contentes por eu estar enturmado em algo religioso.

Eu devo ter permanecido por uns cinco anos nessa Comunidade Católica. É inegável que ela foi um espaço de grande importância na minha integração, convívio, e sentimento de grupo. Naquele lugar as formas do meu corpo eram aceitas; todavia, com o passar do tempo, a dimensão da sexualidade persistia enquanto uma barreira nas relações sociais.

Já no segundo ano da faculdade, tendo conhecido outras pessoas com as quais eu realmente me identificava, percebendo divergências ideológicas, tendo tido minhas primeiras experiências sexuais e amorosas com outros garotos, não fez mais sentido permanecer naquele grupo. Nem mesmo minhas primas permaneceram lá. Ainda tenho algumas poucas amigas desse período; mas definitivamente foi um lugar de passagem e com o qual hoje certamente não tenho conexão.

Com distanciamento deste período e espaço de convivência, concluo que no contexto da comunidade católica, as formas do meu corpo não pareciam ser uma questão. Corpos gordos eram facilmente aceitos ali. A dimensão da sexualidade certamente foi o que tornou inviável minha permanência naquele contexto.

Quando me desliguei da obra de evangelização, como era de costume da parte dos líderes, entraram em contato comigo para saber o motivo do meu afastamento. Responder que embora conservasse amizades de lá, não me identificava plenamente nem me sentia confortável em continuar participando dos encontros não pareceu o suficiente. Um ano após minha saída ainda me chamavam para participar de retiros espirituais, missas e eventos da obra. Com o tempo, finalmente pararam de insistir. E assim como outras pessoas que saíram da comunidade, por diferentes e variados motivos, também virei *persona non grata*<sup>20</sup> por lá.

Mas isso já não era uma questão, a esta altura eu já havia encontrado meus pares tanto nas artes como na comunidade gay.

## 2.5 O desibernar do *viado* gordo ou um urso sabe que é gostoso

Assumir-se urso foi durante muito tempo uma segunda saída do armário... ser urso não é simplesmente deixar a barba crescer e vestir uma camisa xadrez. Não!!! É muito mais que isso, é um estado de espírito, um estilo de vida, um

---

<sup>20</sup> Expressão em latim para indicar que alguém não é bem-vindo, ou que foi banido do convívio por determinado grupo.

jeito de ser... Ser urso não é o não se importar com a aparência ou ser um gorduchão molosoíde que só quer comer, e não que malhar, não! Ser urso é simplesmente também ser gay, e querer ser respeitado pelo seu estilo, pelo seu ser, por ser quem é, por isso com pluma ou com pelo, somos todos gays!<sup>21</sup>

Rufus Bear, 2015

Em 1999, a 17a edição da *G Magazine*<sup>22</sup> trouxe a primeira matéria sobre ursos em uma revista brasileira. A reportagem “Os ursos deixam a caverna”, escrita por Marcos Brandão, busca apresentar esse grupo que chamou a atenção por características e interesses específicos dentre os gays.



Fig. 22. Primeira matéria sobre ursos em revista no Brasil. (Fonte: *G Magazine*, 1999, p. 52)

Já no resumo introdutório da matéria, Brandão traça um perfil que informa ao leitor que os ursos/*bears* são homens gays “cansados de serem vítimas da ditadura da estética vigente, que requer corpos depilados, homens que assumem com orgulho os pêlos e encontram nos mesmos seu fetiche supremo” (1999, p. 52).

<sup>21</sup> Na matéria “Ser ou não ser urso: A grande saída do armário”, da Revista Lado A, o entrevistado Rufus Bear comenta sobre a dificuldade de encontrar visibilidade no meio gay por ser “urso”, ou diferente do estereótipo gay midiático.

<sup>22</sup> Revista brasileira com publicações entre os anos de 1997 e 2013, trazia em seu conteúdo a produção de reportagens voltadas ao público homossexual masculino, e ensaios fotográficos com nudez masculina, incluindo a exposição de ereções. Sua versão on-line, nos tempos de internet discada, provoca excitação, ansiedade e um estado de alerta ao custar a revelar uma imagem inteira; bem como foi a responsável por muitos de nós usar a ferramenta que apaga o histórico de navegação, no receio de ter a sexualidade descoberta pela família.

No desenrolar do texto nos deparamos com depoimentos de *bears* sobre o desconforto e sentimento de exclusão nos ambientes gays, nos quais não se sentem desejados, nem encontram seu objeto de desejo; com a internet sendo o espaço onde os ursos do Brasil passaram a se conhecer, manter contatos e organizar encontros para além do campo virtual; com a característica dos eventos de urso brasileiros da época terem um foco no fortalecimento de vínculos de amizades iniciadas na internet - diferentemente dos eventos internacionais, nos quais a tensão sexual era muito maior; além de um destaque para o conceito de “homem com aparência, cheiro e textura de homem” (1999, p. 54).

A cultura gay *mainstream*, atuando como um reforço da norma, consolidou um forte imaginário sobre o corpo gay ser um corpo apolíneo, vaidoso, sem pêlos e com músculos definidos. Gerando um sentimento de inferioridade na bixa<sup>23</sup> que não é sarada. Na contramão, a sensação de pertencimento no grupo dos ursos desponta, para homens gays gordos, como uma possibilidade de existência e contato com corpos afins.

Mas o fato de alguém encontrar um nicho no qual se sinta inserido seria estar livre da vigilância da norma? O nicho dos ursos, enquanto um segmento derivado da letra G da sigla LGBTQIAPN+, seria uma evidência possível, por exemplo, do que entendemos anteriormente como heterotopia?



Fig. 23. Ber, The Bear – 01. (Fonte: LOPES, 2010, p. 40)

Nesta tirinha, o cartunista Rafael Lopes resume, com humor ácido e a grosso modo, o que vem a ser um urso. Um homem homossexual gordo, um viado gordo. Este sendo, embora não o oposto, significativamente diferente do *gay padrão*<sup>24</sup>, que é o símbolo máximo da norma dentro da comunidade LGBTQIAPN+.

<sup>23</sup> Bixa ou bicha: homossexual masculino.

<sup>24</sup> Termo que a comunidade LGBT usa para se referir aos homens gays que estão dentro do padrão de beleza valorizado pela sociedade e pela mídia. Por exemplo, o gay branco, jovem, magro e com músculos definidos.



Para além de associar a característica “gordo” enquanto uma injúria que se soma ao “viado”; podemos destacar uma outra camada revelada pelo cartunista. Perceba que rejeitando a alcunha de “Viado!”, o personagem Ber responde: “Não sou veado, sou urso!”. E porque não se pode ser uma “Bixa gorda”? Há aí uma denúncia à valorização da virilidade masculina por parte da comunidade ursina.

No caso do corpo gordo-gay, pode-se afirmar que a homofobia e a gordofobia são artifícios que operam a favor da normatização opressora. Nisso reside também a interseccionalidade outrora comentada.

Se analisarmos o formato e o peso dos corpos enquanto parâmetros que também regem espaços dentro de grupos – como já foi comentado, mesmo nos grupos que não pertencentes ao centro normatizado; perceberemos que há um *entre* no qual os indivíduos podem estar aproximados ou distanciados do centro da norma. Tendo em vista que na cultura gay *mainstream* há uma exaltação ao culto à beleza e à padronização estética dos corpos, o corpo gordo-gay está à margem dos que são exaltados.

Em *Ursos, Filhotes e Caçadores: história da comunidade “Bear” em São Paulo*, o historiador Vinicius Melo Flauaus (2021) considera que a questão do volume dos corpos e da oposição à cultura gay *mainstream* (sobretudo pelo viés da virilidade), são pontos que chamam atenção por diferenciar discursivamente a formação identitária dos ursos:

A gordura corporal, voltando à questão da injúria, seria um outro lugar em que essas pessoas são colocadas, taxadas e restringidas enquanto fator de identidade. Mas é no entrecruzamento entre orientação sexual, volume dos corpos e idade (além dos pelos corporais, etnias, posturas e preferências sexuais) que vão se revelar subclassificações dentro da identidade do grupo. E, apesar da criação de novos rótulos, conseqüentemente, de novas fronteiras, elas possibilitam dar visibilidade para esses corpos e questionar outros grupos, identidades e formas de se relacionar. (2021, p. 118)

A identidade de grupo é borrada quando nela se formam subclassificações, que muitas vezes já operam como um novo segmento, ou mesmo indicam dinâmicas de comportamento nas relações entre os membros da comunidade ursina. Esta que, de acordo com o historiador, ao descrever os corpos que dela fazem parte, revela que “nem todo homem gordo ou peludo é considerado urso” (2021, p. 89).

Como assim? Por ser gordo, por ter barba e um volume considerável de pêlos no corpo, sempre me foi dito que eu sou urso, e que por isso deveria conhecer espaços habitados pela comunidade ursina. E agora pode haver o risco de não ser considerado um membro dela?

Esta questão é solucionada pelo fato de a comunidade ursina funcionar como um guarda-chuva que abriga, além dos ursos descritos anteriormente, homens gays com características aproximadas às desses, e também aqueles que mesmo não as tendo, possuem interesse sexual/afetivo pelos ursos.



**Fig. 24.** Urso(s) (Fonte: Internet, autor desconhecido)

O antropólogo e pesquisador Antony Diniz (2017) apresenta a seguinte descrição da taxonomia ursina<sup>25</sup>:

**Urso ou *Bear*:** Homem corpulento, peludo e entre 30 e 50 anos.

***Chaser* ou *Caçador*:** Homem que não tem o corpo do urso (ou tenha), mas o crucial é que seja interessado sexualmente/afetivamente nos ursos.

***Black Bear* ou *Urso Negro*:** as mesmas características do urso, mas de pele negra.

***Polar Bear* ou *Urso Polar*:** urso acima dos 50 anos, de cabelos e pelos grisalhos.

***Panda*:** urso asiático.

***Lontra* ou *Otter*:** homem alto e peludo e que geralmente gosta de ursos.

***Cub* ou *Filhote*:** jovem entre 18 e 30 anos que já começa a ter as características do urso.

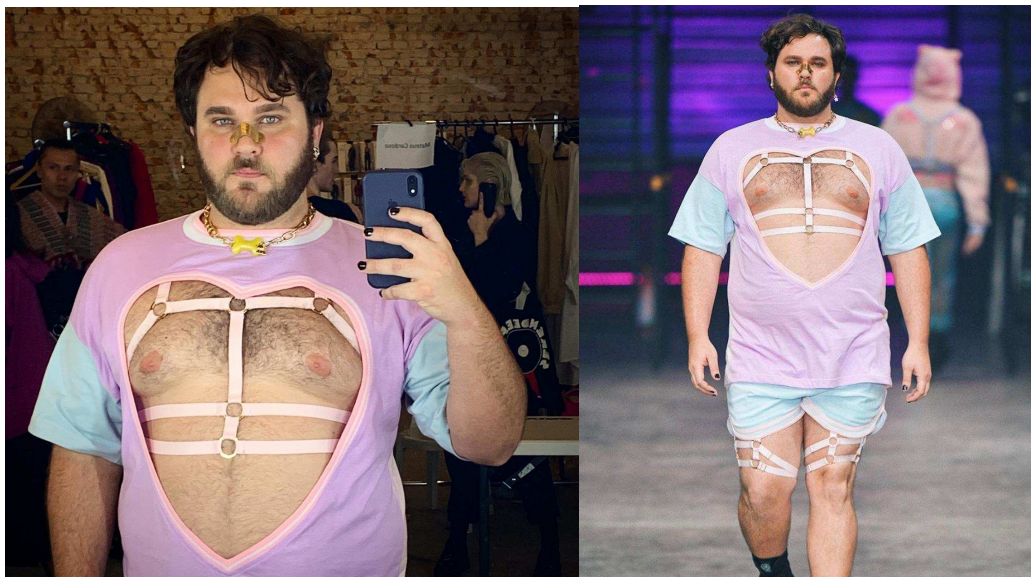
***Chubby*:** homem muito gordo, geralmente sem pelos.

***Daddy*:** homem com características de urso ou não, mas o mais importante é o comportamento paternal, protetor. Geralmente mais velho que o parceiro.

***Muscle Bear*:** homem musculoso e peludo. Geralmente de comportamento e apresentação lida como ciril, mas não é a regra.

***Leather Bear*:** urso aficionado por acessórios e roupas de couro.

<sup>25</sup> Taxonomia é uma ciência teórico-prática que organiza o conhecimento biológico sobre os seres vivos. Ela define os grupos de organismos com base em características comuns e dá nomes a esses grupos. Se apropriando do termo, a comunidade ursina - por estabelecer relação direta ao animal urso - subdivide seus membros a partir de suas características físicas e comportamentais.



**Figs. 25, 26.** Desfile da marca Bold Strap<sup>26</sup> na 46ª Casa de Criadores<sup>27</sup> - no dia 29 de novembro de 2019.

E aí? Que tipo de urso você diria que eu sou?

Essa divisão por especificidades, fenotípica em sua maioria, parece gerar uma nova segmentação dentro de um grupo que já se dá enquanto uma subcultura. Essas múltiplas categorias seriam capazes de provocar uma hierarquia entre os ursos? Elas revelam uma diferenciação de capital erótico, que pode estar atrelado a um padrão ideal e fetichizado dentro da comunidade ursina?

Flauaus observa que:

Por meio das taxonomias, percebemos que o corpo é o grande discurso. Os corpos são definidos por idade, volume corporal, quantidade de pelos, etnia e até nacionalidade. Junto delas, temos as associações como performances, expectativas de gênero, preferências no ato sexual e as predileções dos “corpos que me atraem”. (2021, p. 93)

O corpo novamente salta para o primeiro plano, o que reafirma este como um vetor transversal de toda a discussão. As formas e características dos corpos, bem como sua performatividade de comportamento, novamente estabelecem o como se dão as relações de

<sup>26</sup> Criada pelo designer Pedro Andrade, é uma marca de roupas com foco na diversidade e na liberdade de ser em diferentes formas e fantasias. Inicialmente dedicada à criação de jockstraps, hoje a marca apresenta uma gama de produtos passando por roupas e acessórios inspirados em códigos da cultura Queer e do universo do fetiche.

<sup>27</sup> Tendo iniciado em 1997, a Casa de Criadores é o principal evento dedicado à moda autoral brasileira e também por lançar novos talentos. Trata-se de uma plataforma pela qual tendências e debates são experimentados e discutidos num ambiente inclusivo em que estilistas, artistas e profissionais do mercado produzem, provocam e criam coleções, desfiles e imagens que retratam suas existências, suas causas e seus trabalhos.

cada indivíduo com o coletivo. Aparentemente a norma é capaz de se infiltrar e operar até mesmo nos grupos que a priori tentam contrapô-la.

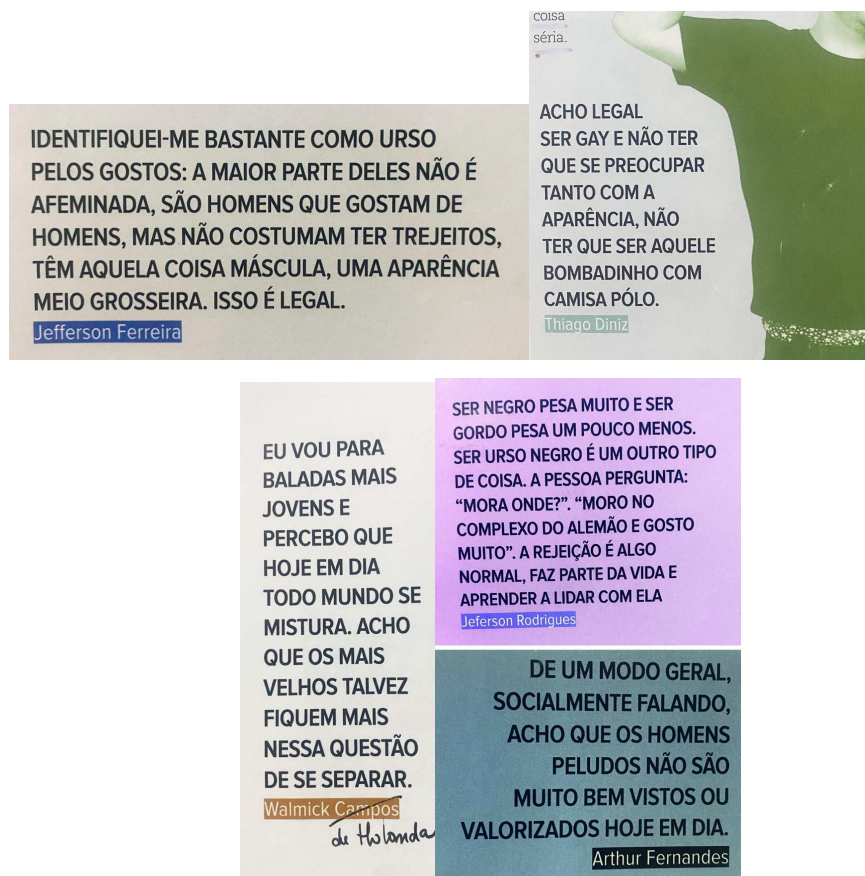
Em 2011 uma nova matéria editorial tratou sobre o perfil e comportamento de uma segunda leva de ursos brasileiros. “Ursinhos carinhosos” foi a manchete da matéria escrita por Sergio Amaral, e publicada na 27ª edição da Revista Junior<sup>28</sup>. Nesta matéria eu fui um dos entrevistados.



**Fig. 27.** Matéria sobre segunda geração de ursos brasileiros (Fonte: *Revista Junior*, 2011, p. 28)

A matéria traz jovens ursos com variados perfis físicos e de outros Estados do Brasil; diferente da Matéria da *G Magazine* que se concentrava na Cidade de São Paulo. Mais uma vez a internet aparece como um meio que facilita primeiros contatos entre os ursos, e a exaltação da virilidade masculina segue presente nos depoimentos. Estes que se aprofundam ao trazer novas camadas relacionais no universo ursino. Misoginia, machismo, etarismo e racismo são os temas que chamam a atenção, e nos convidam à reflexão.

<sup>28</sup> Publicação impressa criada pelo MixBrasil (primeiro portal de conteúdo voltado para a diversidade sexual no Brasil), a revista circulou nas bancas entre 2007 e 2015. A revista tinha gays jovens como público-alvo, conteúdo variado sobre comportamento e cotidiano. Diferente da *G Magazine*, não trazia conteúdo de nudez.



Figs. 28, 29, 30, 31, 32. Destaques de depoimentos dados à matéria.  
(Fonte: *Revista Junior*, 2011, p. 28-31)

Pela negação de comportamentos que são associados ao feminino, algumas falas indicam que os traquejos ligados à virilidade masculina despertam maior interesse e admiração entre os membros. Sobre esta questão, tanto na matéria de 1999 como na de 2011, parece permanecer sem alteração significativa. O ato de repelir a “afetação de trejeitos” de gays afeminados e um rebaixamento da vaidade teria um caráter de revanchismo da parte dos ursos, por não se sentirem desejados pelos gays padrões? A relevância da internet nas interações iniciais da comunidade ursina estaria relacionada ao fato de que no ambiente virtual a pessoa consegue preservar a sua imagem e autoestima do julgamento do outro?

Em seu depoimento, Jeferson Rodrigues, então com 24 anos, fala de o corpo gordo não ser um problema entre os *bears*, mas compartilha o fato de por ser negro, não são raras as situações em que o racismo estrutural da sociedade se fazer presente. “Ursos têm preconceito também. Eu sou um negro de pele clara e digo: *Eu sou negro*. A pessoa me olha de forma estranha e diz: *Você não é negro, é moreninho*. Aí você percebe.” Em outra circunstância, ele relata que conversava por MSN, quando após ele se descrever fisicamente “sou negro,

gordinho, cabelo encaracolado”, o rapaz do outro lado ter respondido instantaneamente: “Agora eu entendi porque você está sozinho”.

Enquanto frequentador de lugares e festas de ursos, particularmente posso afirmar que a porcentagem de ursos negros é muito menor que a de brancos. Sendo norte-americana a origem do movimento *Bear*, esse referencial teria gerado um padrão fenotípico com características racistas? Um menor número de ursos negros nos espaços de socialização desse grupo teria influência em um recorte de classes sociais, ou mesmo por priorizar outras pautas discursivas?

Quanto à minha contribuição à matéria dos “Ursinhos Carinhosos”, hoje, 13 anos após conceder entrevista, retorno a ela com uma perspectiva distanciada do meu eu de 2011. Analiso meu depoimento sob uma maturidade de vida e política diferente de quando tinha 24 anos e ainda morava em Fortaleza/CE. À época o meu conhecimento sobre a Comunidade *Bear* era completamente vinda da internet e do imaginário apresentado em filmes - pornográficos ou não.

Mudo para São Paulo/SP no ano seguinte à publicação da revista. A mudança se deu por questões profissionais e de estudo, mas não posso negar que o desejo por finalmente conhecer a cena *bear* da Capital paulista me deixou animado. Desde então, sou um frequentador assíduo de ambientes de ursos, sobretudo das festas.

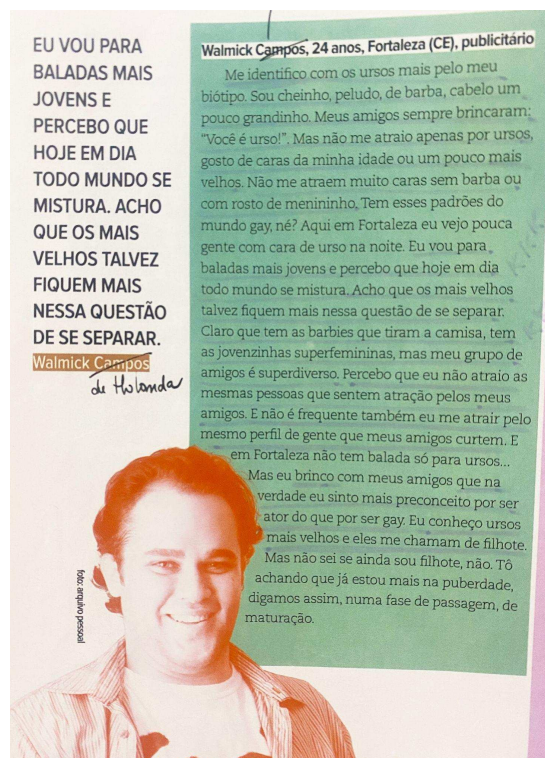


Fig. 33. Trecho da minha entrevista na matéria. (Fonte: Revista Junior, 2011, p. 30)

Em 2011, a percepção de ser urso se dava por reconhecer no meu corpo, e nos dos homens que me despertavam desejo, características afins às dos *bears*; além da categorização feita pelo olhar de outras pessoas. Reconheço uma postura etarista ao culpabilizar homens gays mais velhos ao afirmar que eles se separam dos mais novos. Certamente eu ignorava o fato de que os espaços e festas por mim frequentados não se faziam ambientes convidativos a um público não tão jovem. Lembro que, na época, a aproximação dos 30 anos de idade gerava conversas existenciais entre alguns gays da minha idade. Tolice.

Há ainda uma falha na percepção quanto à diversidade nas minhas amizades, que se comparado às de hoje, não é nada diverso como considere no depoimento. Estava inserido em um grupo majoritariamente branco, todos com vinte e poucos anos, de classe média e cursando faculdade. Na ocasião, nem fui capaz de notar que dentre meus amigos, eu era o único que não era magro. O que justificava o fato de eu não atrair as mesmas pessoas que se interessavam sexualmente e afetivamente pelos meus amigos.

Talvez a geração de ursos trazida pela Revista Junior em 2011 ainda conserve tradições da apresentada em 1999 pela G Magazine; no entanto é importante reconhecer que é uma linhagem com menos tabus, e um senso de empoderamento e manutenção de auto estima que aponta uma transição para a cena ursina atual.

Embora, hoje, uma nova geração de ursos esteja muito mais engajada com a quebra de rótulos e binarismos comportamentais; a comunidade ursina não deixa de ser conhecida por associar a si códigos e posturas de virilidade, próprias do “macho” que rejeita o “gay afeminado”. Nesta outra tirinha, Lopes dá luz ao choque de geração de ursos.



Fig. 34. Ber, The Bear - 02. (Fonte: LOPES, 2010, p. 40)

Atualmente vemos crescer – sobretudo na cidade de São Paulo – o número de espaços e festas com temática ursina. A Ursound - uma das primeiras festas de ursos e admiradores do Brasil, de reconhecimento internacional, desde 2005 se mantém com uma programação ativa

na Capital paulista - em geral tem um público que performa a virilidade masculinidade no jeito de se vestir, dançar e interagir. Sempre brinco comentando o fato de os gays dessa festa paquerarem-se com uma cara fechada, de aspecto bravo. Fico na dúvida se estão me paquerando ou se querem me bater. Fui frequentador assíduo da Ursound por muito tempo. Costumava ir sozinho, pois os amigos não gordos afirmavam que não teriam proveito na festa. Atualmente vou com minha turma de ursos e *chasers* apenas em eventos pontuais.

Como exemplos de outras festas frequentadas pelo público ursino e que exaltam a virilidade masculina e corpos grandes, podemos citar a Brutos - na qual o fetiche por adereços de couro ser uma característica muito forte - e a Bigger - que tem como público alvo barbudos, peludos, parrudos e musculosos.

A festa *Bearbie* - que já no nome põe em cheque a virilidade da comunidade *bear* ao diagramar as letras de modo a confundir a sonoridade do o nome da boneca Barbie - vem ganhando destaque entre os ursos de vinte a trinta e tantos anos, que curtem música pop. A *Bearbie* parece oferecer um espaço no qual as diferentes performatividades, a liberdade e a diversidade de corpos flui com mais tranquilidade do que nas outras festas citadas. Atualmente é a festa que frequento com mais assiduidade.

A Bearbie veio pra questionar e desmistificar a ideia de masculinidade da comunidade ursina, propondo um rolê mais democrático onde todos os corpos, gêneros, jeitos e trejeitos são bem-vindos. No som a diversidade também prevalece, misturando hits clássicos e atuais da música pop internacional, latina e nacional com uma pitadinha de funk e k-pop.

Como diz o nosso lema: **It's not about carão, it's all about bum**

**bum no chão!** O importante é se jogar na pista sem medo de ser julgado ❤️

**Fig. 35.** Bearbie. (Fonte: Descrição no site Sympla. Acesso em: 20/02/2024)

Essa é a descrição da *Bearbie*, encontrada no site de vendas de ingressos para a festa. Nela podemos perceber uma abertura à multiplicidade de corpos. Não à toa, frequentando a festa você vai se deparar com um público mais variado: ursos que performam a masculinidade, ursos com trejeitos afetados, ursos *queer*, drag queens, pessoas não-binárias, pessoas trans, mulheres cis. Esse caráter democrático, que gera visibilidade para além do corpo gay padrão



(homem cis, branco, magro e jovem) se conecta com a busca por participação, pertencimento e auto-aceitação, critérios significativos na origem do movimento *bear*.

Alinhadas com o interesse de “questionar e desmistificar a ideia de masculinidade da comunidade ursina”, presente na descrição da festa *Bearbie*, estão as ações da performance *Urro* (2023), na qual o artista e pesquisador cearense radicado em Lisboa/PT, Andrei Bessa, convida o público a fabular um urso unicórnio. Este que se faz no híbrido dos dois animais, um real e um fantástico, investigando outras possibilidades do ser urso - de ser bixa, viado e gordo.



**Figs. 36, 37.** *Urro*, de Andrei Bessa. (Imagens da apresentação realizada no dia 05 de setembro de 2023, no Cine Teatro São Luiz, em Fortaleza/CE. Fonte: Perfil do autor no instagram, @andreibessa\_)

Sobre o fato de que pelo corpo gordo, o urso se distancia da possibilidade de ser lido como um gay padrão. Flauaus comenta que nesse ponto os ursos têm um caráter subversivo:

(...) ainda que por estarem mais próximos do que seria considerado masculino e da heterossexualidade compulsória, os ursos causam efeito de subversão em diferentes espaços, uma vez que, como gays, representariam uma forma de resistência ao modelo condecorado de juventude e corpos magros, indicando formas distintas e não midiáticas de se relacionar. Além disso, ainda que evoquem elementos que estão associados à masculinidade e virilidade, os ursos deslocam seu sentido justamente por se relacionarem afetivamente e/ou sexualmente com outros homens. (2021, p. 145)

Essa subversão parece dar à comunidade ursina um desengaço para com outros grupos; todavia, com grande adesão sobre si. A ponto de se reconhecer como um subgrupo específico, bem definido e com práticas e gostos afins. Porém, é relevante refletir para o fato de que estando bastante consolidado esse senso de comunidade, os ursos podem acabar por caírem no erro de se fechar para outros grupos não padrões – como lésbicas e pessoas *trans*, por exemplo.

Uma reprodução do comportamento da norma, ao gerar uma “outra norma” não seria algo interessante para a comunidade LGBTQIAPN+. Esta que é composta por uma diversidade de minorias que juntas unem forças contra uma opressão que impacta a todos.

Em verdade há uma somatória, ou mesmo cumplicidade, entre as ferramentas opressoras. Homofobia, gordofobia, misoginia, racismo, etc... estão todas a serviço da mesma engrenagem padronizadora, e que expulsa o não desejado para fora, para a margem. Quando uma única ferramenta, como a homofobia – por exemplo, é acionada, todas as outras também são. Essa é a reflexão de Paco Vidarte em *Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*:

(...) homofobia, como forma sistêmica de opressão, compõe uma trama muito fechada com as demais formas de opressão, está imbricada com elas, articulada com elas de modo que, se alguém puxa de um lado, o nó se aperta do outro lado, e se afrouxa um fio, puxa outro. Se uma mulher é maltratada, isso repercute no racismo da sociedade. Se um operário é explorado por seu patrão, isso repercute na misoginia da sociedade. Se um negro é agredido por nazis, isso repercute na transfobia da sociedade. Se um menino recebe um apelido preconceituoso, isso repercute na lesbofobia da sociedade. (2019, p. 168)

Ao propor uma *Ética bixa*, Vidarte (2019) nos sugere que não há espaço para hierarquias ou segmentações caso desejemos lutar por uma democracia real, com dignidade de direitos de forma igualitária para todos os grupos. Pois, se alguma minoria ainda for excluída, isto implica que todas as outras ainda se encontram sob a legislação da norma padronizante.

“A luta contra a homofobia só é possível e realmente eficaz dentro de uma constelação de lutas conjuntas solidárias contra qualquer forma de opressão, marginalização, perseguição e discriminação” (VIDARTE, 2019, p. 168). Isto posto, compreendo que a luta pelo fim de toda e qualquer injustiça social, possibilitando a todos um livre trânsito em todos os espaços sociais, é uma luta coletiva.

Os ursos, ainda que - em sua maioria - performem a masculinidade viril, precisam ter em mente que estão mais próximos de qualquer letra da sigla LGBTQIAPN+ do que do padrão heteronormativo normatizado. Essa aproximação se dá por experiências de vida que só são conhecidas e vivenciadas por pessoas não heterossexuais. Bagagens pessoais afins que trazemos desde as relações na infância à vida adulta.

Sempre fomos bixas. Temos sido lésbicas antes de mais nada, antes de ser criança, trans antes de ser bebês, e, enquanto continuávamos sendo bixassapatrans, temos sido de tudo, um montão de coisas, mas essa é a única coisa que não mudou ao longo do tempo, a única coisa que nos dava uma identidade, uma referência subjetiva. (VIDARTE, 2019, p. 67)

A condição de ser LGBTQIAPN+ é posta pelo autor como um dado que nos aproxima subjetivamente enquanto parte da sociedade. Ainda que ele alerte sobre as particularidades de cada um:

Como bixa é muito difícil, para mim, falar em nome de outras bixas, muito mais ainda em nome das lésbicas e das transexuais, porque estou convencido de que não se pode colocar todos esses grupos no mesmo saco, já que nossas situações de opressão e discriminação social são muito diferentes. (VIDARTE, 2019, p. 9)

No entanto, mesmo com especificidades e diferenças de inserção social, enquanto gay, acredito conhecer minimamente a sensação de desajuste que possa ter oprimido uma lésbica. Assim como o comportamento da criança *viada* que fui pode ter sofrido repressões que dialogam com aquelas vividas por uma mulher trans na sua infância.

Inclusive, o contato com a série televisiva *Veneno* (2020), que aborda a vida de uma mulher trans, me afetou de modo intenso. Em alguma medida, o encontro com essa produção, que articula procedimentos de composição a partir da ficcionalização de materiais biográficos, me fez dar início a esta pesquisa artística.

Ao longo deste capítulo, pude tocar as muitas marcas e falas inscritas no meu corpo, como o medo de um destino igual ao do Tio Bosco, a sensação de desencaixe da criança *viada* que fui, a inadequação por meu corpo gordo e também as descobertas de pertencimento e erotismo junto a comunidade ursina.

Escavadas essas memórias, interessa refletir, agora, sobre modos de articulá-las, de compor com elas, de conhecer repertórios poéticos que se interessam exatamente pelo jogo com os vestígios do vivido e suas possibilidades em cena. É nessa perspectiva que, no capítulo a seguir, procuro me aproximar de algumas reflexões e criações no campo do Teatro Documentário e da Autoficção.

### 3 CAPÍTULO 2: Pegadas entre o Teatro Documentário e a Autoficção: a poética documental e autoficcional como inspiração

Mesmo atuando profissionalmente desde 2005 e já tendo assistido, como espectador, a vários espetáculos teatrais encenados a partir do prisma documental biográfico e/ou autoficcional, um interesse tão agudo por essa estética não havia sido despertado em mim. Raras foram as vezes que experimentei lidar com fatos não inteiramente ficcionais em cena. Pontualmente, destaco o espetáculo *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos* (2017), no qual atuei sob direção de Rogério Tarifa a partir de obras do dramaturgo Plínio Marcos e o sistema carcerário em nosso país – mais adiante retornarei a este trabalho ao tratar de suas aproximações com a poética documental.

Já enquanto ouvinte assíduo de *podcasts*<sup>29</sup> desde o ano de 2020, curiosamente percebo que acompanho com maior frequência aqueles com narrativas reais, de figuras públicas ou anônimas, e fatos históricos.

A seguir, procuro tecer algumas reflexões que evidenciam como se deu o encontro e meu apetite pela produção artística de caráter biográfico. Como poderá ser visto mais adiante, as experimentações que resultarão na composição dramaturgical *Bigorna*, emergiram da aproximação com expedientes das poéticas documental e autoficcional. Certamente, cada uma dessas abordagens (teatro documental/documentário ou autoficção) possuem suas especificidades, que serão tratadas no presente texto, porém, não me interessou nesse percurso criativo optar rigidamente por um ou outro caminho de criação, me motivava exatamente poder transitar pelas possibilidades que cada um apresentava e também frequentar a zona esfumada entre essas perspectivas.

---

<sup>29</sup> A palavra *podcast* deriva de iPod (aparelho da Apple que ajudou a popularizar o formato de “programa de rádio gravado”) e *broadcast*, que em português significa transmissão. *Podcast* é, então, um ficheiro áudio ou multimídia, divulgado com periodicidade regular e com conteúdo semelhante ao de um programa de rádio, que pode ser descarregado da internet e lido pelo computador ou em dispositivos móveis, sendo reproduzido em formato de áudio. A título de curiosidade, três perfis pelos quais me iniciei como ouvinte deste tipo de mídia são: BOCAST (@bocastpodcast), um bate-papo com convidados que partilham depoimentos pessoais sobre sexualidade e comportamento no universo LGBTQI+ sob a condução de Dario Pato e Felipe Brandão, totalizam quarenta episódios lançados de forma quinzenal entre 17 de junho de 2019 e 23 de setembro de 2020; RÁDIO NOVELO (@radionovelo), produtora de *podcasts* fundada e presidida por Branca Vianna, conta com inúmeros projetos com novos episódios disponibilizados semanalmente; CHICO FELITTI (@chicofelitti), jornalista, escritor e *podcaster* fundador da *Pachorra Felitti Áudios, Livros e Filmes*, sempre interessado em contar histórias reais em todos os seus projetos. Todos os três perfis citados encontram-se disponíveis nas plataformas de áudio.

### 3.1 O encontro com *Veneno* me deu vontade de biografar

Pois bem, o interesse por essa poética – principalmente por seu jogo com a dimensão biográfica e, em alguma medida, documental – surge com mais intensidade enquanto espectador da minissérie de TV *Veneno: Vida y Muerte de un Icono* (2020), disponível no streaming HBOmax e que se insere no gênero Drama biográfico. Não se trata de um documentário, nem mesmo de uma obra autoficcional. É uma obra de ficção a partir de memórias de vida de uma pessoa real documentadas em um livro de lembranças e autobiográfico.

A série conta a história de Cristina Ortiz, conhecida como La Veneno: uma personalidade importante na Espanha, tendo sido a primeira mulher transgênero a ganhar fama e espaço na mídia espanhola nos anos 1990. As memórias de Cristina são compartilhadas com Valeria Vegas, uma jovem universitária em processo de transição de gênero e sua grande fã, que decide escrever um livro biográfico sobre La Veneno.

Embora muito do que está presente na série tenha encontrado suporte material no livro *¡Digo! Ni puta! Ni santa! – Las memorias de La Veneno* (2016), de Cristina Ortiz e Valeria Vegas, a série vai além. Isso acontece tanto pelo fato de a série trazer como conteúdo não só as memórias narradas no livro, mas também o próprio processo de escrita, a relação entre as duas autoras, e os eventos que acontecem após o lançamento do livro.

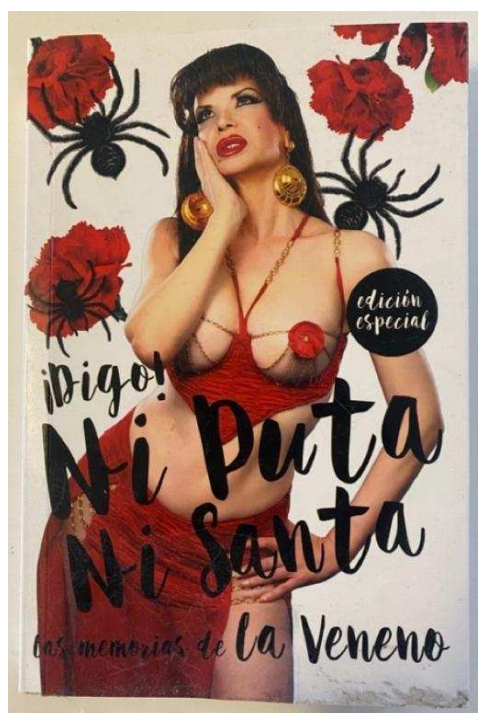
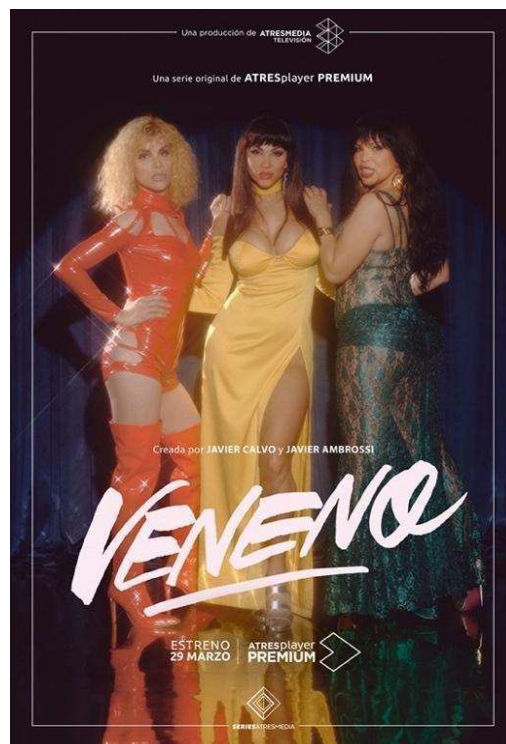


Fig. 38. Capa do livro com memórias de Cristina Ortiz.



**Fig. 39.** Pôster oficial de divulgação da série.

Ao assistir à série, me senti tocado pela história contada e, na mesma intensidade, pelo modo como essa história é contada, pela sua forma. Embora seja uma obra audiovisual, enquanto espectador, em alguns momentos eu me sentia diante de um jogo teatral – pela poética da montagem, dos procedimentos de composição e da construção da ficção a partir de uma história real. Talvez, o que associei como pertencente ao Teatro tenha relação com o cruzamento e sobreposição de tempos muito presente no desenrolar dramático da série. O que possibilita ao espectador acompanhar a construção de algumas cenas – seja pelo uso da narração, seja pela interferência direta de uma cena sobre a outra; e ainda por recriar ou introduzir aspectos que ampliem o dado do real – reproduzindo desde os bastidores do processo de escrita das memórias de Cristina, às roupas icônicas usadas por ela, os registros fotográficos e em vídeos ao longo de sua vida, e ainda à presença de pessoas que realmente fizeram parte da sua trajetória. Aspectos como esses me fazem considerar que o jogo entre real e ficção, e a relação entre Teatro e vida sejam mais estreitos do que eu esperava.

Foi nesse sentido que me senti tocado criativamente, era como se *Veneno* me fizesse olhar para dentro de mim, para minha própria história. Motivando-me a acessar os próprios percursos e percalços, para fazer do vivido material de criação.

Na mesma medida em que o contato com a série me lançou para dentro de mim mesmo, mostra-se relevante demarcar algumas distinções. Em primeiro lugar, a consciência de que a

produção se dá numa outra linguagem, distinta das artes cênicas; um segundo aspecto é ressaltar que *Veneno* não é uma obra criada pela própria pessoa retrata, no caso Cristina Ortiz, nesse sentido, bastante diferente do percurso de criação foco desta pesquisa, em que o próprio sujeito é criador e performer de suas narrativas em cena. Um terceiro aspecto é que enquanto um homem-cisgênero-gay-branco, tenho consciência que a história de Cristina (*La Veneno*) tem uma dimensão social diferente da minha. É inegável que, infelizmente, pessoas transgênero passam por situações de vulnerabilidade de direitos pelo simples fato de existirem como são. Ser um homem-gay-cisgênero-branco me possibilita alguns privilégios, ainda que não me torne totalmente livre da homofobia e outros preconceitos.

Lembro-me da primeira vez que vi uma travesti. Eu tinha seis ou sete anos de idade. Estava no banco de trás do carro que meu pai conduzia enquanto voltávamos da casa do meu avô paterno. Era noite. Na Av. Leste-Oeste, Fortaleza/CE, o semáforo indicou o vermelho do pare um pouco antes de podermos dobrar à esquerda na Av. Filomeno Gomes. O carro parou, olhei para a calçada que dava para a praia e vi duas ou três mulheres muito bonitas de roupas curtas. Uma delas se fixou na minha memória.



**Fig. 40.** Desenho rememorando a lembrança.

Estava sentada com pernas cruzadas sobre o que acho que seria uma mureta, usava um vestido curto e salto alto pretos, seu ombro sustentava uma bolsa de alça fina e longa, estava com unhas feitas, maquiagem bonita, brincos grandes e um colar sobre o colo decotado, seu cabelo era bem liso e loiro. Encostei minhas mãos e rosto no vidro do carro, e disse: “Parece a Xuxa”. Ao que meu pai respondeu com palavras das quais não me lembro com exatidão, mas que me informavam que “não eram mulheres” e que estavam se prostituindo. A mulher que parecia a Xuxa me mandou um beijo de longe e acenou um tchau com uma das mãos. Sorrindo,

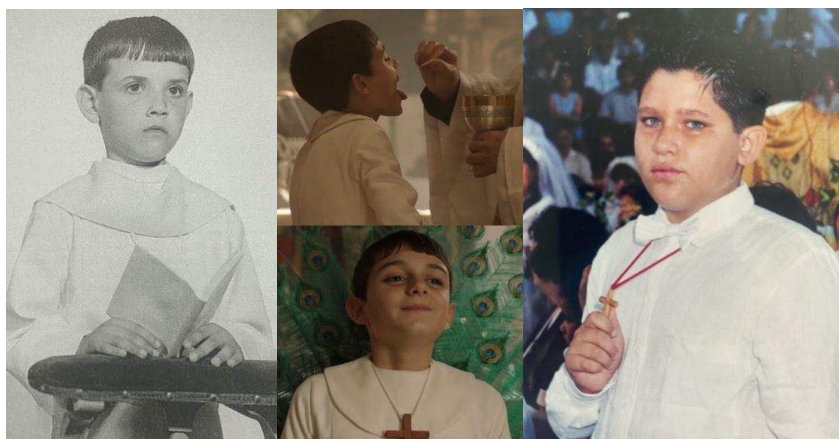
correspondi o tchau. O semáforo indicou o verde, seguimos. Como que sob encantamento eu pensava: “A Xuxa me mandou um beijo e um tchau”.

Mesmo não compartilhando das mesmas circunstâncias, a capacidade empática faz-nos refletir sobre a experiência de vida do outro, inclusive possibilitando encontrar espelhamentos e similaridades em episódios da própria vida. Foi o que se passou comigo especialmente no segundo episódio de *Veneno*.

No episódio *Un viaje en el tiempo (uma viagem no tempo)* fui conduzido até o povoado de Adra, na Espanha, e tive acesso à infância de Cristina Ortiz. De antemão, devo informar que, quando abordar a infância de Cristina, chamá-la-ei por Joselito, por ser assim como ela mesma se auto refere enquanto conta a sua história desse período da vida.

O pequeno Joselito tinha um jeito peculiar de ser, diferenciando-o dos outros meninos e mesmo dos seus familiares. Seus encantamentos, desejos, gostos, medos, dores, sonhos e, por vezes, violências sofridas pelo fato de ser uma criança afeminada, me eram familiares.

Talvez, a infância de mulheres-trans e homens-cis-gays possam ter um ponto de contato por experiências afins ao não atenderem às expectativas da masculinidade esperada dos meninos. Emocionado, inevitavelmente fui conduzido também à minha infância.



**Fig. 41.** Registro real de Joselito; **Fig. 42.** Joselito da série em sua primeira comunhão; **Fig. 43.** Eu na minha primeira comunhão.

Assim como Joselito e seu amigo Manolito, eu e alguns amiguinhos éramos perseguidos e alvos de outros garotos, fosse na escola ou na Villa Cysne – o condomínio onde eu vivi até os vinte e três anos. A palavra e o conceito de *bullying*<sup>30</sup> não era tão bem difundido no início dos

<sup>30</sup> Palavra de origem inglesa que designa atos de violência e intimidação repetitivos contra um indivíduo que não é aceito por um grupo.



anos 1990 como é hoje em dia; mas a intimidação, as ameaças, a exclusão e a humilhação próprias dele eram rotina diária.

“Viadinho”, “bichinha” e “borboletinha” eram vocativos recorrentes. Isso quando não havia ameaça de possível agressão física. Estas eu intuo que nunca chegaram a me acontecer por parte de colegas talvez pelo fato de sempre ter tido um tamanho avantajado para a minha idade.

O Walmick Filho (como vou chamar o meu “eu criança”) já se percebia diferente dos demais garotos no que diz respeito a interesses e gostos; bem como identificava os amigos com quem tinha afinidade. Pelo o que a série nos mostra, o mesmo se passou com Joselito e Manolito. Além disso, a vigília dos familiares era sempre muito presente, chegando à punição física.

Na série, Joselito apanhava desmedidamente como reprimenda por ser como era, da mesma forma que recordo de chineladas e castigos que o Walmick Filho sentiu sem aparentemente compreender o motivo. Digo “aparentemente” porque já ali era capaz de entender que aquilo se dava em resposta a ter um modo de ser diferente dos outros meninos, principalmente dos primos – a quem sempre era muito comparado.

A obra audiovisual revela também que é na adolescência quando Joselito sente a necessidade de se afastar da família, quando parte da casa dos pais em busca de pacificar consigo a própria possibilidade de existência. Todavia, antes de partir, uma vizinha do povoado lhe revela sobre o quanto ele se parece com um tio, irmão de sua mãe, que, assim como ele, desviava do modelo de vida esperado para os homens do povoado. Esta mulher lhe revela ainda que este tio chegou a lhe comunicar, anos depois, que, longe de Adra, ele finalmente era feliz por poder ser livre para viver como desejava.

Mesmo sem ter conhecido seu tio, que fica registrado apenas neste e em um outro breve momento, é perceptível que Joselito encontra um lastro de pertencimento familiar ao saber da sua existência misteriosa.

Como que por um espelhamento inspirador a partir da série *Veneno*, reservando as singularidades de cada vida biografada, em certa medida, o meu Tio Bosco talvez esteja para mim tal qual Cristina Ortiz está para Valeria Vegas. Um interesse que revela muito mais sobre quem investiga do que sobre quem é investigado. Ao adentrar o universo de Cristina, Valeria se reconhece e se afirma enquanto mulher trans. Quanto ao meu tio e eu, a tônica do que parece nos aproximar não é uma questão de gênero ou de sexualidade; e sim o fato de – cada um com suas especificidades – não termos atendido o esperado pela família. Recebemos medidas

corretivas e disciplinadoras, que nos afastaram da fluidez na convivência familiar. No caso do meu tio isso se deu de forma radical; da qual eu jamais poderia tentar comparar a minha. Mas é certo que ao evocar a vida de um tio, descubro uma porta para a elaboração poética das minhas vivências pessoais.

É nesse encontro com *Veneno*, que se desperta em mim o anseio por pesquisar caminhos poéticos, em uma obra com caráter biográfico - documental e autoficcional - sobre a experiência de ser um corpo desviante dentro de um grupo com padrões e expectativas de comportamento fortemente estabelecidas.

Pela história de *La Veneno*, revisei a minha própria jornada em um fluxo memorialístico de imagens, palavras, sons, cheiros e sensações. A minissérie e seus procedimentos de composição aqueceram em mim o desejo de desenvolver uma pesquisa artística em que fosse possível dar vez e voz ao que hoje sou capaz de elaborar como um passado de repressão; bem como às reverberações deste nas relações da vida adulta.

No processo criativo aqui apresentado, *Bigorna*, me dediquei a revisitar a minha criança *viada*, que se torna um adolescente gordo, e hoje ecoa em um homem gay que se identifica com a comunidade ursina. Esse movimento investigativo me levou a uma aproximação com o campo de estudos e obras artísticas que envolvem o teatro documental e a autoficção. Nessa direção, unindo a pesquisa conceitual, apreciando espetáculos, pude ampliar meu conhecimento sobre o campo e o repertório de procedimentos que essas poéticas agenciam, bem como experimentar em cena minhas próprias descobertas, intuições e modos de criar.

Deste modo, compreendo que esta pesquisa se une a tantas outras que têm se interessado frequentemente pela dimensão biográfica na cena teatral brasileira contemporânea. Seja por espetáculos que se proponham a contar a vida de uma pessoa – figura pública ou não; seja por montagens que encontram na vida de seus próprios atores o mote dramaturgico capaz de ampliar algo privado e particular a nível social e coletivo. Destaco ainda que não me restringi ao teatro, assim como o contato com *Veneno* se mostrou um estímulo incontornável, no processo me deparei com outra criação audiovisual, o curta *O amigo do meu tio* (2021), que apontei anteriormente. Esse movimento revela um interesse interdisciplinar entre teatro e audiovisual, que também se conecta à minha atuação profissional entre o teatro, a publicidade e o cinema.

## 3.2 Linguagem documental e autoficcional: Aproximações iniciais

### 3.2.1 Documental

Quando você lê ou escuta algo sobre a estética documental, é muito provável que em sua mente surjam exemplos de documentários cinematográficos falando sobre um período ou fato histórico, ou mesmo sobre a vida de alguém. O documental no cinema talvez seja o que salte à mente devido a grande popularidade que o termo “documentário” alcançou junto a obras audiovisuais.

No entanto, essa estética se faz presente em variadas linguagens artísticas e meios de expressão – que, por exemplo, vão desde o cinema, o teatro e a performance, às produções literárias biográficas e *podcasts*, que vêm se tornando cada vez mais populares. O comum entre todas elas é o fato de fazerem uso, na sua elaboração e construção, de elementos que dão credibilidade e veracidade, enquanto algo que realmente aconteceu.

Marcelo Soler (2010), diretor e pesquisador pioneiro nos estudos acadêmicos sobre o Teatro Documentário no Brasil, fala sobre o desejo do documentário cinematográfico de reportar-se ao mundo fora da ficção. Para tanto, no interesse de retomar e trazer o passado para o presente, faz uso de elementos materiais reais pertencentes à história documentada como uma possibilidade de validação do real.

Isso, sendo transposto para a cena teatral, certamente recebe uma abordagem diferente, com elaborações próprias da nova linguagem. Todavia, pela finalidade comum de narrar algo com o auxílio de dados reais, é inegável que mesmo com as especificidades de cada linguagem – cinematográfica e teatral; em certa medida há um contágio, ou uma apropriação, que confere procedimentos similares que resultam em formas distintas.

Uma poética documental abre espaço para que os materiais arquivados operem de maneira estruturante na criação dramática da cena. Segundo as reflexões de Soler (2010), ao lançar mão de arquivos, registros, imagens, provas, documentos, testemunhos e tantos outros artificios, a cena estabelece um pacto com a veracidade dos fatos que apresenta ao público. O autor afirma que “o documento de caráter imagético passa a ser muito explorado quando um dos objetivos da comunicação teatral é fazer que o espectador perceba, sem nenhum tipo de legenda, que o signo apresentado é um dado direto da realidade” (SOLER, 2010, p. 38).

Uma vez que a materialidade imagética conecta o instante presente do espetáculo com o mundo externo à cena representada – por exemplo uma foto antiga, gasta pela ação do tempo –, o espectador é direcionado ao aspecto do real que é inserido em cena. Exatamente como este

texto que você lê realiza ao lançar mão de imagens de arquivo pessoal, que agregam às lembranças transcritas.

A respeito da veracidade dos fatos e da realidade, é importante ressaltar que nenhuma narrativa se reduza a um único ponto de vista:

O conhecimento construído com base em documentos não deve ser confundido com a realidade passada em seu estado bruto, pois, além de se pautar em registros elaborados por alguém, segundo determinado interesse, refere-se a determinada época e está comprometido com questões do tempo de quem o construiu. (SOLER, 2010, p. 26)

O mesmo é afirmado pela pesquisadora e crítica de teatro, Daniele Avila Small (2019), em sua tese de doutorado, *Historiografias de Artistas: Escritas da História no Teatro Documentário Contemporâneo*. Ela afirma que “qualquer documento, quando enquadrado, seja pelo jornalismo, pela história, pelo cinema ou pelo teatro, é agenciado de acordo com o entendimento e os interesses de quem o maneja”. (2019, p.72)

Ou seja, ambos concordam que a construção do discurso passa por uma curadoria própria de quem o emite. Elegem-se materiais e referenciais que atendam o que se deseja atestar como verdade. E isso implica não só no quê, mas também no como se pretende expor algo enquanto registro do real.

Em se tratando da realidade do próprio artista, por exemplo, atesta-se que o afirmado por ele diz respeito à sua elaboração pessoal dos fatos por ele vivenciados. As escolhas e o como transportar para a cena são frutos das sensações, associações e reflexões que o mesmo é capaz de formular de cada experiência que compartilha.

Na contramão dessa perspectiva, uma testemunha ocular do fato que deu origem ao que o artista elabora também poderia construir sua própria narrativa, dando outros sentidos aos mesmos materiais de arquivo. Em alguns pontos, haveria similaridade, em outros, argumentos distintos ajudariam a formular o que poderia ser outra verdade. Diante da possibilidade de mais versões de uma mesma história, algumas verdades poderiam habitar na esfera da inverdade, da mentira – e porque não, da ficção.

Patrice Pavis (2011), em seu *Dicionário de Teatro*, descreve o Teatro Documentário como o que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e organizadas em função da tese sociopolítica proposta pelo dramaturgo, ou seja, um fazer teatral que se distingue pela particularidade de relacionar a encenação, a estética e a poética do espetáculo por estes documentos.

Diante da definição de Pavis, o pesquisador e diretor teatral Davi Giordano, enquanto convidado do programa *Ciência & Letras*<sup>31</sup>, sugere que ela seja ampliada ao dizer que:

O movimento do Teatro Documentário ao longo do século XX foi ganhando uma série de dimensões. Muitas pessoas contribuindo, vendo o tema de forma diferente e artistas fazendo de uma forma diferente. Você pode olhar o Teatro Documentário associado desde uma dramaturgia que tá ligada com base em documentos, como você pode também pensar que é um teatro que trabalha com a inserção do real, ou trabalha com um reflexo do que que tá acontecendo politicamente na sociedade. Mas, enfim, ganhou uma série de movimentos (GIORDANO, 2017, 2'06'')

Pela fala de Giordano conseguimos identificar um percurso de constante movimento e experimentação no fazer artístico com o Teatro Documental ou documentário ao longo dos anos. Este que se interessa por contar histórias a partir de ou por meio de dados reais, mas que não se põe poeticamente refém da descrição dogmática de Pavis.

Em seu livro *Teatro Documentário Brasileiro e Argentino: o Biodrama pela teatralidade do comum* (2014), Giordano nos apresenta um apanhado histórico das produções que, ao experimentarem a presença do real em cena, contribuíram para o entendimento do que vem a ser uma cena documental.

O autor nos sugere que a história do Teatro Documentário possa ser dividida em cinco grandes blocos, ou fases. O primeiro começando no início do século XX, com as encenações do encenador alemão Erwin Piscator (1893-1966). Produções que apresentavam um vínculo direto com a realidade social tanto dos que estavam em cena, como de seu público. Um teatro de caráter militante destinado a operários de fábricas, incorporando fatos cotidianos destes e usando fontes documentais primárias. O pesquisador ainda reflete que:

A repercussão do político e do estético nas encenações de Piscator acontece em função da combinação entre o drama e os documentos, entre as particularidades do palco e as forças históricas. A fusão desses signos reais e representacionais criam uma dose de performance caracterizada pela inserção de ações de presentificação que buscavam a atualidade com a temática política da época. (GIORDANO, 2014, p. 22)

Ainda sobre a contribuição de Piscator, o autor destaca o método desenvolvido por este, chamado de *Atuação Objetiva*, que pressupunha o uso da narração, da projeção de imagens e

---

<sup>31</sup> Programa que compõe a grade do *Canal Saúde*, uma emissora de televisão pública sediada na Fundação Oswaldo Cruz, com transmissão e publicação de conteúdo no YouTube (@CanalSaudeOficial). O episódio foi ao ar no dia 27 de junho de 2017; está disponível no link: [https://www.youtube.com/watch?v=yWK\\_odkNQoc](https://www.youtube.com/watch?v=yWK_odkNQoc) (Acessado em: 13 de junho de 2023); é apresentado por Renato Farias, que tem como convidados o autor, diretor, professor, escritor de teatro e performance e mestre em Artes Cênicas pela UNI-Rio, Davi Giordano, e a crítica teatral e doutora em Artes Cênicas pela UNI-Rio, Daniele Ávila Small.

vídeos, do palco simultâneo com rápidas trocas de cenário, da comprovação documental do que é levado para cena, ativação da autenticidade factual.

A segunda fase é apresentada por Giordano (2014) a partir das peças *agit-prop*<sup>32</sup> patrocinadas pelo Estado da União Soviética e das práticas teatrais do *Living Newspaper*, nos Estados Unidos. Sobre estas últimas, retirava-se das manchetes de jornais da época o que viria a ser teatralizado. Ao que Soler (2008, p. 50) contribui informando que essa teatralização das atualidades do cotidiano tinha como função informar o público, mobilizando-o para agir política e socialmente.

Já na terceira fase, destacando o intervalo entre as décadas de 1950 e 1970, pesquisador inclui o surgimento do termo e noção de *docudrama*, proposta por Peter Weiss (1916-1982) com o espetáculo *Interrogatório*, escrito em 1965 a partir de depoimentos reais prestados no Tribunal de Auschwitz:

Peter Weiss inaugura assumidamente um projeto de Teatro Documentário como a possibilidade de criação de uma dramaturgia que estabelece um diálogo com as necessidades políticas contemporâneas. Inclusive no início da dramaturgia, o próprio autor descreve o processo de inspiração para a sua escrita e diz que o presente texto se enquadra no que ele chama de *docudrama*. (GIORDANO, 2014, p. 24)

Não podemos deixar passar despercebido esse recorrente interesse por um engajamento político nas produções documentais, com uma ideia que se destina à coletividade social. O registro dramaturgico parece, aí, se dar pelo interesse de utilizar registros reais, mas também por produzir novos documentos que contribuam para o não esquecimento de um fato traumático que marca a história do século XX.

Ainda nesta fase, Giordano (2014) insere o espetáculo *US*, de Peter Brook (1925-2022), que foi desenvolvido em 1966 e aborda o conflito ideológico da Guerra do Vietnã. O autor aponta como um interesse da obra a conscientização sobre um tema que diz respeito a todos nós, enquanto sociedade; e não apenas aos Estados Unidos e à União Soviética. Ao que novamente Soler (2008) contribui ao indicar a possibilidade de entendimento do título do espetáculo por uma tradução literal de *US* (“nós”).

Chegando na quarta fase, apontando perspectivas no Brasil, entre os anos 1970 e 1980, Giordano (2014) releva como primeiras práticas documentais os trabalhos de Augusto Boal (1931-2009) com o *Teatro Jornal* – junto a integrantes do *Teatro de Arena*, de forma similar

---

<sup>32</sup> Termo que sintetiza a expressão “agitação e propaganda”. Segundo Silvana Garcia (1990) esta expressão foi criada por revolucionários russos, para designar as diversas formas de fazer agitação de massa e, ao mesmo tempo, divulgar os projetos políticos da revolução.

ao *Living Newspaper*; com as práticas do seu *Teatro do Oprimido* que apontam perspectivas épicas atreladas às de Piscator; com o *Teatro Fórum* e com o *Teatro do Invisível* – sempre se pondo em jogo com o real.

Podemos notar que ainda que não sejam inteira e plenamente relacionadas ao que hoje é entendido como Teatro Documentário, são múltiplas as possibilidades que parecem se ligar e contribuir a essa estética. Inclusive propondo formas metodológicas. Com o passar do tempo, alguns procedimentos acabam por se tornar frequentes nas cenas que anseiam, por explorarem o uso do real, e auxiliam a identificar o que pode ser entendido como a presença do documental no teatro.

Durante o apanhado histórico exposto por Giordano, ele ainda lista algumas nomenclaturas surgidas ao longo de práticas que nortearam o Teatro Documentário:

Um tipo de drama histórico, peça de história contemporânea, teatro dos fatos, teatro de não ficção, teatro de reportagem, teatro de jornalismo, teatro documental, teatro documentário, docudrama, documento cênico, teatro da vida, teatro da experiência, teatro vivencial etc. (GIORDANO, 2014, p. 27)

Já na quinta fase, o pesquisador destina espaço às inúmeras produções contemporâneas que investigam múltiplas formas de introduzir o real na cena teatral, desbravando maneiras, métodos e tecnologias que auxiliem a teatralizar o ordinário cotidiano. No que diz respeito à cena brasileira, ele destaca alguns artistas e coletivos, focando na região sudeste: a *Cia Teatro Documentário* (SP), a *Cia Hiato* (SP); trabalhos da diretora Celina Sodré (RJ), da atriz Carolina Virguez (RJ), e do bailarino Marcelo Braga (SP). Como ele mesmo afirma, seria possível somar tantos outros exemplos.

Dez anos depois, aos exemplos apontados por Giordano somam-se diversos outros grupos e artistas, dentre os quais considero importante citar por sua lida poética com o real. Ainda em São Paulo, destaco o *Teatro da Vertigem* (desde 1991), o *Grupo XIX de Teatro* (desde 2004), os espetáculos *O que meu corpo nu te conta?* (2021), do Coletivo Impermanente com direção de Marcelo Varzea, e *Manifesto Transpofágico* (2020), da atriz Renata Carvalho dirigido por Luiz Fernando Marques – Lubi; e a *Cia Munguzá de Teatro*, sob direção de Nelson Baskerville, com o espetáculo *Luiz Antonio-Gabriela*<sup>33</sup> (2011) – espetáculo esse que, inclusive, permitiria estabelecer muitos paralelos com a série *Veneno*. No Rio de Janeiro, ponto,

---

<sup>33</sup> O espetáculo estreou em 2011 e teve bastante repercussão pelo país. Em 2022, voltou aos palcos com uma mudança significativa: após a transição de gênero, Gabriela agora é interpretada por uma atriz trans; e não pelo mesmo ator cis que, quando da estreia da obra, interpretava a personagem antes e depois da transição.

inclusive pelo tema que se conecta à presente pesquisa, o espetáculo *Selvagem*, do ator Felipe Haiut (RJ).

Ademais, atentando para produções brasileiras para além das fronteiras do eixo Rio-São Paulo, destaco os grupos *Teatro do Concreto* (DF); *La Vaca Companhia de Artes Cênicas* (SC); *Grupo Magituth* (PE); *Grupo Carmin* (RN); *Grupo EmFoco* (CE); os espetáculos *Criança Viada ou de como me disseram que eu era gay*, do ator Vinícius Bustani (BA); *E.L.A.*, da atriz Jéssica Teixeira (CE); e *Há uma festa sem começo que não termina com o fim*, do grupo *Pavilhão da Magnólia* (CE) sob direção de Francis Wilker e Thereza Rocha.

Todas as produções citadas recorrem ao uso de alguma documentação para firmar a relação com o real. Todavia, esses documentos não foram necessariamente validados pela lei. A memória e as lembranças de uma pessoa, ou a presença deste alguém, são exemplos de documentos válidos na produção contemporânea. Até mesmo porque seria ingenuidade acreditar “que o trabalho com dados de realidade por si só nos levaria a algo próximo de uma verdade legítima” (SOLER, 2010, p. 52).

A cena teatral tem sua própria poesia, que não recua diante dos documentos reais. Ela ainda encontra meios de conferir caráter de realidade e arquivo a outros elementos cênicos – por exemplo, um registro de vídeo que se faz em tempo real e diante do público é a própria geração de um documento a ser utilizado em cena.

Tal produção de documentos durante o próprio momento presente da apresentação muitas vezes se dá pelo uso de mídias e tecnologias que mais e mais estão definitivamente inseridas na realidade da vida cotidiana. Ao que Small (2019) nos alerta:

O uso de mídias contemporâneas nas encenações não é um modismo: a tecnologia está mais do que nunca no cerne da experiência de realidade da vida contemporânea, como algo que interfere nos modos de perceber o mundo e de assimilar saberes e afetos. Assim, o tratamento dado aos dispositivos tecnológicos usados para decupar e re-mediare conteúdos não é apenas funcional, técnico, mas dramático. Nenhum recurso é inocente nas historiografias de artista. (SMALL, 2019, p. 277)

O uso dessas mídias tem intencionalidade dramática uma vez que a própria possibilidade de sua utilização registra o tempo histórico da obra apresentada. Não se trata, então, de uma tendência estética temporária; mas de uma investigação contínua de como documentar e produzir narrativas, no nosso tempo, a partir do documentado.

Quando se trabalha no campo da arte não existe certo ou errado; e a confusão entre ficção e realidade pode ser muito interessante quando é isso o que se almeja (SOLER, 2010). Na prática, o que é de cunho ficcional mescla-se com os dados do real a fim de propor uma



elaboração discursiva e artística diante da plateia, que por sua vez reelabora o que aprecia do jogo cênico a partir do seu repertório pessoal, sendo então capaz de formular seu próprio ponto de vista e suas opiniões sobre o que lhe é dito e sobre o que vê.

Diante da experimentação proposta pelo encontro do real e do ficcional em produções documentais, o arranjo efetivado ao se eleger e organizar os materiais que dão forma às obras apresenta similaridades com o realizado durante a exposição de conteúdo em uma palestra, por exemplo.

Trago essa comparação direta a fim de trazer outra modalidade com a qual podemos criar paralelos, bem como tomar por referencial: a palestra-performance. Esta que, segundo Marco Catalão (2017), introduz a ideia de um processo mais amplo de apropriação do espaço crítico como cênico e de rapsodização da crítica, ou seja, a investigação de como inserir elementos narrativos, líricos e dramáticos no discurso crítico tradicional; assim como o inverso, o como tomar este último com finalidade artística.

Diante do que é exposto ao público, o autor nos provoca ao lançar o questionamento sobre o que é realidade e o que é ficção nesta mesma exposição. Nos indaga o que viria a ser narrativa e o que seria a análise crítica. No artigo “Uma genealogia para a palestra-performance”, Catalão afirma que:

(...) a palestra-performance também desvela a percepção contemporânea de que, assim como a arte, o conhecimento (tanto dentro como fora das universidades) não é um conjunto de objetos neutros transmitido de forma transparente de uma geração a outra, mas depende fundamentalmente dos modos de exposição utilizados por seus praticantes. (cientistas, professores, mas também jornalistas e diversas outras pessoas envolvidas no processo de construção e retificação do conhecimento. (2017, p. 11)

Há aí uma proposição de outras possibilidades para a construção de conhecimento no nosso tempo, de modo que isso não se dê de forma cartesiana, transmitindo tal qual de uma geração à outra; mas entendendo que as peculiaridades criativas têm potência formativa. E mais, são alternativas que envolvem a atenção do interlocutor de quem realiza a exposição de conteúdo.

Por seu hibridismo, a palestra-performance movimenta-se para além do resultado estético; ela atua com êxito político e epistemológico. Tendo uma estrutura heterogênea, a palestra-performance, segundo acredita Catalão (2017), se mostra como um dos dispositivos artísticos mais férteis para confrontar os processos tradicionais de construção dos fatos e da memória coletiva. De certo, a partir de uma descentralização e desconstrução, o que parece

despontar com entusiasmo é a abertura de caminhos para imaginar meios e transmissores de conhecimento e informação para além daqueles que já ocupam este lugar.

Tanto a palestra-performance como o teatro documentário parecem encontrar na relação com sua materialidade investigativa a ética que lhes confere a forma que é apresentada a audiência. O que reflete não em um compromisso formal que atenda critérios pré-estabelecidos; mas na fricção relacional da criatividade com os documentos e dados que dispõe, de modo que as possibilidades de concretização passam a ser múltiplas e abertas às experimentações.

Aproveitemos esse gancho e retornemos, agora, ao o programa *Ciência & Letras*, no qual Small, também convidada, reitera a ideia da não existência de um cânone rígido no referente ao Teatro Documentário. Acrescentando sobre a importância do público nesse tipo de produção, ela diz:

Existem muitas formas de fazer o Teatro Documentário. Não tem, assim, um cânone de como é. “Como é?”, “Tem que ser isso, tem que ser aquilo, tem que ter aquilo, não pode ter aquilo, não pode isso, não pode aquilo”. Não tem esses “não podes”. O Teatro Documentário pode ser muita coisa, mas tem sempre um interlocutor que é o espectador. O Teatro Documentário é direcionado ao diálogo. (...) Então, mesmo que não fale o tempo inteiro diretamente com o espectador, aquelas ideias estão em jogo para o espectador dialogar com elas, pensar com elas. O espectador está muito presente na dramaturgia do teatro documentário. Tem uma coisa interessante na história pública que é a ideia de autoridade compartilhada. Um entendimento da história pública é que o historiador não é o dono da história. (...) O entrevistado é tão autor, ou mais autor, do que aquele historiador que tá (*sic*) fazendo a pesquisa e que está orientando a partir das perguntas. Então, eu acho que o teatro documentário tem isso também: a consciência de que o artista que tá (*sic*) tá ali colocando aquelas ideias. Ele não é dono daquelas ideias. Ele pode até ser o articulador daqueles argumentos, mas o saber histórico é tanto do público, quanto dos atores. (SMALL, 2017, 16’37’)

A partir dessa reflexão, a pesquisadora destaca o quanto a relação de troca e diálogo com o espectador é essencial para a concretude da cena documental. O interesse de compartilhar uma história em cena ganha um tom de troca de saberes, ou pontos de vista, sobre algo. Ainda que se trate de um relato pessoal, quando levado ao público, torna-se um objeto sujeito à observação e à reflexão deste. Algo pessoal compartilhado por um ator ou atriz passa a ser um dado sobre o qual o espectador tem conhecimento, podendo realizar suas próprias considerações, bem como passar adiante da forma como lhe fizer sentido.

A presença da audiência não pode ser desconsiderada pelo que ocorre no palco. Um exemplo elementar da relação entre palco e plateia aqui é a frequente quebra da quarta parede, que resulta na não negação da presença do outro ali, naquele tempo e espaço durante a realização do espetáculo. Como bem elaborado por Small, o que conduz a cena no teatro documentário “não é a encenação dramatizada de uma narrativa de ficção, mas o arranjo de

materiais prévios à construção dramaturgica, que dizem respeito à realidade externa à cena”. (2019, p.14)

Ou seja, o espectador não é conduzido à imersão de acompanhar uma história fechada em si, que não o considera como um observador presente. Pelo contrário, o que Small (2017) destaca é o interesse pela implicação do espectador ao que lhe é apresentado pelo elenco. Este que, por sua vez, está inevitavelmente comprometido com o que apresenta em cena, ainda que não fale diretamente sobre si próprio. A pesquisadora reforça que:

O teatro documentário contemporâneo não tem essa pretensão de dar conta de falar do outro. Eu acho isso uma coisa bem curiosa, e eu acho que isso aproxima o espectador. Porque, quando o ator, o artista, se coloca como um projeto – o espetáculo como um projeto – não é só uma peça legal; é uma coisa que tá (*sic*) implicada no mundo. Eu acho que o espectador sente isso também. (...) O ator do teatro documentário geralmente é o autor do projeto. É muito difícil você encontrar um sistema de produção de elenco. Que você vai selecionar um elenco pra fazer uma peça de teatro documentário. Quem faz é quem pensou. E isso é muito interessante. E isso aparece em cena. O que que precisa um ator de teatro documentário? Uma pergunta que a gente pode fazer nessa chave da relação com o espectador. O Calderon, diretor chileno, fala uma coisa bem interessante. (...) Que pra ele não interessa, nesse momento pelo menos, um ator virtuoso, que sabe... dá conta, que faz personagens, tem trejeitos, sabe cantar, dançar... não interessa. Interessa um ator que tem posicionamento político claro, e que queira se colocar dessa maneira no teatro. (...) Um ator, artista, cidadão. (...) Uma implicação. Assim... é uma ética. É uma ética que é uma linguagem. E que não exclui em nenhum momento a relação com a presença do espectador. (SMALL, 2017, 21’27’)

No início desta sua fala, Small pontua que, ainda que não seja uma história pessoal do ator, este fala a partir do seu ponto de vista, ou seja, do como ele é atravessado enquanto sujeito por aquela história. O que me faz refletir que, expondo uma elaboração a partir de si, inevitavelmente o ator convida o espectador a desenvolver o seu próprio ponto de vista sobre o que lhe é apresentado. O que seria a própria implicação já comentada anteriormente.

Ao que pode ser complementado pelo o que a própria autora diz na sua tese de doutorado:

No teatro, o fato mesmo de os atores e atrizes anunciarem seus argumentos de corpo presente, muitas vezes na primeira pessoa e dirigindo-se explicitamente aos que estão na plateia, já é outra camada de evidência não apenas da subjetividade, mas da historicidade mesma do ponto de partida do olhar e do pensamento. O corpo do ator ou da atriz, quando se coloca no lugar de corpo historiador, se coloca também como evidência da historicidade da enunciação, como uma verticalização desse processo. A natureza convivial do espetáculo confere à escrita historiográfica no teatro uma outra camada de envolvimento do espectador no processo de construção do argumento histórico. (SMALL, 2019, p. 33)

De modo geral, o que me chama a atenção nas reflexões de Small é o dado de que, nesses contextos, o ator funde ofício e vida pessoal na medida em que é alguém que está sob o olhar interessado do público, e também o próprio material a ser apresentado. O corpo do intérprete adquire camadas enquanto um corpo com subjetividades próprias, mas também que evoca a análise e a evidência do que foi e é historicizado.

O ator ser o autor do projeto, sobretudo em uma documentação autobiográfica, sugere uma implicação para a abertura de um campo no qual a potência da vida entra em cena. A vulnerabilidade que a realidade convoca para o foco é o próprio documento da humanidade dos intérpretes e do público. Talvez seja válido refletir, então, sobre o quanto a sensibilidade do artista - não só como criador, mas como indivíduo - desponta como material que se soma aos documentos manuseados durante um processo criativo documental.

Não é tanto a apresentação de documentos que define o documentário na contemporaneidade, mas o agenciamento crítico e criativo destes documentos, o modo de operar sobre eles na cena. Percebo um deslizamento de ênfase: de uma noção de documentário pautada pela apresentação de fatos e documentos, na direção de uma prática mais autorreflexiva de documentário, animada por perspectivas críticas autorais que expõem os procedimentos das narrativas das quais fatos e documentos fazem parte. (SMALL, 2019, p. 64)

A prática autorreflexiva de documentário identificada pela pesquisadora diz respeito a criações nas quais os artistas se implicam junto aos seus documentos, levantando debates que buscam refletir a complexidade do que é tido como verdade histórica, inclusive questionando a aparente neutralidade de discursos hegemônicos.

Vale lembrar que o que tem caráter hegemônico está diretamente ligado ao que é compreendido e tem influência enquanto norma e padrão. Não à toa a crítica compartilha sua percepção sobre um movimento de desconstrução e reconstrução de saberes a partir da lida com a criação documental:

Neste momento, os debates sobre a descolonização do saber me parecem os mais contundentes como projeto de revisão de narrativas, referências e vocabulários, de crítica às estruturas de conhecimento que repetem as dinâmicas coloniais no pensamento e no ser. Assim, é coerente que o recente movimento de teatro documentário sinalize uma ideia de desmonumentalização do saber histórico. (SMALL, 2019, p. 40)

A revisão de narrativas nada mais é do que a proposição de apresentar novas perspectivas sobre fatos e desdobramentos históricos. Sobretudo concebendo o ponto de vista “dos vencidos”, em oposição à história tida como oficial. Esta que é institucionalizada pelas classes dominantes, que também prezam pelo estabelecimento da norma. O que me parece

justificar a forte presença de minorias discursivas protagonizando e liderando criações artísticas que se amparam em documentos e arquivos históricos como matéria de suas produções. Ao que Small conclui:

(...) tanto o teatro documentário a que Pavis se refere, quanto aquele que está sendo produzido hoje, podem ser entendidos como práticas artísticas que estão vinculadas a uma ética e que se firmam no desejo de fazer perguntas para a história, de revisar narrativas, do passado como do presente. (SMALL, 2019, p. 13)

Dessa maneira o teatro documental se assemelha a um processo em aberto, que se reinventa e conquista novas experimentações e possibilidades, que não cessam e não se enrijecem em fórmulas fixas.

Diante de tudo isso, sendo *Bigorna* o desenvolvimento de uma expressão pessoal e autoral, compreendo que a ética enquanto linguagem artística, no meu percurso, é o próprio estado de me colocar como um dos documentos que busco expor em cena. Diferente da série, por exemplo, em que *Veneno* é biografada pela participação de atrizes e atores. Encontro inspiração em *Veneno*, na medida em que a série, ao recriar de forma poética as memórias pessoais que Cristina Ortiz registra em seu livro, ecoa e lança luz sobre a existência de tantas outras pessoas como ela.

Sobre a articulação de experiências de ordem privada como discussão coletiva, Soler tece a seguinte reflexão:

Extrapolando a esfera pessoal e ampliando a questão ao coletivo, ao articularmos e darmos sentido à experiência vivida, incorporamos ao nosso discurso e às nossas práticas sociais o que foi apreendido, ou seja, agregamos conhecimento e vemos o presente com os olhos amadurecidos pela vivência. (SOLER, 2010, p. 25)

Há neste movimento um aprendizado, por parte de quem o realiza, a respeito de si enquanto indivíduo que integra e se relaciona com o todo social. Assim, pelo encontro, soma e mistura de outros depoimentos e vivências às minhas, a investigação de poéticas mapeadas neste percurso teórico-criativo objetivam-se a contribuir às reflexões coletivas sobre corpos LGBTQIAPN+ gordos. De modo que seja possível distanciar esta produção dramatúrgica - e cênica - de um único anseio de “*um ator que se pavoneia e se aflige sobre o palco*”<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> “A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator que se pavoneia e se aflige sobre o palco – faz isso por uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado.” Solilóquio do Rei Macbeth em *Macbeth*, de William Shakespeare, após receber a notícia da morte de sua esposa, Lady Macbeth. Trecho retirado da tradução de Beatriz Viégas-Faria publicada pela L&PM Pocket em 2007.

O interesse por estar presente em uma cena documental exige, então, um comprometimento consciente que dá relevo à dimensão política. O desdobrar da performance artística proporcionando ao ator a sua existência enquanto artista e como um sujeito social, um cidadão implicado com o seu tempo, o seu contexto.

Nessa perspectiva, talvez, seja possível considerar que, no Teatro Documentário, o drama de um, passa a ser o drama de todos. Uma história pessoal e privada, ao ser exposta em cena, adquire dimensão coletiva por se dar como um recorte e espelho, como a documentação, de um tempo histórico e de um espaço social. “Toda obra artística, em algum grau, é um documento sobre a época de sua elaboração” (SOLER, 2010, p. 54). Sobre isso o público espectador é convocado a ter um olhar atento, capaz de acessar tanto a narrativa que lhe é apresentada, como os meios pelos quais a mesma é talhada em cena.

A esta altura, é possível elencar alguns aspectos evidenciados no Teatro Documentário: o interesse de trazer o real para a cena; a implicação artística com o mundo social; o posicionamento político do projeto e seus integrantes; o relevo dado ao ator/atriz enquanto artistas-cidadãos em cena. Alinhado ainda à uma ética sobre o que se debruça e com a perspectiva de que a elaboração do que se dá em cena se estende e reverbera no espectador.

Adentrar nos percursos trilhados pelo Teatro Documental é, então, pôr-se diante de um gênero cênico com força épica, tanto pela preocupação com a discussão sociopolítica, como pela natureza narrativa, anti-ilusionista e fragmentada do discurso (SOLER, 2010).

Isto posto, me parece relevante propor, a seguir, algumas conexões com o teatro produzido pelo diretor e dramaturgo alemão Bertolt Brecht, figura bastante recorrente durante minha formação enquanto um estudante de teatro – tanto em nível técnico como superior.

### *3.2.1.1 Aproximações entre o Teatro Épico-Dialético e o Teatro Documentário*

Assim como Piscator (1893-1966), Brecht (1898-1956) propôs e refletiu sobre o fazer teatral de tal maneira que, ao meu ver, poderia ser somado ao apanhado histórico elaborado anteriormente por Giordano, podendo contribuir bastante quanto ao imaginário de experimentações e procedimentos metodológicos utilizados no Teatro Documentário.

As peças de Brecht nem sempre estavam relacionadas ou faziam menção a pessoas e fatos reais. A forte presença da fábula, enquanto narrativa que se desenrola, talvez seja o que não tenha relacionado suas peças à linguagem documental. No entanto, as obras do dramaturgo e diretor alemão sempre fazem relação direta e metafórica ao seu tempo histórico, bem como

se utilizam de procedimentos que fragmentam a narrativa linear e expõem a própria teatralidade. E isso, como podemos perceber, é algo fraterno à linguagem documental.

O contexto histórico<sup>35</sup> de Brecht foi por ele tomado como o cenário com o qual ele dialogava crítica e criativamente. Todavia é interessante ressaltar que suas peças não se encerram no tempo que foram escritas e montadas originalmente. Ele mesmo defendia a ideia de que suas peças, quando reencenadas, deveriam se relacionar com as questões contemporâneas de cada nova produção, o que confere às peças escritas por ele certa abertura processual, uma característica recorrente em obras documentais.

A isso podemos somar a observação da professora Cecilia Almeida Salles - cuja pesquisa tem forte contribuição neste trabalho e será aprofundada no próximo capítulo - a respeito da relevância do tempo e espaço em que os artistas desenvolvem seus processos artísticos. Em *Redes da criação - Construção da obra de arte* (2016), Salles diz:

É interessante notar que quanto mais apontamos para a importância de localizarmos o tempo e o espaço nos quais o processo de um artista está inserido, mais nos aproximamos de uma indeterminação destes. Isto fica claro no modo não linear, como séries, linguagens, autores e ideias são coletados. Momentos históricos diversos são associados e travam diálogo em nome dos interesses e indagações de um determinado artista. (2016, p. 50)

Seja por um posicionamento discursivo, seja pelos meios e tecnologia que viabilizam a obra, o contexto histórico no qual uma produção artística se dá não irá se isentar da sua concretude. O tempo e o espaço respingam de alguma forma no artista e na obra.

O artista é estimulado por onde está inserido. Salles reitera que o artista “interage com seu entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões” (2016, p. 40). Ou seja, ainda que o artista se expresse enquanto um sujeito de seu tempo, isso não limita as possibilidades outras da obra que ele produz; ela sempre será passível de conexões, reelaborações e ramificações.

---

<sup>35</sup> O período histórico em que Brecht cresceu era de grande importância para o século XX. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) estourou quando ele tinha 16 anos de idade. O capitalismo desenvolvia-se a passos largos e seu caráter imperialista estava cada vez mais forte. A massa operária encontrava-se em situação cada vez pior, o que movimentou um espírito revolucionário contra a política capitalista e imperialista. O mundo estava dividido em classes. Em vida, ele ainda acompanhou o início e o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Aos 22 anos, em 1920, Brecht vivia o contexto do primeiro pós-guerra e dava início à sua produção artística, que ganha maior intensidade entre os anos de 1930 e 1950, sobretudo durante o período de exílio em diferentes países – dentre eles Rússia, Finlândia e Estados Unidos – devido ao nazismo de Hitler ter alcançado o poder na Alemanha. Durante todo o seu trabalho, Brecht tratou da temática da disputa de classes, acreditando que a arte era um caminho onde o espírito revolucionário deveria estar presente e que, por meio dela, conseguiria transformar a sociedade.

Em uma metáfora quase pueril, o artista é como um jardineiro que planta uma ideia com sua obra. Já o como esta irá ramificar e o que será feito de seus frutos vai depender das variantes que interferem no solo plantado e em quem realiza a colheita.

Brecht, enquanto um pesquisador do fazer teatral, buscava encontrar meios de interferir na recepção do público de modo que este fosse convocado a manter o pensamento ativo frente ao que se elabora em cena.

A respeito disso, no que tange à interpretação do ator brechtiano, podemos dizer que, diferente da cena naturalista, o personagem não deveria ser vivido e sim exibido ao público pelo ator. Este não vive a história do papel que assume, mas narra a trajetória de um personagem que se permite, em determinados momentos, alternar entre narrador e personagem narrado. Anatol Rosenfeld (1997, p.162) afirma que:

(...) ao distanciar-se do personagem, o ator-narrador, dividindo-se a si mesmo em “pessoa” e “personagem”, deve revelar a “sua” opinião sobre este último; (...) O ponto de vista assumido pelo ator é o da crítica social. Ao tomar esta atitude crítica em face do personagem, o ator revela dois horizontes de consciência: o dele, narrador, e o do personagem; horizontes em parte entrecruzados e em parte antinômicos. O ator-narrador mostra um horizonte maior, já por conhecer desde logo o futuro do personagem.

O ator que, ao interpretar, dirige-se diretamente ao público expondo a quebra da quarta parede foge do intuito de fazer com que o público creia que ele compartilha seus sentimentos com os do personagem. Sua função é apontar para o comportamento de seu personagem em determinadas situações sem, contudo, ficar impedido de transmitir ao público seu próprio posicionamento enquanto ator.

O ator brechtiano, de acordo com Rosenfeld (1997), deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado) em cada momento, mas também para “entrar” no personagem com identificação dramática quando não haja relativização do objeto (personagem) a partir do foco objetivo (ator).

Diante do que já foi refletido sobre a cena documental, a postura do ator brechtiano não parece conectar-se fortemente com a do ator num teatro que faz uso da apresentação de documentos ao construir sua narrativa diante do público?

Ora, não digo de uma forma tal e qual; mas sim de uma característica, habilidade, ou mesmo treinamento, que permitem que o ator se ponha em troca direta com a plateia. O ator em cena atuando como um mediador, que seleciona e articula informações e narrativas. Faz



isso através de procedimentos que contam com o entendimento e atenção do espectador para alcançar o que se pretende em cena.

Assim como proposto por Brecht, o ator do teatro documental pode vir a jogar com diferentes registros de interpretação em um mesmo espetáculo. Desta forma, é possível que o público seja capaz de entender os diferentes movimentos narrativos conduzidos pelos intérpretes.

Isso não impede que a atuação possa também fazer uso de artifícios naturalistas e realistas na cena documental; mas conta com a habilidade desse ator de se distanciar de uma ideia de personagem encerrado em si, sendo capaz de mostrar a materialidade que constrói o discurso do espetáculo à plateia.

Neste ponto, devo reconhecer o fato de que esse paralelo alongado entre o teatro documental e o teatro épico brechtiano certamente se dá por este último ter sido mais presente na minha formação e experiência como estudante de teatro e ator, respectivamente. Inclusive, considero relevante pontuar que o Teatro Documentário em si não foi um conteúdo na grade curricular das minhas formações técnica e acadêmica.

Para tanto introduzo, aqui, a experiência pessoal mais próxima que tive com o que poderíamos relacionar à linguagem documental. Como avisado no início deste capítulo, trago brevemente aqui o espetáculo *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos*<sup>36</sup> (2017), no qual atuei sob direção de Rogério Tarifa a partir de obras do dramaturgo Plínio Marcos sobre o sistema carcerário no Brasil.

Em nenhum momento do processo de montagem e apresentações, a poética documental foi convocada por definição e conceitos; porém, por vezes, evocamos conscientemente o modelo épico brechtiano como referencial. Todavia, hoje consigo identificar nesta produção o que podemos dizer que encontra referência em Brecht e que, na mesma medida, nos aproxima da estética documental.

Em *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos*, o poema de mesmo nome escrito por Plínio Marcos foi musicado e era cantado pelo elenco enquanto fio condutor do espetáculo. Este que era entrecortado por cenas com trechos das peças *Barrela* (1959) e *A Mancha Roxa*

---

<sup>36</sup> Ato-Espetáculo Musical a partir de textos do dramaturgo Plínio Marcos – o poema *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos*, e as peças *Barrela* e *A Mancha Roxa*. Este trabalho foi a conclusão da Turma 66 da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/ECA/USP). Após sua estreia em outubro em 2017, o espetáculo trilhou uma trajetória para além da universidade. Cumpriu temporada no Itaú Cultural, no Sesc Pompeia, no Galpão do Folias, circulou por teatros da capital paulista pelo Circuito Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo, apresentou-se no Sesc 24 de Maio e no Sesc Santos – como abertura do FESTA 61 (Festival Santista de Teatro). Registro em vídeo do espetáculo disponível pelo link: [https://youtu.be/GJg\\_PA1jXDg](https://youtu.be/GJg_PA1jXDg).

(1988), pela apropriação cênica de discursos de figuras públicas, pela apresentação de dados, citações e notícias reais, pela exposição de registros fotográficos de atos e manifestações públicas do Movimento Social Mães em Luto da Zona Leste, além de depoimentos dados por convidadas a respeito da sua vivência enquanto egressas do sistema penitenciário da cidade de São Paulo.

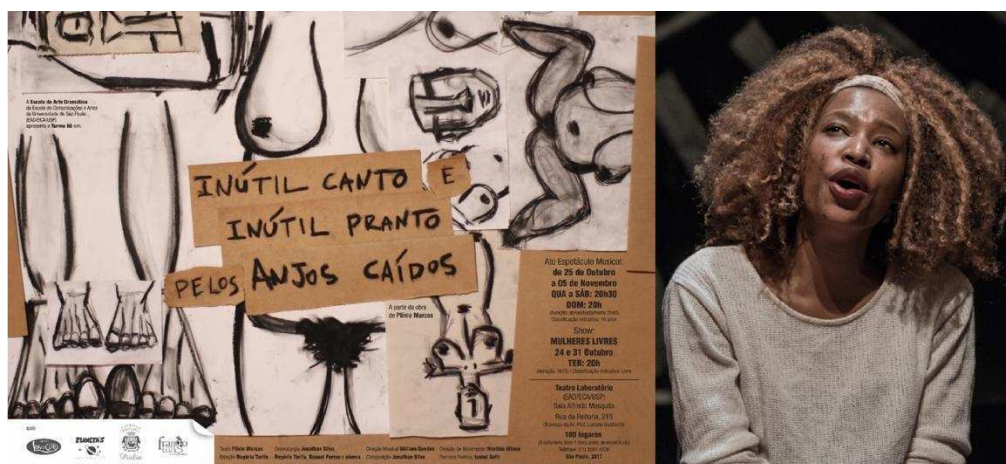


Fig. 44. Cartaz de divulgação do espetáculo.

Fig. 45. Nduduzo Siba, cantora convidada e depoente – foto de Alécio Cezar.

O real esteve em cena com *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caído*. E mais que isso, ousou afirmar que a potência do real foi o principal elemento deste espetáculo.

Durante o processo de montagem, como meio de dar forma a uma obra coletiva, os artistas tiveram espaço para pesquisas individuais. Nestas, cada um destacou o que lhe chamava a atenção, com o que se identificava, como cada presença – cada corpo com suas características físicas – poderia evocar na narrativa dados sociais, ou mesmo o que despertava desejo de denúncia. O próprio corpo, sua presença como um documento, uma camada daquela dramaturgia.

Por exemplo, eu sendo um homem branco, loiro, de olhos claros compondo o elenco de um espetáculo que denuncia a opressão contra minorias discursivas e as ferramentas que manuseiam o sistema carcerário no Brasil, fui convocado pelo processo criativo a uma tomada de consciência e ao entendimento de que a figura que cabia a mim era a do opressor. Este que era nomeado como “cidadão de bem” já no próprio poema escrito por Plínio Marcos; e que, ironicamente, foi uma expressão que ganhou bastante destaque durante o avanço da extrema direita em nosso país nos últimos anos.



**Figs. 46, 47, 48.** Registros de apresentação. Ao centro, em cena com as atrizes Luiza Romão e Lilian Regina – fotos de Alécio Cezar.

Ao compreender o que a minha imagem era capaz de representar e como ela poderia contribuir ao contexto e à narrativa do espetáculo, minha investigação cênica se deu catalogando discursos reais de figuras públicas da política brasileira. Em um recorte final, optou-se por falas do então deputado federal que veio a se tornar presidente da república nas eleições de 2018. Falas nas quais eram defendidas a pena de morte e a redução da maioria penal. No contexto geral do espetáculo, ficava explícito que teatralizar esse discurso era um meio de questionar, confrontar e denunciar o mesmo.



**Figs. 49, 50.** Registros de apresentação – fotos de Alécio Cezar.

Por fim, o encontro entre palco e plateia se dava em roda. Em determinado momento, cada ator ou atriz assumia a cena, oscilava entre personagem e indivíduo junto e diante aos espectadores. Estes que, por mais que pudessem chegar à emoção com o que viam em cena, eram provocados a refletir sobre qual lugar ocupam no sistema social que faz a roda do cárcere girar lucrativamente enquanto projeto político.

Jean-Jacques Roubine (1998) observa que, para Brecht, o ator-técnico recusa-se a suscitar a ilusão ou a alucinação. Em sua interpretação, há a proposta de provocar a estranheza, a interrogação crítica e a compreensão dos processos representados. Pela prática do *estranhamento*, o intérprete apresenta seu personagem enquanto um objeto que ele pesquisa e analisa poeticamente junto e diante dos espectadores.

Tal caráter científico é adotado por Brecht como um meio pelo qual o teatro se engaja na produção de conhecimento, que não é produzido apenas pelo trabalho do ator, mas por todos os elementos que compõem a forma épica. O recurso audiovisual, por exemplo, por muitas vezes foi e é utilizado pelo épico e pelo documental com a finalidade de informar dados científicos e históricos.

Em cena, a contribuição desses recursos – com essa finalidade – pode ser exemplificada por projeções que compartilham dados, estatísticas, imagens, vídeos, citações e outros. Isso acontece na cena documental, tal qual já acontecia na forma épica, inclusive antes mesmo de Brecht. Apontando Piscator como um encenador que antecedeu muitas das formulações do Teatro Épico, Giordano (2014, p. 21) afirma que “a utilização da tecnologia do audiovisual em cena já revelava a necessidade que a encenação tinha de comprovar a realidade apresentada com dados, ou seja, a projeção como reprodução tinha como função dar verossimilhança ao relato”.

A chegada e presença da informação por meio da tecnologia audiovisual parece trazer consigo uma carga de realidade por, inicialmente, ser um elemento estrangeiro da cena teatral. Surgindo como um outro tipo de expressão ou perspectiva, insere formalmente um jogo que dialoga com o que é encenado no palco.

Jogo este que exalta como real o que chega do externo. Contribuindo com o pretendido pelo teatro *épico-dialético*, que além de narrar uma história, tem o intuito de permitir ao espectador um aprendizado sobre as relações travadas na sociedade em que ele vive.

Sobre a abrangência do teatro proposto por Brecht, Bernard Dort destaca:

A reforma que Brecht preconiza por volta de 1930 é total. Ela atinge todos os setores da atividade teatral. Substitui o drama pela narrativa: trata-se menos de “exprimir” sentimentos que de descrever comportamentos e narrar opiniões; ela rompe com a organização harmoniosa da progressão dramática (o dramaturgo ou o encenador “monta” fragmentos e deve sublinhar mais as contradições do que a gradação); rejeita como falaciosa qualquer conclusão definitiva; a obra não se encerra com a conclusão final que reclamava Hegel, mas permanece suspensa em várias soluções possíveis. Substitui a noção de conflito pela contradição. E é ao espectador, não às personagens, que Brecht confia tarefa de pronunciar a última palavra: entre palco e plateia, a separação (e, conseqüentemente, a identificação imaginária) não é mais absoluta. (1977, p. 317)

A dialética é intrínseca em todos os braços da obra desenvolvida sob essa perspectiva. A montagem de fragmentos, realizada sobretudo pelo dramaturgo e pelo encenador, já estabelece de imediato um caráter analítico sobre o que em geral é tido como familiar. Este que é, então, elevado ao nível de aparato receptor de crítica e, assim, suscitador da potencialidade ativa por parte do espectador, que relaciona os seus próprios pensamentos com os da cena.

Toda essa desconstrução revelada da cena no teatro de Brecht acaba por expor o como cada etapa da encenação é materializada diante do espectador. O estranhamento passa a ser, então, um recurso metodológico – por vezes metalinguístico – que irrompe a encenação, convocando um olhar atento e curioso por parte do espectador. Não seria este um estado similar ao que se propõe ao público do Teatro Documental?

Tal questionamento me parece surgir como fruto de uma primeira miragem das aproximações que a presente pesquisa mobilizou entre expedientes do teatro documental e as proposições de Brecht. Percebo que o meu processo criativo, se direcionando à poética documental, se relaciona em rede associativa com o teatro brechtiano. Natural, já que este faz parte do meu repertório de formação artística.

Enquanto arte, o teatro possui a capacidade não apenas de entreter e divertir, mas também de estimular um pensamento crítico em todos aqueles que dele participam – sejam os próprios artistas ou o público. Rosenfeld (1997) pontua que o objetivo pretendido por Brecht não era anular a emoção, mas conduzi-la também ao nível de raciocínio consciente. Pela intencionalidade de que a relação com a cena, seja atuando ou assistindo-a, dê-se tanto de forma porosa à emoção que dela emerge, como da reflexão e criticidade que a mesma é capaz de suscitar.

Somemos a isso o que Dort aponta sobre a preocupação de Brecht em manter e aprofundar a distinção do que é teatro e do que é vida:

[...] teatro não é vida; o teatro apenas reproduz, representa a vida, não se confunde com ela. É certo que sua função é permitir ao espectador a possibilidade de intervir *em seguida* na vida, mas, na medida em que é teatro, este não poderia fazê-lo, não poderia tomar posição na própria vida. O teatro é essencialmente mediação – mediação com vistas a uma ativação do espectador. (1977, p. 362)

Essa mediação entre o que é teatro e vida não parece uma possibilidade também da linguagem documental? O agenciamento de arquivos reais em uma obra dramaturgical é uma forma de mediação e organização de materiais. No processo de composição dramaturgical de *Bigorna*, por vezes tenho a sensação de que a separação entre vida e teatro fica um pouco

borrada. O que me provoca algumas reflexões. Documentada em cena, a vida não se torna o próprio teatro? A própria vida, fundida ao teatro, não seria capaz de propor intervenções a si mesma, para além da cena?

Acredito que, fazendo uso do teatro, a vida é capaz de reivindicar espaços e discursos que criem novos imaginários e realidades para si. Intuo que, assim como a forma épica, o documental é uma plataforma capaz de auxiliar este processo de renovação. Digo isso pelo fato de que, em ambos, há um convite de aprendizado. O primeiro faz uso de uma fábula entrecortada, e o segundo recorda e remonta dados da vida, ou da história.

Ressalto ainda um palpite sobre a relação do revelar metodológico e técnico do teatro documental e épico com o público do nosso tempo. Devido ao uso diário da tecnologia digital e suas inúmeras plataformas e aplicativos, estamos cada vez mais inseridos nas terminologias técnicas e edição de vídeo e imagens. Assim, os conceitos de montagem, corte, seleção e edição são reconhecidos e assimilados pelo espectador do nosso tempo, o que talvez possibilite uma relação de interesse e curiosidade na conexão com espetáculos que materializam em cena procedimentos como esses.

Henrique Fontes, ator e dramaturgo, em seu curso *Dramaturgia Documental*<sup>37</sup>, propõe como ferramenta de escrita a ideia de “dramaturgia em linhas”. Isto consiste em desenvolver o texto como que por formas paralelas de contar ou relacionar-se com a história da peça documental a partir de trilhos, ou linhas, distintos. Por exemplo, uma mesma escrita dramaturgical leva em consideração: o depoimento pessoal de quem está em cena, diálogos fictícios entre dois personagens, e uma narrativa crítica sobre o processo de montagem.

Durante o exercício de escrita, o dramaturgo deve agenciar a presença de cada uma das linhas por ele propostas, da mesma forma que, em cena, o ator ou a atriz deve manter vivo o jogo de transitar por estas linhas. Não haveria aqui uma semelhança ao que se propõe aos intérpretes e do Teatro Épico-Dialético, que se desdobram entre sujeito narrador e objeto narrado?

Rompendo com a linearidade de uma narrativa fechada em si, o estranhamento ocupa uma posição metodológica que ressalta o que compõe a materialidade do espetáculo, no aqui e agora. O espectador não só se relaciona ativamente com a peça por acompanhar os

---

<sup>37</sup> O curso em que participei foi realizado entre 6 e 16 de fevereiro de 2023, com duração de 12 horas-aula, de forma on-line, pela plataforma Google Meet. Através de exercícios práticos, baseados nos parâmetros dramaturgical criados por Henrique Fontes e pelo Grupo Carmim (RN), o ator e dramaturgo conduziu os participantes na produção de células dramaturgical.

desdobramentos desta, como por ser instigado a identificar as escolhas e artifícios artísticos que a constituem.

É como se o espetáculo ganhasse forma, pela materialidade posta em cena, assim como se acompanhássemos a pintura de um quadro. Ou seja, a obra cênica não é apresentada ao espectador como um quadro finalizado e emoldurado; mas possibilita ao seu público acompanhar cada uma das pinceladas que lhes dão forma.

Disso podemos inferir que a teatralidade da cena, tanto no Teatro Documental como no Teatro Épico-Dialético, se dá pelo revelar processual da obra cênica. Neste ponto, convocamos a perspectiva de Salles (2016), quando, ao propor o conceito de criação como rede de processo, ela aponta a dinamicidade como uma marca da criação artística, que está sujeita a inúmeros e infundáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos. Características que dão abertura e contínua mobilidade à obra e suas conexões.

Isto posto, acrescento ainda – visto que a elaboração artística desenvolvida durante esta pesquisa se nutre, como já mencionado, de lembranças e documentos autobiográficos; que a poética deste trabalho me convoca, enquanto ator, a uma postura um tanto quanto dialética sobre os fatos a serem narrados – sem, no entanto, anular por completo a afetividade inerente a todos os elementos reais.

A dimensão épica que o trabalho cênico pode alcançar colabora com o redimensionar de cada memória ou caso, indo além do indivíduo, lançando a cena ao contato e troca com o coletivo.

Projeta-se, assim, na obra apresentada junto a esta pesquisa, o desejo de que seus temas, a priori pessoais, possam ressoar por amplitude coletiva, germinando reflexões e debates de opiniões. Da vivência pessoal do ator ao encontro com a poética documental, o processo criativo lança o artista tanto à autopercepção, como para a compreensão das questões sociais e coletivas que se vinculam à sua obra.

Como exemplo desse movimento que parte do individual para o coletivo, trago o trecho que inicia a crítica do espetáculo *Há uma festa sem começo que não termina com o fim* (2021)<sup>38</sup>, escrita por Magela Lima no jornal Bemdito:

Acredite: você não é a única “criança viada” que organizava suas festinhas de aniversário. Você, que confia que vai dar tudo certo, mesmo sem se vestir de anúncio de plano de saúde, também não está sozinho, não. E, você, menino preto, que viu seu

---

<sup>38</sup> Espetáculo encenado pelo grupo Pavilhão da Magnólia (CE), com direção e dramaturgia de Francis Wilker e Thereza Rocha. Dividido em diferentes narrativas que trazem memórias e elaborações pessoais de cada intérprete. Estas que inicialmente parecem singulares, mas que se multiplicam por espelhamento na plateia, no país, no todo que constitui o coletivo social.

namorinho de adolescente com uma garota branca ser censurado, pode ficar certo de que essa história, tristeza nossa, já se repetiu à exaustão. Você, também, menina, que se fez mulher e desafiou o mundo para inventar a vida de acordo com seu próprio querer, felizmente, não é caso único. Vocês todos, ainda bem, são um sem-fim de vocês. (LIMA, 2021)

Os argumentos que disparam cada uma das cenas da peça surgem da vida real de cada ator e atriz do grupo; no entanto, como bem continua o crítico, a todo instante, história pessoal e coletiva vão se cruzando, espelhando com muita intensidade um eu num nós, criando momentos de uma natureza comunitária, coletiva, muito profundos (LIMA, 2021).

Tomado como exemplo o espetáculo acima, no processo criativo desta pesquisa me interessa esse movimento ético e poético no que diz respeito ao se fazer ponte entre o privado e o coletivo. Movimento para o qual me parece essencial ao percurso criativo o caráter de porosidade com o que o circunda.

O espaço e o tempo sociais da criação estão permanentemente interagindo com a individualidade do artista (SALLES, 2016). Dessa interação, o artista é capaz de verticalizar seu trabalho tanto na atmosfera pessoal – desdobrando possibilidades em suas próprias ideias e referências, como pode encontrar conexões com o mundo que o rodeia.

Se até este ponto abordamos brevemente algumas reflexões envolvendo teatro documentário, teatro épico e a palestra performance, no contexto desta pesquisa, a noção de autoficção, que vem sendo foco das pesquisas de alguns artistas como Janaína Leite, também nos mobilizou, justamente por direcionar a construção de narrativas a partir de documentos de indivíduos específicos, e não necessariamente de dados historiografados. Ou seja, por meio de arquivos e materiais dos próprios artistas ou de quem estes desejam biografar. Apresentando esta a perspectivas, que embora particular, também revela algo de dimensão coletiva.

### ***3.2.2 Autoficção (Autoescritura)***

Folheando novamente as páginas do *Dicionário de Teatro* de Pavis (2011), o mais próximo que encontramos à ideia de Autoficção ou Autoescritura trata a respeito de um Teatro Autobiográfico. Encontramos algumas observações que têm como ponto de partida a seguinte definição de autobiografia proposta por Philippe Lejeune (2011, p.374): “a narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando põe a ênfase principal em sua vida individual, em particular na história de sua personalidade.”. Isto posto, Pavis tece algumas ponderações, das quais destaco alguns trechos:



Esta definição parece tornar impossível o gênero de teatro autobiográfico, visto que o teatro é uma ficção presente assumida por personagens imaginárias que diferem do autor e têm outras preocupações além de contar sua vida. Gênero impossível e muito pouco representado, apesar das tentativas tão velhas quanto o teatro (...) Não se deve confundir o teatro (ou a representação autobiográfica) com o *monodrama\**, o drama cerebral, a dramaturgia do ego (centrada numa personagem que impõe sua visão ao mundo exterior) ou a tendência monológica do teatro europeu nos anos setenta e oitenta (DANAN, 1995). Far-se-á também uma distinção entre os textos dramáticos autobiográficos (qualquer que seja a escrita) e a performance cênica do ator que fala de si mesmo. (...) o paradoxo do comediante – a partir do momento em que parece estar ali, presente e real, assume também um papel de personagem, o que, ao mesmo tempo, o impede de dar um testemunho autobiográfico. Ou, pelo menos, esta comunicação autobiográfica será sempre suspeita porque será objeto de uma exibição, em poucas palavras, de uma encenação do ego para fins artísticos e ficcionais. (...) O ator autobiográfico não é somente um “coração posto a nu”; ele também é um narrador, um arranjador, um embelezador, um demonstrador e um exibicionista, que trabalha sua matéria como escultor, trabalha a argila ou o escritor, as palavras. (2011, p. 374)

Pavis parece ir se convencendo da concretude possível do teatro autobiográfico na medida em que avança com seu texto na busca por definições. Este que, com um tom desconfiado, mantém o pé no freio, parecendo relutante contra a aceitação do gênero em questão.

Inicialmente ele chega a falar da impossibilidade de um gênero teatral autobiográfico, apontando o fato de a linguagem teatral estar diretamente ligada ao ato de contar uma história, uma ficção, que não tem como prioridade a vida de seus autores.

Na sequência, o autor já parece vislumbrar possibilidades para uma cena autobiográfica ao alertar sobre diferenciações entre o teatro e uma poetização de perspectiva que se apresenta ao público encerrada em si mesma, e entre o uso de textos autobiográficos e a própria performatividade que se dá quando um artista em cena se propõe a falar de si.

Já os trechos destacados em sequência revelam a complexidade na qual se insere o artista que decide se tomar como matéria prima da própria criação artística. Pavis parece refletir sobre a ética e a viabilidade de execução do gênero autobiográfico. Conclui com uma aparente validação do ator autobiográfico, creditando-lhe múltiplas funções que cabem a esse durante seu ofício.

No percurso criativo de *Bigorna*, o estudo sobre criação autoficcional, ou auto escritura, se deu a partir das contribuições da atriz e diretora Janaina Leite. A autora, interessada nas fricções entre o real e o ficcional, no seu livro *Autoescrituras performativas - do Diário à Cena* (2017), investiga processos criativos autobiográficos na cena teatral a respeito da autoficção. Atentos às observações de Leite, é possível compreender o que ela aponta ser uma curva que se dá do documentário para a autoescritura, ou autorepresentação.

Mesmo com características muito similares, como o trabalho com arquivos, memória e depoimento pessoal, Leite pondera o fato de que aqui a memória a ser investigada não é a coletiva, a memória histórica, mas a memória do ponto de vista do sujeito (2017, p. XX). Trata-se de uma elaboração de si e das experiências vividas pelo próprio narrador, enquanto uma dramaturgia do eu.

Seria possível pensar que direcionar o olhar sobre a perspectiva de uma pessoa, dentre tantas na sociedade, poderia ser entendido como um desvio do teatro documentário para o indivíduo?

Esta reflexão nos leva de volta ao dito por Small (2017) sobre o artista da cena documental ser o próprio autor do projeto. Ora, sendo o ator o autor do projeto, e este tomando sua própria vida como objeto de criação, há uma implicação direta sobre suas relações com o contexto de mundo em que está inserido. Portanto, ainda que sob as especificidades pessoais do artista, as relações com seu entorno social inevitavelmente ecoará em seu produto final - seja pelos meios e procedimentos de realização, seja pela construção discursiva que dali emerge.

Em outras palavras, o mesmo é defendido por Sérgio Blanco, dramaturgo e diretor teatral franco-uruguaio, em *A Autoficção: uma engenharia do eu*, quando nos diz que:

é importante ressaltar que, embora toda a escrita autoficcional sempre comece a partir de um eu, de uma vivência em primeira pessoa, de uma experiência pessoal - dor profunda ou felicidade suprema - sempre se parte desse eu - mas pra ir além de si próprio, isto é, para poder ir em direção a um *outro* (2023, p. 5).

A criação de um *eu* também aponta para a relação com a alteridade. Quanto a isto o Blanco afirma que “a autoficção é uma das possibilidades de que o eu volte a se ver nas águas inconstantes da existência e, portanto, possa entender que o eu é sempre o outro” (2023, p.10).

Podemos, então, refletir que, na prática, nada impede que haja vínculo e espelhamento entre a subjetividade de um indivíduo e o contexto coletivo. Tenhamos sempre em mente que nós e nossa expressão artística somos produtos do nosso tempo histórico.

Todavia, não podemos negar o risco que uma produção autobiográfica corre de concentrar-se inteiramente em si; sem que haja conexões com o externo. Esta é a linha tênue que exige atenção dos artistas que se lançam nesta modalidade.

Sobre o percurso criativo em desenvolvimento nesta pesquisa, enquanto uma autoescritura, é dado que ele versa sobre algo pessoal de que se deseja falar, do que é narrado para não cair no esquecimento, ou porque algo nos tocou (LEITE, 2017). Porém, sendo *Bigorna* um processo criativo que mescla o documental e autobiográfico na sua elaboração, enquanto

artista, devo estar atento a não me ensimesmar, a não me encerrar nos meus contornos, perdendo, assim, a oportunidade de conectar-me com meu espaço e tempo sociais. Sobre esta questão, Leite alerta que:

Sem se colocar no campo aberto de uma discussão mais explicitamente política, muitos trabalhos associados à vertente dita “documental” se debruçam sobre as histórias pessoais dos seus autores, suas memórias e seus afetos. Em sua maioria, essas obras parecem também encontrar sua validação numa suposta expectativa de *universalidade* do tema proposto. (...) proporcionando assim uma experiência de identificação por parte do público, (...). Um risco no qual incorrem muitos trabalhos dessa vertente é, ao buscar gerar uma experiência de identificação para justificar o uso do material autobiográfico, não raro se apoiarem sobre o modelo melodramático, que ainda é predominantemente na maioria dos produtos da indústria cultural contemporânea. (2019, p. 47)

Blanco se soma à linha de raciocínio da autora quando propõe que “o desafio da autoficção é que essa busca dos *eus* não consista numa simples autocontemplação de si, mas sim que consista em uma busca política e religiosa maior: os *outros*” (2023, p. 16).

Atento às reflexões propostas por ambos, uma primeira abordagem na pesquisa em desenvolvimento foi a busca por me aproximar de outras vivências para além da minha própria. Por isso, no decorrer desta pesquisa foram realizados *dates*<sup>39</sup> com outros homens gays gordos e com artistas com produções a partir do uso de documentos e relatos pessoais — um primeiro movimento para tentar não me deixar capturar pelas emoções de minha própria história, podendo, inclusive, encontrar elementos nas vivências de outras pessoas que acrescentem camadas, atritos, distorções à minha própria.

Na cena contemporânea, o teatro autoficcional parece muito conectado ao movimento de retomada de narrativas. Apresenta algo por uma perspectiva diferente da estabelecida, e justamente por isso, vislumbra mudanças no porvir a partir de um passado analisado.

O processo criativo de *Bigorna* opera com a transposição de fatos reais para uma linguagem dramaturgical e cênica. Não posso negar o interesse de encontrar eco em indivíduos que se aproximem das vivências e temas que coloco em cena – as lembranças de uma infância afeminada, a vida do tio enjaulado em casa, e o fato de ser um corpo gordo dentro da comunidade LGBTQIAPN+.

No entanto, é imprescindível estar alerta ao dito acima sobre o apuro de que, na busca por se relacionar com o público, principalmente seus pares, a criação recorra a um suporte que

---

<sup>39</sup> Plural de “date”, que traduzido diretamente do inglês para o português significa “datas”. O termo *date* também tem sido aplicado no sentido “encontro”, geralmente romântico, entre duas pessoas. Na pesquisa utilizo enquanto uma entrevista informal, na qual converso e troco experiências de vida e artísticas com quem me encontro.

toque o espectador por uma camada subjetiva na qual ele, por exemplo, sofra enquanto vítima, ou mesmo se penalize juntamente com o artista em cena.

Talvez esteja na possibilidade de trazer a dimensão crítica para a cena, pela revelação das escolhas e procedimentos poéticos, um possível antídoto contra o melodrama.

O pretendido aqui é que, tanto quanto ou mais do que a empatia, haja o fomento de pensamento crítico e debate sobre o que as questões podem despertar, inclusive em pessoas que não tenham experiências afins às postas em cena. As memórias do ator podem não ser análogas às de seus espectadores; mas isso não impede que elas possam ser tomadas para a reflexão dos mesmos sobre o tema e sobre a vida em sociedade.

Sobre a memória transposta para o palco, Leite (2017, p.9) pontua que narramos nossas vidas e ideias em função de performar uma imagem de nós e do que consideramos nosso passado, para não esquecer nem deixar que esqueçam, e também porque algo nos tocou pelo afeto.

A autora ainda nos traz a memória sob a ótica da psicanálise de Sigmund Freud:

(...) Freud sustenta que as lembranças ficam registradas numa camada mais profunda, que para ele é o inconsciente. O retorno ao passado não pode se dar de maneira direta e sofrerá sempre as distorções desse trânsito mediado entre inconsciente e consciente. (LEITE, 2017, p. 14)

Assim sendo, podemos entender que as distorções da mediação entre o inconsciente e o consciente elaboram o modo como a memória é capaz de acessar nossas lembranças. Quando se diz que o acesso ao passado não se dá de forma direta, é dito que não se dá com objetividade e precisão tal qual o registro de uma câmera de segurança com captação de áudio e vídeo, por exemplo. Fragmentos de lembranças compõem essa elaboração que resulta da memória.

Ainda sobre o estudo de Freud, a diretora avalia o fato de que a maioria das nossas lembranças estão relacionadas a eventos marcantes para cada um de nós:

(...) mas o que surpreende Freud é justamente o que escapa a essa regra. Percebe-se então que uma série de lembranças, aparentemente inofensivas, cotidianas, desimportantes, permanecem na memória – e não só, permanecem com clareza demais, enquanto eventos contemporâneos de grande importância são completamente apagados, ou, como prefere Freud, omitidos da memória. (2017, p. 15)

O “permanecer” e o “apagar” da memória são entendidos por Freud como mecanismos que nossa psique possui no intuito de nos proteger de algumas experiências, tornando possível a continuidade do fluxo da vida sem necessariamente estagnar em alguma questão traumática.

Assim como o roteiro de uma série televisiva, nossa mente é capaz de editar lembranças, e ainda mais, de criar a partir delas:

Esse “impressionante mecanismo”, como nos fala Freud, chega ainda mais longe ao percebermos que não somente uma memória inofensiva toma o lugar de uma memória traumática mas, mais ainda, uma memória inofensiva que *nunca* existiu enquanto evento pode ser *criada* pela memória para omitir o evento significativo. A lembrança foi forjada pela memória ao fundir duas experiências e criar com isso uma cena “ficcional”. (LEITE, 2017, p. 16)

Em outras palavras, o que a atriz nos informa sobre o aprofundamento do estudo de Freud é: o que poderia ser lido com algo inventado é, na realidade, uma elaboração subjetiva de alguém, no intuito de manter a lembrança de determinado evento. Assim sendo, não se trata de uma invenção no âmbito da mentira, mas sim como tal evento ficou registrado na memória desse alguém.

Quanto à elaboração cênica de acontecimentos pessoais, pode ser que, em alguma medida, adentremos no que diz respeito ao enfrentamento de questões por vezes traumáticas. Isso evoca um caráter terapêutico e de cura, que a catarse teatral pode proporcionar – tanto aos intérpretes como aos espectadores –, o que por vezes revela um olhar de rejeição sobre esse tipo de produções; como se este fazer teatral tivesse se afastado de sua qualidade artística.

Todavia, é inquestionável o quanto as expressões artísticas, inúmeras vezes, dão-se enquanto elaborações de demandas pessoais e subjetivas de seus criadores, viabilizando que processos de cura sejam uma das inúmeras atribuições e potencialidades das artes em geral.

Neste ponto, pego uma carona em reflexões do psicanalista e diretor teatral Antonio Quinet, que afirma a condição análoga entre teatro e psicanálise. A originalidade desta não veio da medicina e nem de sua relação paradoxal com a ciência, e sim de sua conexão com a arte e, em particular, com o teatro (QUINET, 2019, p. 29). Em seu livro, *O Inconsciente Teatral - psicanálise e teatro: homologias*, ele justifica o que nos introduz essa reflexão:

Encontramos no início da psicanálise diversos conceitos que advêm do teatro: a interpretação dos sonhos e o Inconsciente como *Outra Cena*, o complexo de Édipo advindo da tragédia de Sófocles, o próprio conceito de cena da fantasia, de cena traumática e de cena primitiva e catarse que advêm da definição da tragédia por Aristóteles, daí o uso de Freud de “tratamento catártico”, primeiro nome do tratamento analítico, que leva o sujeito a se deparar com o paradoxo de um gozo trágico para além do princípio do prazer. Encontramos até mesmo o conceito de conflito que Freud extrai do teatro grego, com os conflitos entre os homens e os deuses, e de Shakespeare, com o conflito do homem consigo mesmo, dividindo entre luzes do consciente e a escuridão do Inconsciente. Se Freud dá tanta importância ao teatro para criar e desenvolver a psicanálise é porque o *Inconsciente é estruturado como um teatro*. (QUINET, 2019, p. 29)

Dada esta influência do teatro para a estruturação da psicanálise, não nos deve parecer estranha a possibilidade de o caminho inverso também se apresentar como algo possível. Digo isso pelo fato de que, assim como o ator em um processo criativo de autoescrita cênica, o analisando de uma sessão formula elaborações a partir de suas experiências particulares:

O conceito de Inconsciente teatral é, portanto, tributário da função cênica da fantasia do Inconsciente. Freud descobriu que os sintomas e atos estão associados a cenas recalçadas no Inconsciente. Assim como no teatro, não importa se elas foram efetivamente vivenciadas ou fantasiadas. Elas existem por si mesmas no Inconsciente e se manifestam nas diversas versões das tragédias, maiores ou menores, de cada um de nós, fazendo-nos agir como que guiados para uma alteridade radical que é o Inconsciente-autor. Na análise, o paciente nos relata cenas de infância como recordações, cenas traumáticas tingidas de angústia, cenas imaginadas, eróticas, fantasmagóricas e as cenas de sonhos e pesadelos. (QUINET, 2017, p. 30)

O analisando se expressa ao analista tal qual o ator para o público. Há uma construção discursiva de ideias e compreensões, estejam elas no campo do real, do simbólico ou do imaginário. A veracidade do relato do paciente, aqui, parece ficar condicionada ao como ele é capaz de assimilar e apreender a própria elaboração em análise. Formando, assim, o que lhe parece, enquanto real, ou verdadeiro para si.

Após essa contribuição da psicanálise, retomemos aos direcionamentos de Leite sobre o pressuposto ético da verdade nas autoescrituras.

Enquanto autor de uma obra documental, o artista procura manter o pressuposto da verdade, do contrário, penetra no plano, não da ficção, mas da mentira, uma vez que há a quebra no próprio contrato, rompendo o vínculo proposto com o leitor/espectador (LEITE, 2017). Vale ressaltar ainda que a ficção também possui seu próprio pacto com o público, que concorda em suspender a descrença, aceitando os elementos da obra como verdade, por mais fantasiosos que eles sejam.

Se nosso processo criativo tem como ponto de partida a performatividade dos arquivos na criação da cena, a busca por concretizar, junto aos espectadores, um pacto que não adentre no campo da mentira e da desconfiança, desponta-nos a inquietação em compreender possibilidades para o jogo poético que pode ascender do encontro-confronto entre a matéria documental e, ao mesmo tempo, a sofisticação na esfera ficcional.

Durante a escrita dramatúrgica de *Bigorna*, foram agenciados materiais que documentam o narrado, e a partir destes há uma elaboração poética e pessoal dos fatos - que inclusive se permite a agregar materiais e depoimentos externos à vivência pessoal do ator. Há, na obra aqui produzida, uma contaminação do biográfico pelo teatro documental e pela

autoficção na medida em que tanto a dramaturgia, como a materialidade cênica que essa convoca, apontam para uma escritura pessoal do autor-ator sobre si mesmo.

Eu sendo este autor-ator, em *Bigorna* eu faço uso de arquivos e memórias para construir um caminho já percorrido, e um caminho que se direciona a um como me afirmo enquanto indivíduo e artista no momento presente deste percurso. O caráter autoficcional, aqui, se estabelece enquanto uma reflexão, uma autodocumentação, um entendimento e uma feitura poética de mim, enquanto sujeito.

Assim, acredito que os arquivos, registros, documentos e depoimentos pessoais manuseados durante a pesquisa para a composição dramática de *Bigorna* não estão aqui apenas por uma validação biográfica, que ateste que algo foi vivido - e que a partir deste é possível se (re)criar poeticamente. Creio na utilização de todo este material a partir da potencialidade de desenvolver questionamentos. De expor um processo de aprendizado a partir da criação artística. De compartilhar uma experiência vivida enquanto pensamento crítico. De me inscrever enquanto um artista teatral com temas e narrativas que me importam, me atravessam e movimentam - discursiva e criativamente.

Ao percorrer essas reflexões por diferentes noções que colocam em jogo realidade e ficção, identifico como pontos em comum entre teatro documentário e autoficção o uso de materiais – objetos, registros, depoimentos – que tanto podem ganhar a dimensão cênica propriamente dita, sendo introduzidos na cena que é apresentada ao espectador; mas principalmente enquanto elementos que auxiliam a própria construção da obra, enquanto disparadores de algo que pode ser desenvolvido a fim de narrar o que é pretendido.

Numa outra perspectiva, essas duas abordagens para a cena parecem se distinguir exatamente na medida que o Teatro Documentário lança mão de documentos reais pelo interesse e comprometimento da sua busca por presentificar algo do passado coletivo, evidenciando a sua reconstrução – ainda que por pontos de vista distintos do que tenha sido dado como oficial, gerando assim, reflexões sobre o que se passou. Já a autoficção tem como ponto de partida a experiência do próprio indivíduo, que ao estar implicado diretamente com o que é narrado, se situa dentro do quê e como é apresentado ao público. Sendo um documento que revisita e cria sua história, conquista a autoria sobre ela. É capaz de experimentar e reviver situações, transformando-as, gerando outras alternativas e se posicionando diante de um futuro possível. A partir da própria especificidade e subjetividade, o sujeito agente da autoficção se projeta ao coletivo quando se compartilha em uma obra.

A partir das contribuições dessas reflexões, ao longo desta pesquisa, me propus um exercício analítico: rever a série *Veneno*, agora com mais distanciamento e munido de novos repertórios e procedimentos de composição. Fiz isso não no sentido de mapear operações para aplicá-las de modo instrumental em meu processo de composição dramaturgica de *Bigorna*; ao contrário, entendia que esse exercício poderia me ajudar a aprimorar minhas próprias intencionalidades, leituras das escolhas e dos recursos que estavam me mobilizando no percurso criativo.

### **3.3 Outra dose de *Veneno*: análise de procedimentos de composição em jogo com o biográfico**

A série *Veneno: Vida y Muerte de un Icono* inegavelmente se trata de um drama ficcional, com atrizes e atores interpretando falas de um roteiro que segue a linha das cinebiografias. Todavia, é possível identificar características documentais e biográficas, por inúmeros componentes que lhes dão forma. A poesia da montagem da série também apresenta escolhas e elementos que conduzem a passagem para a ficcionalização dos episódios.

Com o interesse em identificar e se deixar contaminar por algumas dessas escolhas, na sequência são apontados os procedimentos levados em consideração nos momentos destinados à experimentação e escrita dramaturgica de *Bigorna*.

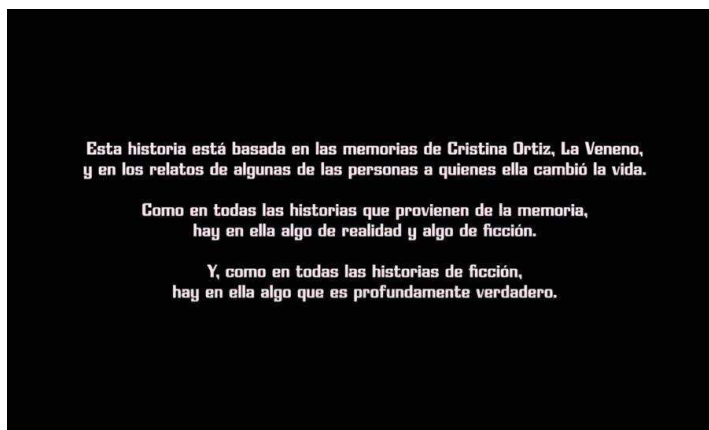
#### ***3.3.1 Procedimentos poéticos da série Veneno como sugestão para a transposição de documentos na dramaturgia e cena teatral***

##### *3.3.1.1 Pacto de verdade*

Tanto Leite (2017) como Soler (2010) trazem o fato de se fazer necessário o estabelecimento de um *pacto de verdade* entre quem conta a história e seus espectadores. Um pressuposto que deve ser mantido pelo autor, com a finalidade de que o que é narrado não resvale na mentira sob o olhar do público.

Na série *Veneno* esse pacto é proposto logo no início do primeiro episódio, após um breve prólogo, por meio de uma cartela com o seguinte texto:





**Fig. 51.** Cartela que introduz o episódio *La Noche que cruzamos el Mississippi* (*A Noite que Cruzamos o Mississippi*).<sup>40</sup>

Esse recurso apresenta ao espectador o que ele pode esperar da obra que se inicia. Fica proposto que realidade e ficção caminham juntas no desenrolar da série. E mais, ressalta-se o fato de isto se dar por esta ser uma história baseada na memória.

O aviso pactual funciona como uma validação de realidade baseada nas memórias compartilhadas pelas personagens centrais, principalmente pela personagem-título. Durante muitas cenas, vemos falas do tipo “eu vivi isso”, “eu estava lá, eu vi, e na verdade foi assim que aconteceu”, e até mesmo “a história é minha, conto como eu quiser”.

No sexto episódio, *Una de las nuestras* (*Uma das nossas*), uma das histórias contadas por Cristina é confrontada por Paca, la Piraña – atriz que interpreta a si mesma na série. Ela era amiga pessoal de Cristina Ortiz, e sua presença na série é um trunfo que opera como um documento do real.

Nesta cena, Valéria colhe o depoimento de Veneno sobre suas produções no cinema pornô. Ambas estão na casa de Paca, que interfere na fala da amiga ao perceber que ela omite e altera informações importantes. Enquanto confidente e testemunha do que realmente aconteceu, ela convoca a responsabilidade de relatar a verdade durante a produção do livro.

<sup>40</sup> Traduzido do espanhol para o português: *Esta história é baseada nas memórias de Cristina Ortiz, a Veneno, e nos relatos de algumas pessoas com quem ela compartilhou a vida. Como em todas as histórias que vem da memória, tem nela algo de realidade e algo de ficção. E como em todas as histórias de ficção, tem nela algo que é profundamente verdadeiro.*

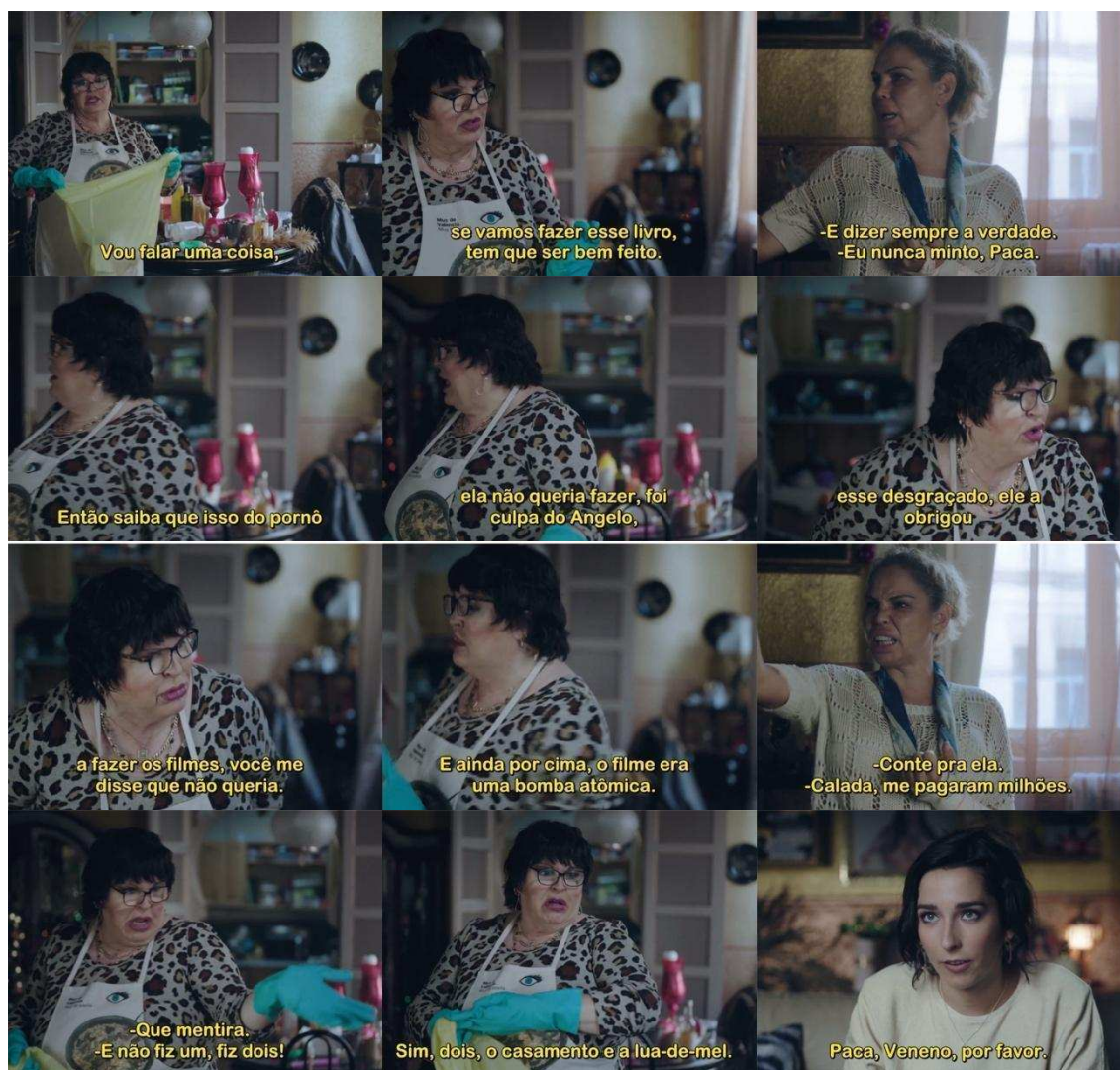


Fig. 52. Cena do sexto episódio na qual Paca afirma a importância da verdade durante a escrita do livro.

Esta cena parece reafirmar o pacto com a verdade por meio da contestação de Paca sobre as versões da memória de Cristina. Tendo em vista que o livro, assim como a série, trata-se de uma obra biográfica, espera-se que ele também se mostre comprometido com a realidade dos fatos narrados ao leitor, ainda que sofra alterações devido à interferências da memória, por exemplo. A presença de Paca impede que uma mudança intencional da narrativa seja realizada ao apontar para uma inverdade.

Por interpretar a si mesma em ocasiões por ela vividas, às vezes, a figura de Paca manifesta-se enquanto a responsável por alertar sobre os rumos para os quais as lembranças de Cristina parecem apontar. Em alguns momentos, ela confronta e questiona a amiga, bem como dá a sua própria versão dos fatos.

Sua presença, então, auxilia na delimitação e no trânsito entre a narrativa memorial de Veneno e as liberdades poéticas que a produção elabora em cena.

Ao longo de *Veneno*, a postura que se propõe a quem assiste à série é a de um olhar atento, capaz de unir informações com o desenrolar da trama. Sendo capaz de tecer as próprias conclusões sobre a história que lhe é apresentada, decidindo o que assimila como recriação da verdade ou liberdade poética.

### 3.3.1.2 Memória e depoimento pessoal como documento

No segundo episódio, *Um viaje en el tiempo (Uma viagem no tempo)*, quando dá início às suas entrevistas com Cristina, Valéria indaga-lhe sobre assuntos que lhe parecem pertinentes. Em algumas ocasiões, ela percebe que a entrevistada retorna a causos que já foram anteriormente narrados por ela. Às vezes, enquanto estratégia de Cristina, a fim de desviar de assuntos que podem atingi-la emocionalmente. Como, por exemplo, ao ser motivada a rememorar a infância no povoado de Adra, Veneno se mostra dispersa. Acende cigarro, pede mais uma dose de bebida, responde evasivamente, de modo que se faz necessário que Valéria insista no assunto, no tema que deseja abordar naquele encontro específico.

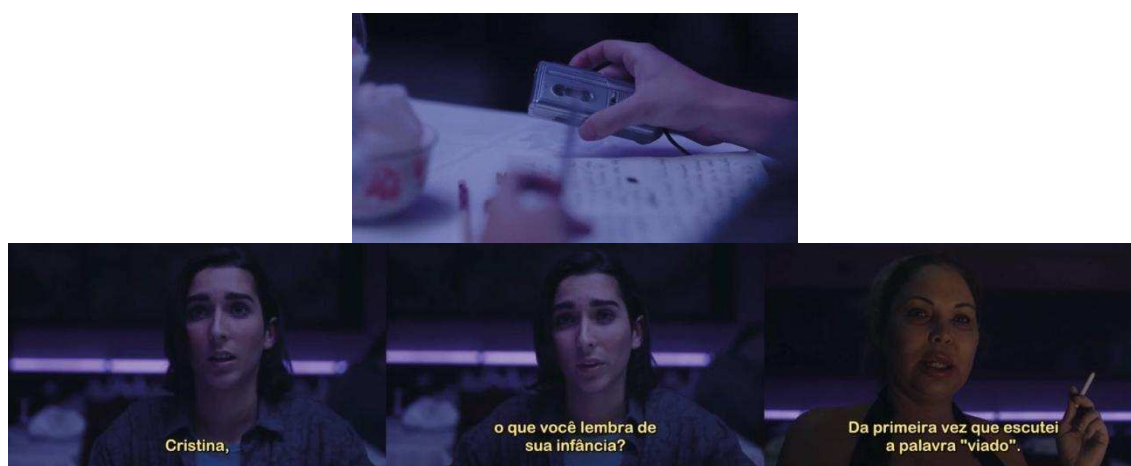


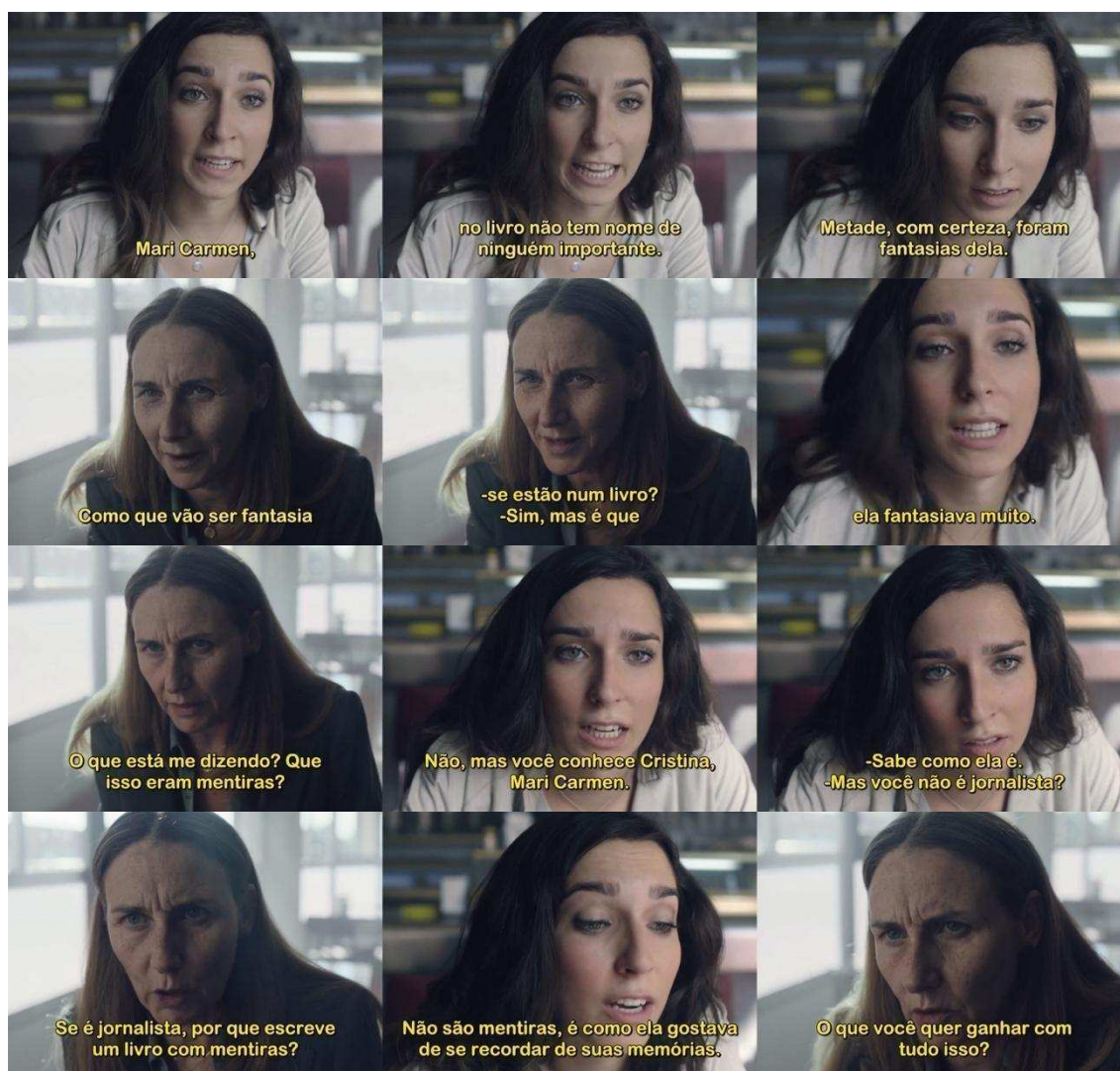
Fig. 53. Valéria dá início ao registro das memórias de Cristina, La Veneno.

Soler (2023), na sua videoaula *O Campo do Teatro Documentário: uma introdução*, em seu canal do YouTube, diz-nos que o passado não é algo dado; ele precisa ser revisto, ou construído, para então se constituir no passado. Ao responder à pergunta de Valéria, Cristina abre um espaço na trama para que seja apresentado o tempo no qual acontecem suas memórias. Estas que, uma vez compartilhadas, passam a ser elaboradas também por quem a elas teve acesso enquanto ouvinte, por exemplo.

Nesta cena, Valéria traz consigo um gravador e um bloco de notas. Tanto a fita com a gravação, como as anotações passam a ser documentos daquele encontro e daquela história. O próprio depoimento de Cristina é um documento que, uma vez registrado, pode ser levado adiante, enquanto prova, arquivo e, neste caso, material base para a escrita de um livro biográfico.

No oitavo e último episódio, *Los três entierros de Cristina Ortiz (Os três enterros de Cristina Ortiz)*, há uma cena na qual se levanta a questão do como as memórias são descritas no livro, por serem o modo como Veneno gostaria de ser lembrada.

Nesta cena, Mari Carmen indaga à Valéria sobre os nomes que são citados no livro, na tentativa de buscar algum culpado pela morte de sua irmã, Cristina. Ao que a jornalista responde que o livro não nomeia ninguém importante, e também afirma que as memórias narradas por Veneno têm um tom fantasioso. Diante disto, Mari Carmem questiona tanto a veracidade do que está no livro, como o trabalho de Valéria enquanto jornalista.



**Fig. 54.** Mari Carmen e Valéria discutem sobre o conteúdo da biografia de Veneno.

Sendo um produto literário resultante da coletânea de depoimentos de Cristina sobre sua própria vida, é natural que a perspectiva do livro seja compreendida como o legado, o testemunho dela sobre cada coisa que relata. Não caberia questionar se as memórias correspondem à verdade ou mentiras por ela inventadas. São frutos da elaboração subjetiva de Cristina sobre os eventos de sua própria vida.

### 3.3.1.3 Documentos vivos, arquivos e objetos

No programa *Ciência & Letras* a convidada Daniele Avila Small diz: “A vida da pessoa que tá ali, não é assim *a pessoa tá sendo usada como um documento*, né. A vida da pessoa é um documento do momento que a gente vive.” (2017, 20’45”).

Em *Veneno*, Paca é personagem e atriz de si mesma, ela é uma testemunha ocular da intimidade da vida de Cristina. Isso confere à sua participação uma relevância enquanto *documento vivo* da história que é narrada. Embora presente em menos cenas e episódios, o mesmo acontece com Juani Ruiz, atriz que também interpreta a si mesma, enquanto amiga e contemporânea da personagem-título.

Cotidianamente estamos acostumados a entender, como documentos, arquivos e certificações validadas por lei, por exemplo: o Cadastro de Pessoas Físicas (CPF), o Título de Eleitor e a Carteira Nacional de Habilitação (CNH). Estes servem, respectivamente, como uma declaração de que determinada pessoa é ela mesma, um certificado de que dado cidadão tem o direito de votar em uma eleição, e um atestado de que alguém é capaz e está autorizado a conduzir um veículo.

Entretanto, assim como uma testemunha em um julgamento pode ser entendida como algo que auxilia o entendimento do júri e do juiz ou juíza; em uma obra de caráter biográfico, a presença de uma pessoa ou a representação dela é capaz de operar enquanto um documento que certifica o caráter do real.

Na cena destacada abaixo, Cristina reivindica a autonomia sobre as lembranças da própria história. Todavia, uma vez que narra experiências vividas com suas amigas – e fazendo isso na presença delas –, ela possibilita que Valéria tenha acesso a outras perspectivas do que e como aconteceu. Durante um encontro na casa de Paca, que prepara uma *paella*<sup>41</sup>, Veneno diz

---

<sup>41</sup> Em português “paella”. É um prato espanhol, típico da culinária valenciana, feito originalmente à base de arroz, levando pimentões, açafrão, frango, carne de porco, linguiça, frutos do mar, vagem, azeite, cebola, alho, dentre outros ingredientes.

que era 4.000 o número de mulheres se prostituindo no *Parque del Oeste*<sup>42</sup>. Imediatamente Paca, Juani e Rocío apontam o exagero da amiga.



**Fig. 55.** Cena sobre a prostituição no Parque del Oeste, no episódio *Un viaje en el tiempo* (*Uma viagem no tempo*).

A terceira amiga que se soma ao coro é Rocío, interpretada por Laura Frenchkiss – que, embora também seja uma figura real da história de Cristina, não interpreta a si mesma. As três são documentos vivos levados para a série com a finalidade de estreitar a relação entre realidade e ficção na série *Veneno*.

Mais uma presença que podemos citar enquanto documento vivo é a pequena participação da verdadeira Valéria Vegas no sexto episódio, *Una de las nuestras* (*Uma das nossas*). Ela recepciona a Valéria personagem em uma entrevista de emprego.

<sup>42</sup> O “Parque do Oeste” foi o primeiro parque público criado na cidade de Madri. Local onde Veneno foi descoberta pela mídia sensacionalista durante uma reportagem sobre a zona de prostituição de mulheres trans e travetis na década de 1990.



**Fig. 56.** Lola Rodríguez como Valéria Viegas e Valéria como Lola, no sexto episódio de *Veneno*.

As duas se encontram em um jogo poético entre real e ficção. A fim de acentuar esta dinâmica, a produção adota, como recurso, a troca de nomes entre as duas mulheres. A atriz Lola Rodríguez interpreta Valéria na série; já a personagem representada pela escritora é nomeada como Lola.

Essa licença poética de duas Lolas e duas Valérias ganha ainda mais profundidade se pensarmos que isso acontece durante o episódio intitulado por *Uma das nossas*. Enquanto uma série comprometida com a história e presença de mulheres trans, o encontro entre as duas documenta em cena a importância desta produção no audiovisual.

Aproveitando a deixa no que tange produções audiovisuais com este recorte, é importante destacar a inserção de trechos de *Vestida de Azul*<sup>43</sup> na série *Veneno*. O filme desponta como um arquivo do qual a série lança mão quando exhibe a relação de cumplicidade e afinidade que se estabelece entre Valéria e suas novas amigas, Cristina e Paca.

O último episódio inicia com Valéria mexendo em um vídeo cassete na sala da casa de Paca. Dentre outras fitas de vídeo, ela encontra o filme documentário *Vestida de Azul*. Cristina diz que era muito amiga de uma das protagonistas; Paca informa que este é o primeiro filme que fala sobre travestis. Na sequência, a tela da TV nos exhibe trechos de depoimentos documentados.

---

<sup>43</sup> Filme de Antonio Giménez-Rico lançado em 1983, que mescla documentário e ficção ao falar da comunidade trans durante a transição democrática na Espanha. Obra pioneira do cinema *queer* espanhol.



Fig. 57. Valéria, Paca e Cristina assistem *Vestida de Azul* no último episódio de *Veneno*.

A caixa da fita com o título *Vestida de Azul* escrito à mão rapidamente nos remete às gravações feitas em videocassetes antes do advento do digital. Percebemos que se trata de um registro que fora guardado pelas personagens por trazer em si um documentário que tem um significado importante para elas.

A relevância desse documentário e da sua citação na série se dá por ele ser um arquivo com dimensão histórica e social sobre a vida de mulheres trans. Por ele, é possível ter acesso à informações do que já não está mais no presente, mas que certamente tem contribuições significativas a este, abrindo outra temporalidade.

Nesta cena, pela presença do arquivo em vídeo, temos a proposição do encontro entre o passado, o presente e o futuro de mulheres trans. Respectivamente, as mulheres documentadas em *Vestidas de Azul*, Paca e Cristina, e Valéria são diferentes gerações que, juntas em cena,



representam um legado que se transmite de uma à outra. Como numa passagem de bastão que olha para trás e se encaminha para o que está por vir, a cena sintetiza o ato de honrar a ancestralidade trans e de vislumbrar novas realidades de futuro.

Vale salientar aqui que, no capítulo final de *Veneno*, a fita em questão converte-se na herança material deixada por Cristina à Valéria, servindo como o despertar inicial para o seu próximo livro – *Vestidas de Azul: Análisis Social y Cinematográfico de la Mujer Transexual en los años de la Transición Española (Vestidas de Azul: Análise Sociale Cinematográfica da Mulher Transexual nos anos da Transição Espanhola)*. Não por acaso, este novo livro é homônimo à minissérie lançada em dezembro de 2023 como continuidade da série *Veneno* – com estreia prevista ainda em 2023.

Sobre os objetos que auxiliam poeticamente na convocatória do real para sua composição, a minissérie *Veneno* conta com um minucioso trabalho de direção de arte, que a todo instante nos contextualiza e nos faz acompanhar e acreditar no trânsito narrativo entre os diferentes tempos da história de Cristina.



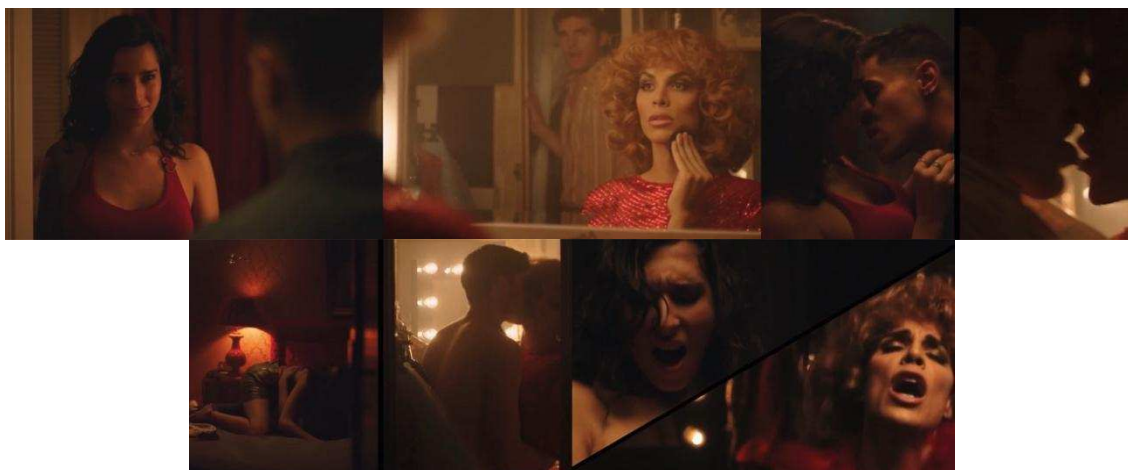
**Fig. 58.** Imagens que ilustram o trabalho da direção de arte da minissérie *Veneno*.

A recriação fidedigna de fotos, roupas e adereços que pertenceram à mulher que dá nome à série; o uso de objetos comuns em outras décadas – como gravadores com fita K7 e televisores de tubo; a reprodução de cenários dos programas de TV que a protagonista participou; todos esses elementos ambientalizam a série entre passado e presente, ao mesmo tempo que fazem com que o imaginário real vivido por *Veneno* seja convocado para o enquadramento da câmera.

### 3.3.1.4 Cruzamento de espaço e tempo

Outro procedimento poético bastante presente na forma narrativa de *Veneno* é o cruzamento de tempos. Por vezes, momentos diferentes da vida de Cristina, e de outros personagens, parecem cruzar-se por repetição, similaridade ou espelhamento. Sendo capaz de um mesmo episódio nos inserir, por sobreposição, em situações variadas da vida das personagens.

No terceiro episódio, *Acaríciame (Acaricia-me)*, há um paralelo objetivo entre a primeira experiência sexual de Valéria com a concretização do desejo de Cristina por uma paixão de adolescência. Com fotografia, cores e ações similares, as cenas e tempos de cada personagem vão se alternando até que chegam a dividir a tela em um espelhamento evidente.



**Fig. 59.** Trecho da minissérie que usa o espelhamento como artifício para relacionar dois tempos distintos.

Com este recurso de montagem e edição, a narrativa entrelaça a história das duas personagens a partir de experiências afins. Passado e presente são postos lado a lado, apontando para a repetição e similaridade da vida de mais de uma pessoa, gerando um repertório comum entre as duas autoras do livro. Durante o registro e escrita das memórias de Cristina, Valéria é capaz de relacioná-las às suas próprias experiências. Bem como nós, enquanto espectadores, também podemos conectá-las às nossas.

Pelas imagens destacadas acima, percebemos que a relação entre tempo e espaço se constrói dispondo as imagens ou cenas em paralelo. Todavia, há outros tipos de cruzamentos que podemos destacar na série *Veneno*.

Retomando o início do segundo episódio da série, em que há uma reunião de amigas na casa de Paca, ao conversarem sobre os tempos de prostituição no Parque del Oeste, as

personagens são transferidas da sala de um apartamento iluminado pela luz do sol que entra pelas janelas para a noite no parque sob a luz de postes, faróis e abajures.



**Fig. 60.** Trecho inicial do episódio *Um viaje en el tiempo – Uma viagem no tempo*.

Essa transição de tempo e espaço se faz por uma movimentação de câmera aliada à edição. Como sequência, tudo o que passa no parque pode ser acompanhado pelas personagens que permanecem no sofá, agora situado no novo espaço. As personagens não só narram o que aconteceu, como parecem observar a cena narrada no próprio local e momento em que ocorre. Inclusive temos acesso às mesmas personagens interpretadas por diferentes atrizes devido à distinção de tempos.

Neste encontro de tempos, há a inserção de um espaço em outro; porém sem que haja interação direta entre eles. Trata-se de uma sobreposição poética, uma colagem, do tempo e do espaço entre cenas; sem que haja interferência de uma sobre a outra. Não obstante, a interação direta entre tempos também acontece enquanto jogo poético em *Veneno*.

No sexto episódio da série, há uma cena na qual a liberdade poética não só proporciona o encontro entre passado e presente, como abre espaço para que personagens de tempos diferentes interajam. Obviamente se trata de uma cena ficcional, ainda que o conteúdo abordado nela seja sobre fatos reais. O espaço onde se passa a ação parece um quarto de motel. Veneno e Ângelo do passado fazem sexo enquanto Paca e Valéria do presente conversam sobre golpes que o casal aplicou em companhias aéreas. Na ocasião, Veneno interrompe a amiga mandando que esta retorne ao presente e não atrapalhe sua transa. Ao que Paca decide continuar contando a história para Valéria. As cortinas de fundo se abrem como no teatro, e surge uma animação que ilustra os golpes narrados. Um espaço se despede do enquadramento ao apresentar o seguinte.



Fig. 61. Cena do episódio *Uma de las nuestras* – *Uma das nossas*.

Como dando continuidade ao ato de relacionar as camadas temporais, esta cena inaugura um experimentalismo na série, que abertamente se põe em jogo. A interação entre as duas estéticas visuais faz com que a técnica da edição emerja visualmente, revelando o processo de montagem, as diferenças de tempo, enquadramento, e os efeitos visuais que servem como ferramentas narrativas.

### 3.3.1.5 *Fantasia*

O elemento fantástico é um artifício que se apresenta na série por meio da alegoria e da ludicidade ao tocar alguns pontos da história. No segundo episódio, quando Joselito decide que fará a primeira comunhão, vemos sua mãe contente por se tratar de algo comum aos outros garotos de Adra. Para ela, era óbvio que ele faria a primeira eucaristia, só não sabia o que havia despertado o interesse do filho.

Joselito conversa com seu amigo Manolito enquanto observam filhotes de galinhas e pavões. Falam sobre o fato de que o inferno provavelmente lhes será destinado por serem

crianças afeminadas. Conversam ainda sobre a diferença de suas belezas e sobre o fato de pavões serem feios quando filhotes, mas exuberantes quando adultos. Durante a conversa, avistam um grupo de meninos que se preparam para a primeira eucaristia. Joselito espanta-se e interessa-se em usar as vestes da catequese. Para ele, são como vestidos.

A chegada de Joselito na cerimônia de comunhão é triunfal e espetacular. Sua entrada é como a de um *superstar*, que surge com uma luz de contra inicialmente revelando o seu contorno – bem como é realizada a primeira aparição de Veneno no Parque del Oeste. Joselito surpreende os fiéis da igreja com a forma que usa a veste eucarística. Ele se diferencia dos outros meninos por encurtar a parte da frente, revelando as pernas. A barra frontal da túnica está acima dos joelhos do garoto; enquanto a parte de traz se alonga por um caimento em ondas, como uma cauda. Ao som de uma trilha de *rock and roll*, ele desfila radiante pela igreja. O ápice da cena acontece quando Joselito recebe a hóstia na boca, ao comungar pela primeira vez. Após engolir a hóstia, como por um toque divino, uma linda e brilhante cauda de pavão se abre como um leque nas costas do menino.



Fig. 62. Imagens do episódio *Un viaje en el tiempo* (*Uma viagem no tempo*).

A cena da entrada na igreja provavelmente focou em nos transmitir as sensações catárticas de Joselito ao usar um *vestido* publicamente pela primeira vez; muito mais do que retratar exatamente tal qual aconteceu. Já a alegoria do pavão parece fazer alusão à fábula similar a “O patinho feio” – que após uma infância de rejeição, se transforma em um lindo cisne.

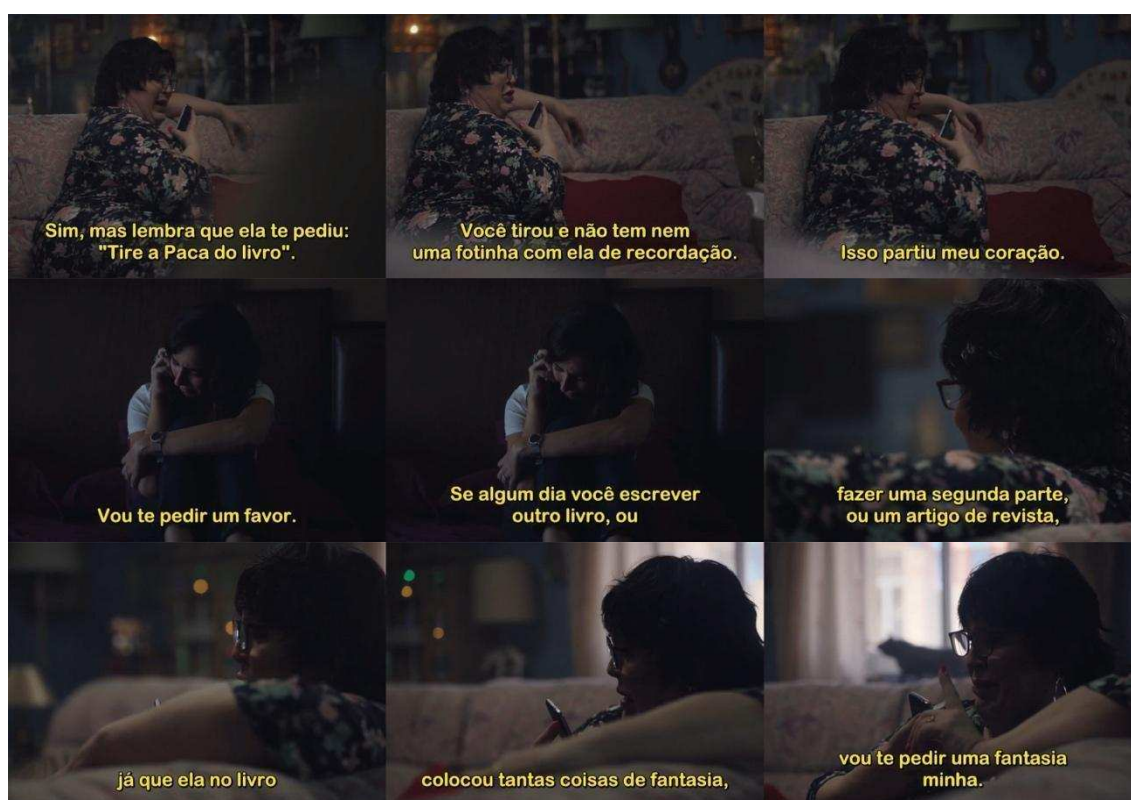
A camada fantástica possibilita a presença de um tom mágico, que ludicamente se conecta e constrói um percurso para a história contada em *Veneno*, ao mesmo tempo que cria metáforas auxiliares da poética narrativa.

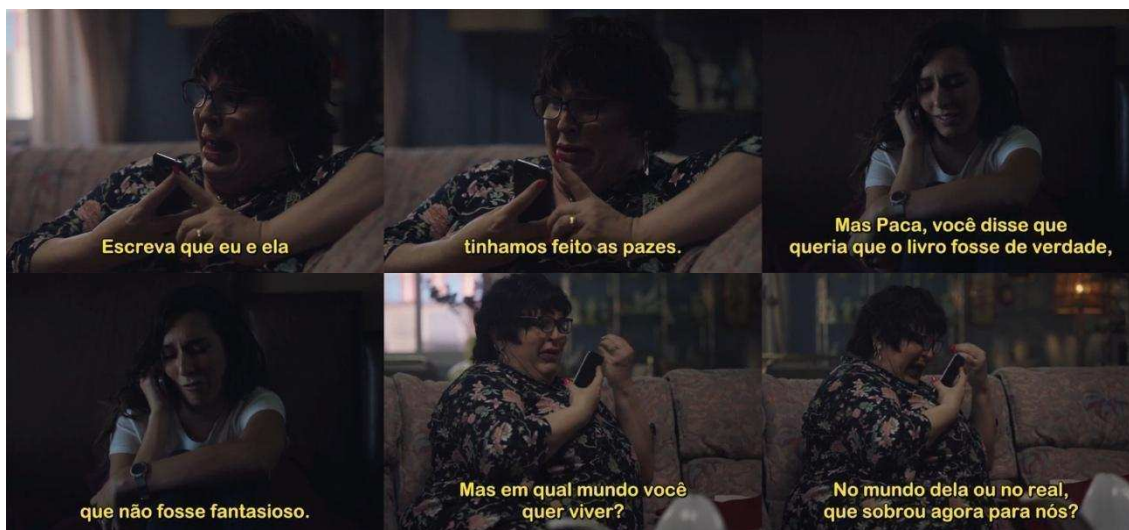
Partindo da premissa de que o artifício fantástico, aqui, seja um meio pelo qual as personagens podem vivenciar os acontecimentos a partir de um prisma poético e metafórico; destaque também a inventividade ao recriar eventos a fim de acolher os desejos mais secretos das personagens, realizando-os no plano da criação audiovisual.

Como já foi abordado anteriormente, nossa memória organiza as lembranças da forma como somos capazes de lidar com elas. No oitavo e último capítulo da série, Paca entra em contato com Valéria após a morte de Cristina. Ela lamenta o fato de não ter tido a oportunidade de fazer as pazes com a amiga que partiu. Se emociona ao lembrar que não é citada na biografia de Veneno devido ao rompimento.

Interessante notar que ainda que Paca não seja mencionada na biografia literária de Veneno, a série a traz como testemunha. Na obra audiovisual lhe é dada a chance de existir e atuar enquanto uma versão da história que a amiga omitiu no livro.

Paca, que durante toda a trama representa uma sustentação da verdade, agora pede à Valéria, caso haja um nova edição ou oportunidade de escrita, que diga que elas haviam reatado a amizade. A jornalista argumenta que Paca sempre reivindicou que o livro não fosse fantasioso, ao passo que ela indaga sobre em que mundo é desejado viver: no elaborado por Veneno; ou no real, que sobrou para quem permanece vivo.





**Fig. 63.** Imagens do episódio *Los tres entierros de Cristina Ortiz* (*Os três enterros de Cristina Ortiz*).

O ato de solicitar um ajuste ficcional na biografia de Cristina não só se dá como um clamor diante do luto vivido por Paca, como também aponta para o movimento dramático e de montagem que dá nome ao episódio final.

A fantasia é, então, um elemento poético que joga com os dados reais ao passo que age como uma ferramenta narrativa. Auxilia na mescla entre real e ficção, entrelaça camadas narrativas, e permite que a linguagem da produção artística pegue carona no próprio modo como a personagem central se relacionava ao recordar sua história.

### 3.3.1.6 A tecnologia como documentação e marcação de tempo

A série *Veneno* desenrola-se em múltiplos tempos, atravessando as lembranças biográficas de Cristina por entre os anos. O passado é apresentado em diferentes décadas. O presente parece desenrolar-se de forma contínua, da mesma forma que, com seu avanço, ele mesmo se torna passado lembrado.

O vai e volta no tempo dá um caráter não linear à narrativa. Em muitos momentos, o espectador acompanha o desencadear de dois ou mais tempos. Para tanto, a produção conta, além da ambientação proposta pela direção de arte e de fotografia, com elementos de edição que, por meio de referência à tecnologia, conseguem nos situar temporalmente entre as décadas narradas.



Fig. 64. Mensagens trocadas por meio digital.

Por exemplo, as trocas de mensagens por aparelhos celulares dão um marco tecnológico e temporal. Em cenas que se passam por volta do início dos anos 2000, gráficos similares às mensagens da época surgem na tela – com um *layout* simples e com *pixels* bem evidentes. Já nas cenas com trocas de mensagens por volta do ano de 2015, após a popularização da internet nos dispositivos móveis, vemos imagens de balões de textos exatamente como o do aplicativo *WhatsApp*, e janela com *e-mail* recebido.

Deste modo, os gráficos utilizados pela edição servem tanto para nos situar cronologicamente, como para documentar os anos que a série atravessa em sua narrativa. Além de que, ao fazer uso do layout gráfico e tecnológico das diferentes décadas, o real é novamente suscitado em nosso imaginário.

Outro meio pelo qual a referência à tecnologia serve como recurso de edição a fim de ambientação temporal e inserção do aspecto de realidade é a aplicação de filtro nas imagens e acontecimentos que foram registrados por câmeras. Como exemplo, podemos citar as participações de Veneno em programas de TV, tanto em reportagens feitas na rua, como nas realizadas em estúdios.



Fig. 65. Imagens da série *Veneno* que fazem uso de filtro para simular o que foi registrado em vídeo.



Nestas cenas, os *takes* oscilam entre o exibir a cena por inteira – com todos os personagens implicados; e entre transmitir o que foi capturado pela lente da câmara. Assim, a fotografia das imagens nitidamente se altera. Em imagens registradas nos anos 1990, por exemplo, vemos inclusive barras laterais pretas, a fim de emular o formato dos televisores da época. Sem falar da própria qualidade da imagem. Sutilezas e afinações estéticas como estas ajudam a construir o repertório narrativo da obra.

### 3.3.1.7 Metalinguagem

Sendo uma obra que parte de uma autobiografia, a série busca formalizar as elaborações que a personagem-título compartilhou. Com a liberdade poética, própria do campo da arte, a direção lança mão da metalinguagem para resumir momentos da história.

Ao final do episódio *Cristina a través del espejo (Cristina através do espelho)*, uma cena retrata o fim das gravações de “Esta noche cruzamos el Mississippi” (Esta noite atravessamos o Mississippi), o programa de TV pelo qual Veneno era contratada e que a tornou uma figura pública na Espanha. Devido a este contrato, ela pode sair da prostituição e ter acesso a uma vida financeiramente estável.

O encerramento do programa indica o início da queda da carreira de Cristina na mídia. O cancelamento do “Mississippi” representa que suas atrações já não rendem mais audiência e patrocinadores. Veneno vê seu sonho do estrelato posto em risco. A fim de poetizar este acontecimento, a cena acontece da seguinte maneira: a protagonista usa um vestido longo enquanto segura a mascote do programa, uma cabrita, no centro do estúdio. Na medida em que o enquadramento amplia o campo de visão, acompanhamos as paredes e o urdimento desabarem, os refletores caem e entram em curto circuito, um monitor de vídeo sem sinal. Isso tendo ao fundo a música “Nunca debiste cruzar em Mississippi”<sup>44</sup> (*Você nunca deveria ter*

---

<sup>44</sup> Tradução da Música “Nunca debiste cruzar el Mississippi”:

*Você nunca deveria ter atravessado o Mississippi*

*Era muito mais selvagem do que você*

*A vingança nunca curou os anos difíceis*

*Ela é mais caprichosa que você*

*Sob o aguaceiro, castigado pelo tempo no oeste*

*Não deixe que falem com você sobre glória, brilho e presente*

*Isso é o que você sabe, limusine e beicinho*

*Para rir no chão*

*Joselito, Cristina Veneno*

*Televisão, realidade, quem se importa?*

*Um minuto de glória e vaidade*

*atravessado o Mississipi*), do cantor Leiva. A canção fala sobre a vida de Cristina, sobre sua glória e amargor como celebridade televisiva.



**Fig. 66.** Cena final do quinto episódio de *Veneno*.

Tanto o registro filmico como a música atuam como sínteses de um momento da vida de Cristina. A imagem do estúdio desmontando encaixa-se com a letra da música. Juntos são um relato poético que resume o modo como o acontecimento reverbera na personagem, bem como aborda os altos e baixos da indústria televisiva.

A metalinguagem atua enquanto um recurso que faz a minissérie tratar também sobre seu contexto como parte da indústria audiovisual; desde a maquinaria técnica até a estreita relação entre ascensão e queda desse universo.

Ao desvelar os artifícios ilusórios da mídia, a referida cena traz à tona a perspectiva sobre o que o mundo televisivo emula enquanto glória absoluta. Uma vez posto em discussão, a reflexão sobre a dureza da realidade é novamente abordada na narrativa de *Veneno*.

### 3.3.1.8 *Percurso criativo como parte da obra*

Finalizando a lista de procedimentos destacados da série *Veneno* como referências para o trabalho cênico que se desenvolve durante esta pesquisa, temos a relação com o próprio processo criativo. Este que se faz revelado durante todos os episódios, por momentos que recriam a feitura da obra literária a partir dos registros de depoimentos de Cristina.

Pode ser realizada uma lista dos movimentos que apontam para as etapas de criação e elaboração do livro com a biografia de Veneno. Iniciamos com a decisão de Cristina em

---

*Apenas flashes de luz e faíscas de euforia*  
*Chame de destino, chame de chance*

(repete segunda estrofe)

*La-la-la-la-la*  
*La-la-la-la-la-la-la...*

compartilhar suas memórias, registradas em áudios e anotações por Valéria. A presença de Paca durante alguns momentos, que contribui como testemunha de grande parte dos eventos. A própria coleta de informações, documentos e registros realizada por Valéria durante toda a série. As trocas desta com sua orientadora, que lhe auxiliava a pensar caminhos de melhor desenvolver a escrita do livro. O processo de edição e confecção do livro, que vai desde a transcrição e elaboração da primeira entrevista gravada, passa pela produção de fotos, pela produção gráfica, até chegar no lançamento do material final.



Fig. 67. Imagens que trazem etapas do processo de produção do livro que deu origem à série.

O processo criativo desponta como sendo parte e a própria obra. Em *Veneno*, na verdade, acompanhamos múltiplos processos de criação. Vimos etapas da escrita da biografia de Cristina Ortiz; o processo de reconhecimento, identificação e transição de gênero de Valéria Vegas; a construção midiática de uma figura pública e os bastidores da TV; e a transposição poética de acontecimentos reais em imaginários possíveis.

A cena biográfica documentada é organizada por diferentes materiais a fim de construir seu discurso diante do público. Uma vez não atuando como uma ficção que simula uma linearidade de tempo, a seleção e edição destes materiais é o que se revela aos espectadores, de modo que ela se dá com a exibição de suas etapas de produção.

Disto tudo entendo que a organização de materiais, procedimentos e experimentações é a própria lida com a composição de uma dramaturgia. A análise da série *Veneno* nos serve como forma de identificar o possível percurso de sua criação. Observando o produto final, e supondo os meios de se chegar até ele.

Aproveito, então, para compor uma tabela, ou quadro ilustrativo, dos procedimentos identificados e apresentados acima. Faço isso enquanto uma possibilidade de registro objetivo

do que pôde ser percebido e destacado, como parte do percurso criativo da série *Veneno*, e que em alguma medida serve como sugestão de caminhos poéticos na lida com biográfico. Sobretudo no que diz respeito à transposição para a composição dramaturgica, e mesmo para a cena teatral.

<b><i>VENENO</i> - PROCEDIMIENTOS POÉTICOS PRESENTES NA TRANSPOSIÇÃO POÉTICA DO BIOGRÁFICO PARA A OBRA</b>
Pacto de verdade
Memória e depoimento pessoal como documento
Documentos Vivos, arquivos e objetos
Cruzamento de espaço e tempo
Fantasia
A tecnologia como documentação e marcação de tempo
Metalinguagem
Percurso criativo como parte da obra

A seguir, com os repertórios ampliados, seguimos para o terceiro capítulo desta pesquisa, que tem como objetivo partilhar os movimentos e a teia de procedimentos que emergiram no processo de composição dramaturgica de *Bigorna*.

## 4 CAPÍTULO 3: A teia que sustenta e projeta *Bigorna*

A obra não é fruto de uma grande de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso.  
Cecília Almeida Salles (2016, p. 36)

### 4.1 Bigorna - a ferramenta artesanal e o processo criativo

A bigorna era uma ferramenta bastante útil aos trabalhos artesanais. Com ela, um artesão produzia peças únicas, deixando sua marca no que era produzido. Com o metal posto sobre a bigorna, ele martelava. A força impressa pelo martelo era devolvida pela bigorna no exato momento em que era golpeada. Assim, sua resposta de energia agia como etapa da criação do ferreiro ao moldar capacetes, espadas, armaduras, dentre outros utensílios.



Fig. 68. Bigorna (ferramenta utilizada para forjar objetos de metal)

Após a Revolução Industrial, a bigorna entra em desuso porque com as novas máquinas, a produção em série ganha destaque pela quantidade de peças iguais produzidas em um menor tempo. No entanto, o trabalho artesanal do ferreiro permanece aqui como uma inspiração, como uma referência de um processo criativo que demanda ação, experimentação, resíduos materiais e tempo próprio para se concretizar.

A *Bigorna*, enquanto título da pesquisa e produção dramaturgica aqui apresentada, é fruto de uma memória resgatada por acaso num momento inesperado. Eu estava em um estúdio fotográfico, trabalhando como modelo *plus size*, quando vi uma grande boia amarela encostada no canto da parede.

Durante uma pausa na seção, perguntei ao fotógrafo se ele poderia fazer uma sequência

de fotos minhas com a boia. Ele topou. No instante em que vi os registros, uma lembrança pousou na minha mente ecoando a seguinte frase: “Eita que o *viadinho* caiu que nem uma bigorna!”. Assim, desse contato com o externo, dessa situação imprevista, uma memória foi acordada e o título se inscreveu de forma contundente: *Bigorna*.



Fig. 69. *Bigorna* (sequência fotográfica que evocou o título da obra aqui apresentada)

O foco deste terceiro capítulo é a busca por sistematizar o processo criativo de *Bigorna*, na perspectiva de examiná-lo como uma conexão em rede. Se no capítulo anterior me debrucei sobre o Teatro Documental e a Autoficção como referenciais para a lida com o biográfico, e com a utilização de documentos variados na criação aqui compartilhada. Lembranças e depoimentos pessoais, registros fotográficos e em vídeo, dentre outros arquivos operam de maneira estruturante na criação dramaturgical de *Bigorna*.

Aqui, me dedico a cartografar ações criativas da pesquisa de *Bigorna*, tendo como foco a produção dramaturgical – seguida pela perspectiva dada à sua escrita - que resulta como uma primeira etapa da criação elaborada até o momento e que, na continuidade do processo, pretendo transformar em espetáculo cênico. Para tanto, antes de adentrar no material mapeado, acredito ser necessário apresentar alguns entendimentos iniciais quanto às noções de processo criativo que guiam esta pesquisa.

#### 4.2 Criação em Rede: aspectos de um processo criativo

A descrição e análise do percurso criativo em questão tem como perspectiva a abordagem proposta pela pesquisadora Cecilia Almeida Salles (2016), que entende a criação

como um processo que reúne experimentações, tentativas, erros, interações e tantos outros movimentos que rejeitam a ideia de a criação ser fruto de uma inspiração pura e absoluta.

Pelo interesse em alinhar com o leitor o que vem a ser, aqui, um processo criativo; bem como por estabelecer os aspectos que estão em jogo no compartilhamento que realizo sobre o percurso de *Bigorna*, considero relevante uma exposição das contribuições de Salles (2016) a respeito do tema.

Em seu livro *Redes da criação - Construção da obra de arte* (2016), Salles nos diz que:

A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. (...) ambiente dos inúmeros e infundáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos. (SALLES, 2016, p. 19)

A não rigidez absoluta dá um caráter vivo à construção da obra, dando liberdade de experimentação e escolhas ao artista durante o curso de seu processo. Esse movimento construtivo, que demanda procedimentos de seleção, cortes, justaposições, adições, parece corresponder à lida com os documentos e arquivos tal qual nas poéticas documentais e de autoficção apresentadas anteriormente. Assim como poderia nos lembrar os desgastes, atritos e transformações das formas de uma peça de metal lapidada nas marteladas sob uma bigorna, retomando a imagem utilizada para abrir este capítulo.

O conceito de rede é fundamental para abarcar diversos movimentos relevantes nos processos criativos. Dentre estas, Salles (2016) destaca a simultaneidade de ações, a ausência de hierarquias, a não linearidade e o intenso estabelecimento de nexos.

Na busca por interligar os materiais agenciados durante a pesquisa, tenhamos em mente que todos eles passam a ter relevância e podem ser experimentados durante o trançar criativo em direção à obra. Uma vez realizado o emaranhado, fica impossível, por exemplo, falar com precisão sobre em qual ponto a criação tem seu início, visto que pensada como rede, qualquer ponto é um gerador em potencial.

Isto é, uma vez exposto todo o processo, não será possível apontar com exatidão qual o disparador do meu interesse, enquanto artista, por investigar a composição dramática a partir de memórias pessoais e por depoimentos de corpos LGBTQIAPN+ gordos. Teria sido após o processo judicial contra o grupo *MagraSS*? A partir da convivência com outros ursos? Nos encontros com outros artistas e/ou com outros homens gays gordos? No atravessamento provocado pela transposição para o audiovisual da biografia de La Veneno? Ou reside nas memórias de infância, que emergem desde a lembrança de uma ofensa proferida por um primo,

ao receio de ter uma vida similar a de um tio?

Esses diferentes momentos se unem por uma espécie de imantação que coloca na mesma órbita informações, fatos, sensações, imagens, objetos e tudo que pode envolver o tema em questão. Imantação esta que permanece ativa durante o percurso criativo, atraindo temas e materialidades que apresentem possibilidade de diálogos, ainda que inesperados. Um estado de atenção e porosidade são características de um processo de criação que busca gerar pontes e ligações. Segundo Salles:

Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez; ao assumir que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Chegamos, desse modo, à possibilidade de que mais de uma obra satisfaça as tendências de um processo (2016, p. 22).

O fato é que ao se aproximar de um processo de criação na perspectiva de rede, mais do que fixar uma forma, nos convida a expandir as possibilidades das relações estabelecidas com o que é captado e desperta o interesse do artista durante o tempo que ele leva na constituição de sua obra. Além disso, um mesmo processo pode gerar diferentes criações a partir da densidade de materiais produzidos, ao passo que se deixa afetar, inclusive, por elementos inicialmente externos à obra em desenvolvimento.

O espaço e o tempo sociais da criação, incidem de fora para dentro do processo e estão permanentemente interagindo com a individualidade do artista (SALLES, 2016). Dessa interação o artista é capaz de verticalizar seu trabalho tanto na atmosfera pessoal – desdobrando possibilidades em suas próprias ideias e referências, como pode encontrar conexões com o mundo que o rodeia.

Durante o tempo da criação, o artista em ação gera resíduos materiais que são capazes de ganhar dimensões variadas, a partir do quanto despertam o interesse do criador. Tomando o processo da dramaturgia de *Bigorna* como exemplo, posso citar: uma escrita em conto autoficcional realizado em disciplina do mestrado, os diferentes tratamentos de roteiro e esboços de cena gerados em sala de ensaio.

Ao longo do percurso, propostas parecem contaminar e/ou convocar outras, de modo que temas reaparecem, e ao ganhar força, direcionam o artista tanto a algo que pode estar por ser descoberto, quanto à necessidade de tomadas de decisão. Estas que, como explica Salles, propiciam a formação de linhas de força. Que por sua vez “passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações do artista” (2016, p. 22).

As escolhas feitas auxiliam o artista a se comunicar, já que permitem uma leitura da



obra que oferece pistas dos procedimentos utilizados. O ato de rejeitar, acolher, adequar ou reaproveitar são movidos por critérios que refletem o modo que o pensamento do artista se desenvolve. E no tempo da criação isso não se dá, necessariamente, em uma perspectiva linear:

(...) podemos falar no processo de criação artística como uma rede dinâmica guiada pela tendenciosidade. As interações são norteadas por tendências, rumos ou desejos vagos. O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade, seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação, ou seja, à construção de suas obras. (SALLES, 2016, p. 33)

Não há exatamente uma definição da tendência, ela é sugestiva e o artista em criação se mostra fiel a essa manifestação que se apresenta em momentos da obra, se desenvolvendo. Por exemplo, diante da geografia de tendências da dramaturgia de *Bigorna*, tendo em vista o que me interessou artisticamente no início da pesquisa, podemos sugerir o movimento gerado pelo contato com a série *Veneno* (2020), que direciona o interesse pelo biográfico, que por sua vez se faz desejante pela elaboração das vivências de um gay gordo, enquanto tema de uma dramaturgia de um solo cênico.

O impulso à ação se dá pela busca realizadora, ainda que na dúvida, na incerteza. Esta que se dá pelo fato de que, na lida processual, o artista não tem como garantir e saber se o movimento que realiza o direciona necessariamente à melhora da obra. Justificando, como sugerido por Salles, as “idas e vindas, retomadas, adequações, possibilidades de obra aguardando novas avaliações, reaproveitamentos e novas rejeições.” (2016, p.23)

A autora ainda afirma que:

Alguns dos documentos dos processos, com os quais lidamos, são testemunhas dessa característica da criação: são guardados rascunhos, anotações e esboços, ou seja, tentativas de obras que podem um dia vir a ser recuperadas. (SALLES, 2016, p. 23)

Ou seja, estamos diante de uma lógica na qual o processo de criação atenta para os registros de suas operações, garantindo a conservação dos pontos aos quais o artista pode retornar, quando e se necessário, a fim de recalcular rotas e experimentar outras possibilidades. Inclusive, tendo a chance de vislumbrar possibilidades que antes não lhe ocorriam. Para a pesquisadora, nesse “vai-e-vem da busca do artista, assistimos a muitas recuperações de formas que foram, em outro momento, negadas ou rejeitadas.” (SALLES, 2016, p. 62)

Como exemplo de pontos do processo criativo que podem ser acessados pelos artistas a

fim de revisar possibilidade, temos o depoimento da atriz<sup>45</sup> e dramaturga de *116 gramas - peça para emagrecer*, Leticia Rodrigues. Sobre versões e utilidades da dramaturgia do espetáculo, ela diz:

A versão peça-espetáculo já é uma outra versão do que foi pro Tusp, pro edital, e que será publicada. (...) Dos ensaios já foi outra versão e depois que o espetáculo começou a ganhar corpo (...) eu fui dar uma lida (...) e eu falei “gente, nem é mais esse texto que eu falo” (...) tem uma versão cinco, que é agora a versão que eu faço realmente no palco. Mas que, também, às vezes muda. Então, por exemplo, eu tenho uma gravação do primeiro fim de semana da peça que no texto eu já falo outras coisas diferentes (...) Eu tento não me desrespeitar como dramaturga, mas às vezes falo “ai, corta isso”. Então, na versão publicada tem textos belíssimos, que quando eu fui montar eu falei “Ah, não. Cafona!”; mas que pra dramaturgia lida, que depois alguém pode pensar em querer encenar, pode fazer sentido porque fez sentido para mim, na hora, de construir esse texto. (RODRIGUES, 2024; 27’55”)

Essas várias versões são arquivos gerados no processo de criação e que conservam características e informações dos diferentes momentos da criação do espetáculo. Que segundo a autora, ela levou cinco anos entre esboço inicial da dramaturgia e estreia do texto em espetáculo.

Durante a escrita da dramaturgia de *Bigorna* também foram gerados diferentes versões do texto. Seja pela experimentação da ordem dos acontecimentos narrados, seja pela busca de um eixo norteador que conecte as diferentes memórias e depoimentos narrados, ou mesmo pela necessidade de enxugar trechos longos e/ou redundantes.

Por exemplo, na versão anterior da dramaturgia de *Bigorna* - a qual foi utilizada na abertura de processo registrada em vídeo, no dia 06 de julho de 2023, para a qualificação desta pesquisa de mestrado - o trecho no qual eu descrevo a entrada da casa dos meus avós e o quarto do meu tio ainda apresenta muita similaridade com a descrição feita no conto autoficcional escrito no segundo semestre de 2022, em um Ateliê de Criação no âmbito das disciplinas do mestrado. Na ocasião, apresentei o trecho da dramaturgia da seguinte maneira:

Ao entrar pela porta principal da casa que meus avós viviam, você vai estar em uma espécie de antessala, com um corredor que passa por quartos e vai até a cozinha. Do seu lado esquerdo, o que seria uma garagem era a sala de visitas – com dois balanços, cadeiras, a rede do meu avô e a única televisão da casa. Do seu lado direito tem um portão fechado por cadeado, que se você abrir, um pouco mais de um metro e meio depois terá outro portão, também fechado por cadeado. Se você abrir, estará no quarto do Tio Bosco. O quarto dele tinha o tamanho suficiente para a garagem de um fusca. O chão de cimento batido, com uma tigela de alumínio pro meu tio matar a sede; uma rede liga uma parede a outra, e duas janelas exatamente iguais, apenas os

---

<sup>45</sup>Depoimento concedido durante o *date*-entrevista realizado no dia 19 de fevereiro de 2024 de forma remota.

buracos quadrados nas paredes, entrecortados por barras de ferro. Por uma, de imediato se vê a lateral da igreja do vilarejo; da outra, ao longe, é possível ver o cemitério. Um “quarto” específico da casa. Uma cela. Uma jaula para o leão que não sabendo agir e rugir como os demais da matilha, teve de ser isolado.

Após o ensaio aberto realizado para amigos e amigas, identifiquei que uma descrição mais técnica e concisa poderia ter um efeito cênico que me interessava mais, imprimia mais ritmo. Inclusive pela mudança da forma de narrar indicar uma mudança de tempo e espaço de forma mais objetiva:

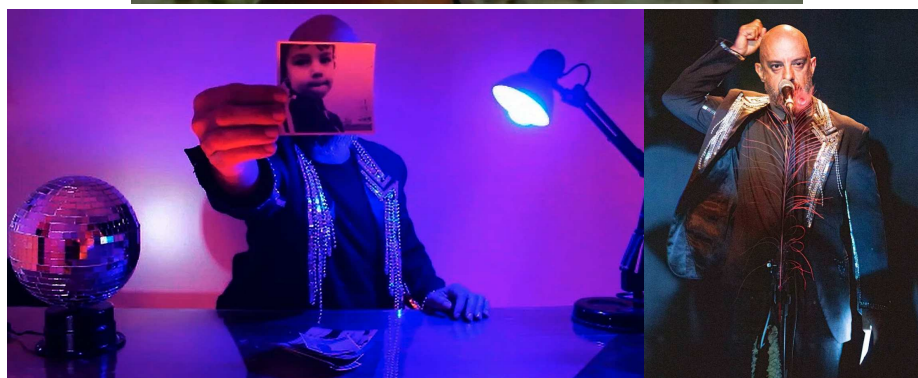
Casa dos meus avós. Entrada, antessala. Corredor, quartos, sala de jantar, banheiro e cozinha. Lado esquerdo: o que seria garagem é sala de visitas. Dois balanços, cadeiras, a rede do meu avô, e a única televisão da casa. Lado direito: portão fechado por cadeado. Outro portão fechado por cadeado. Ao abrir: quarto do Tio Bosco. Tamanho suficiente para caber um fusca. Chão de cimento batido. Tigela de alumínio com água. Uma rede liga duas paredes. Duas janelas iguais. Buracos quadrados nas paredes, entrecortados por barras de ferro. Desta, vê-se a lateral da igreja. Da outra, ao longe, é possível ver o cemitério. Um “quarto” específico da casa. Uma cela. Uma jaula para o leão que não sabendo agir e rugir como os demais da matilha, teve de ser isolado.

Mudanças sutis a partir da experimentação, que mostram como a vivência da cena pode gerar alterações numa dramaturgia em processo. Essas são informações significativas que os registros deixados pelos artistas oferecem sobre o ato criador. Por meio delas, Salles considera ser possível afirmar que “a obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso”. Há criação em diários, anotações e rascunhos” (SALLES, 2016, p. 36).

Diante disto, é notório que o processo de criação se dá amparado por uma dinâmica flexível, com memória criadora capaz de permear múltiplas obras, ou mesmo que revele diversos braços a partir de um mesmo eixo. Como exemplo disso, cito o projeto *Homens Pink*<sup>46</sup> (2020), que é composto por três obras - um filme documentário, uma vídeo performance e um espetáculo teatral - que partem de um mesmo material, entrevistas realizadas pelo diretor e ator Renato Turnes com nove senhores gays.

---

<sup>46</sup> Realização da La Vaca Companhia de Artes Cênicas (SC) com o apoio do Rumos Itaú Cultural que inclui um filme documentário dirigido por Renato Turnes (realizado em co-produção com a Vinil Filmes), uma vídeo performance e um solo teatral do artista. As três obras partem das memórias de nove senhores gays, entrevistados por Turnes nas cidades de Florianópolis e São Paulo. (<https://www.cialavaca.com/homens-pink>)



Figs. 70, 71, 72. Projeto *Homens Pink* (Registros de divulgação das três obras produzidas).

Essa pluralidade acaba por não permitir uma demarcação de início e fim absolutos. Além de exaltar a simultaneidade de ações e movimentos distintos durante o todo do percurso criativo, ainda que resultando em múltiplos produtos. Em *date* - bate-papo - realizado do dia 12/04/2023 com o diretor e ator Renato Turnes, ele revela que durante a montagem do filme documental, era percebido o que ganharia destaque na dramaturgia da peça teatral. Ele diz que:

Enquanto eu tava montando o filme, eu já ia também desenhando uma dramaturgia para teatro. Eu sentia quais histórias que eu via um potencial, assim, de cena, né. Me interessava por elas. Algumas estão no documentário; outras não entraram no documentário. Algumas eu desenvolvo, né. (...) Na peça eu me coloco mais. Apesar de eu estar bem presente no filme, na peça eu construí já alguma espécie de relação autoficcional também, né. Então tem memórias minhas também. (2023, 27'23")

A fala de Turnes revela que mais de uma obra ganhava forma a partir do mesmo material e ao mesmo tempo. Uma servindo de alimento criativo para a outra. A simultaneidade das criações não nos facilita precisar qual processo criativo se deu primeiro. Na prática, a busca por essa resposta nem parece fazer sentido, uma vez que as três obras do projeto estão trançadas desde seu disparador às referências e escolhas do artista. O que caracteriza o projeto *Homens Pink* como um processo criativo aberto, com vetores que apontam para a continuidade e para a

conexão com outras obras. Caráter típico da resultante artística, que mesmo já tornada pública, se percebe como algo inacabado.

A respeito do inacabamento, Salles nos elucida que não se trata de algo provocado: “o inacabamento intrínseco a todos os processos, o inacabamento que olha para todos os objetos de nosso interesse como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado” (SALLES, 2016, p.20).

Assim, o inacabado convoca a continuidade de processo, uma temporalidade em gerúndio que se dá “fazendo” permanentemente. “Nada é, mas está sendo” (SALLES, 2016, p.36). Sob esse ponto de vista, a criação está sempre em estado de construção e renovação. Porém, é importante ter em mente que esta relação processual “não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível.” (SALLES, 2016, p.21)

Sob essa ótica, o tempo da criação parece se liberar de expectativas delimitadoras. Se constituindo como uma temporalidade aberta à escuta e à espera, ao possibilitar que ações distintas se dêem em simultaneidade; ou mesmo viabilizando a reversibilidade e a retroatividade.

Esses movimentos se dão a partir da possibilidade de interação que marca o processo criativo em rede. Na escrita da dramaturgia de *Bigorna*, por exemplo, momentos de interação com o olhar externo mudaram rumos de escrita, bem como abriram um campo de vulnerabilidade em mim, enquanto artista na busca pela composição escrita.

Vulnerabilidade esta que não percebo como estanque, mas que deu viço de vida ao que era experimentado. Como direi mais adiante, a escrita desta dramaturgia não se deu apenas com caneta e teclado. Investigações na sala de ensaio (que por vezes era a própria sala de casa) escreveram páginas com o corpo e sua expressividade, bem como pela interação com documentos e arquivos.

Ao longo de todo o processo, a interação entre elementos, dispositivos, subjetividades e mundo externo foram alguns dos elementos responsáveis pela geração de novas ideias e transformações antes não imaginadas.

A ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados. A inovação da inferência se encontra na singularidade da transformação; algumas dessas combinações são inusitadas (SALLES, 2016, p. 35).

Elementos ou temas distintos, quando aproximados, suscitam algo novo. Seja previsível ou não, uma transformação se faz pela junção dos elementos, podendo corresponder algo novo. Em *Bigorna*, optei por manter a história do meu tio enjaulado, as memórias da minha criança viada, e as experiências enquanto um urso - um homem gay gordo.

Compreendo que cada um desses temas poderia se desdobrar em uma produção distinta. No entanto, ao optar pelo desafio de mantê-las juntas, a atenção para o que os três temas pareciam ter em comum - o fato de ser um corpo que desvia a norma - passa a ter um relevo que transforma as possibilidades de relação, procedimento e criação.

Para além das transformações provocadas pelos encontros de elementos do processo criativo, podemos identificar aquelas que foram geradas por relações do artista com o mundo ao seu redor. Salles nos lembra que “o espaço e o tempo sociais da criação estão permanentemente interagindo com a individualidade do artista” (2016, pg.65). A expressividade do artista acaba por dialogar com o meio externo. Tornando possível, ao criador destacar na sua obra o como ela se relaciona com o que a circunda. Sendo esta relação, inclusive, um reflexo de como o artista se posiciona poeticamente sobre os assuntos que chegam como vetores externos ao processo.

Em *Bigorna*, a gordofobia não chega a ser tão presente quanto o tema da homofobia, no entanto a sua presença permanece diante de atravessamentos inicialmente externos ao processo. O anúncio do grupo *MagraSS* foi um evento que aconteceu fora do movimento criativo, mas que foi por ele assimilado. Além da menção à gordofobia médica e social, que se insere na dramaturgia após o impacto da notícia da morte do jovem Vitor Marcos<sup>47</sup>, de 25 anos, após ter o atendimento negado em um hospital estadual de São Paulo, por falta de maca para pessoas gordas maiores. Um trecho mais explícito sobre o tema da gordofobia se inscreveu da seguinte forma na dramaturgia:

“Se você quer emagrecer, fecha a boca! Falo pela sua saúde!”  
 Tem certeza? A saúde é sempre o argumento. Corpo magro ou corpo gordo... todo corpo pode adoecer; mas só um é imediatamente lido como doente. E assim passam despercebidos distúrbios alimentares como a anorexia e a bulimia. Da mesma forma que a gordofobia médica olha para um corpo gordo, e sem exame algum, não importa se é dengue ou doença de família: “perdendo peso, você resolve”.

---

<sup>47</sup> O jovem pesava 190kg e precisava de uma maca especial para ser atendido. Sob o argumento de não ter suporte para obesos, a UPA para qual o jovem foi levado pela família o encaminhou para outras unidades e hospitais. Deitado no chão, após horas de espera e três paradas cardíacas, Vitor Marcos Veio a óbito no dia 05 de janeiro de 2023. (Mais informações sobre o caso: <http://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/01/06/jovem-de-25-anos-morre-na-porta-de-hospital-estadual-de-sp-apos-ter-atendimento-negado-por-falta-de-maca-para-pessoas-obesas.ghtml>)

“Isso é romantizar o corpo gordo, hein.”

(sugestão: monta uma espécie de palanque com os 3 tabelas) Viabilidade e acessibilidade para diferentes corpos nos espaços públicos. Equipamentos hospitalares que atendam corpos gordos. O fim de piadinhas constrangedoras sobre a aparência física de alguém. Médicos que não negligenciem a saúde de uma pessoa gorda, que investiguem de verdade os sintomas, ao invés de se acomodarem no diagnóstico clichê. E o peso for realmente um problema, que haja acolhimento que garanta dignidade à pessoa gorda. Pelo direito de existir enquanto indivíduo, sujeito e cidadão. É... militei.

Sobre toda a contribuição dos movimentos realizados em um processo criativo, Salles aponta o quanto esse percurso proporciona ao artista uma compreensão sobre si, na medida que o mesmo ocorre sobre a obra que ele desenvolve:

O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento e conseqüentemente, autocriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo como que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento (SALLES, 2016, p. 65).

A autocriação se materializa, aqui, em forma de dramaturgia; porém, compreendo que na busca de uma autoria artística, também caminhei rumo a um autoconhecimento pessoal. Este que para além da criação poética, dá forma ao meu “eu” sujeito, indivíduo e cidadão. Revisitar a minha história familiar, em relação ao meu Tio Bosco ter vivido preso em um quarto, olhar para este fato por diferentes perspectivas, e elaborá-lo poeticamente, é um exemplo que está diretamente ligado à compreensão desses diferentes “eus”.

Embora a dramaturgia de *Bigorna* articule temas e memórias pessoais e envolva o desejo de uma futura montagem cênica que colocará no palco um corpo com marcadores que se somam gerando complexidades e especificidades, neste processo de criação artesanal, martelo a minha bigorna em busca de um eco coletivo, movido pelo desejo de que as minhas histórias possam encontrar outras semelhantes e gerar novas conexões e sentidos.

A essa altura, creio que temos estabelecido sob quais parâmetros se deu o processo criativo aqui em questão. Abertura, tendencialidade, conexão, simultaneidade, mobilidade, contágio e materialidade são alguns aspectos que auxiliam a compreensão de um percurso criativo que se dá em rede.

Sendo este o campo no qual podemos pisar, proponho agora um passeio pelos caminhos trilhados durante esta pesquisa e escrita dramatúrgica. A escrita do texto de *Bigorna* se deu traçada por múltiplos trajetos. A seguir, apresento algumas ações e matérias que se firmaram enquanto pontos de ancoragem nesta criação.

### 4.3 Tecendo a escrita de *Bigorna*: identificando alguns nós da minha rede de criação

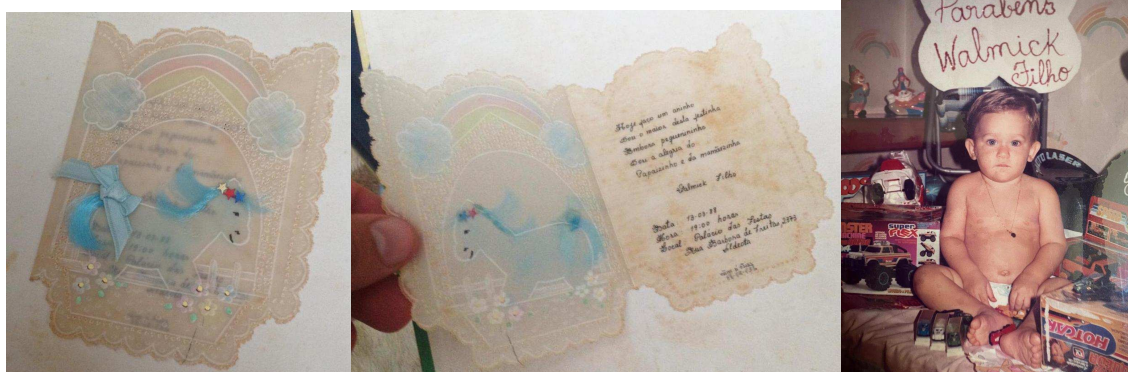
Se me perguntarem quando o texto de *Bigorna* começou a ganhar forma, com toda certeza direi que não sei a resposta. Não me lembro a primeira vez que escrevi algo no bloco de notas do celular, ou em algum caderno pessoal. Todavia, serei capaz de elencar momentos e procedimentos que catalisaram o surgimento da dramaturgia, enquanto escrita no papel e nas páginas de arquivos de *Word.doc*.

Enquanto um exercício cartográfico desses movimentos que teceram a escrita de *Bigorna*, a seguir descrevo cada um deles. A ordem se dá por tentar armar uma cronologia, no entanto há simultaneidade em alguns momentos. A sinuosidade é própria do percurso.

#### 4.3.1 Inventariando lembranças

Antes mesmo do processo seletivo do mestrado do PPGArtes ICA/UFC, no segundo semestre de 2021, dei início à uma busca por fotografias, recuperação e digitalização de vídeos registrados em FHS, objetos e roupas de quando era criança.

Por meio desse material, povoei o meu imaginário criativo e despertei lembranças que eram suscitadas por cada peça dessa coleção. Um mergulho, um retorno ao passado conhecido por mim, uma abertura para variadas emoções. O todo desse inventário é extenso, pois, por sorte, meus pais sempre tiveram o hábito de registrar em fotos e vídeos vários momentos da família. Ao que parece, herdei esse costume. Compartilho a seguir alguns desses materiais:



**Figs. 73, 74, 75.** Convite de aniversário de 1 ano e foto do dia seguinte (O tema do aniversário foi “Meu pequeno pônei”. Arco íris sempre presente. Achei um tanto quanto premonitório.)





**Figs. 76, 77** Registro de família, e réplica de roupa da infância. (Tanto a roupa original, quanto sua réplica foram elementos da sala de ensaio e do desenvolvimento dramático)



**Fig. 78.** Registro de família.



**Figs. 79, 80.** Casais - Menina e Menino. (Registro de uma das várias vezes que fui pajem em casamentos da família, e festa junina da escola)



**Figs. 81, 82, 83, 84.** Frames de registros em vídeo realizados pela câmera filmadora dos meus pais na década de 1990.

Após iniciado o estudo sobre Teatro Documental e Autoficção, durante o primeiro ano do curso de mestrado, a relação com o inventariado foi permeada por um caráter de observação investigativa. Coloquei-me no exercício de olhar analiticamente, ao mesmo tempo em que estava implicado afetivamente com o objeto de trabalho. Registro que, pela capacidade de convocar lembranças e emoções, a fricção com o material nem sempre se deu de modo cômodo e amistoso, recordar também pode doer.

Mas quem mandou futricar no passado? Era de se esperar que a gay ficasse mexida vez e outra. Normal, segue. Embora não desconsiderando esse dado de realidade, a prática do estranhamento foi exercitada, e com isso, os documentos e objetos deste inventário se espalharam por outras ações criativas do processo de *Bigorna*.

### **4.3.2 Ateliês de Criação**

Tanto os estudos teóricos, as trocas em sala de aula, e os expedientes práticos de criação me convocavam a materializar/desdobrar alguma produção. Destaco aqui atividades de disciplinas do PPGArtes que produziram resíduos de escrita poética e criativa.

#### *4.3.2.1 Primeiros Rabiscos - Ateliê IV*

Ao final do Ateliê de Criação IV - disciplina ministrada pela Profa. Dra. Jo A-Mi, no primeiro semestre de 2022 - em meio à estudos sobre escrita poética e autoficcional, escrevi o conto literário *Da sexta-feira 13 à metamorfose herdada de um tio enjaulado*. Exercitei ali, pela primeira vez, uma narrativa que cruzava a história do meu tio com a do medo que minha criança *viada* sentia por se sentir diferente dos garotos da família. O conto, que integra o Apêndice I desta pesquisa e tem forte relevância textual neste processo criativo, de modo que trechos do conto compõem a dramaturgia de *Bigorna*.

Ainda que não fizesse uso do texto em si no resultado final, a necessidade de condensar poeticamente as palavras me auxiliou enquanto disparador, ou sugestão, sobre o quê cada cena, ou experimento, poderia se desenvolver.

O conto apontava para um possível desdobramento dramático, e por isso me serviu como matéria e argumento inicial durante a participação no curso *Dramaturgia Documental*.

#### *4.3.2.2 A marcha das Paquitas - Ateliê V*

A disciplina Ateliê V, ministrada pelo meu orientador, o Prof. Dr. Francis Wilker, tinha como ponto central a lida criativa com o espaço urbano. Em um dos trabalhos da disciplina foi solicitado que cada estudante elaborasse uma prática a ser proposta à turma, a partir de seus interesses de pesquisa em jogo com algum espaço da cidade de Fortaleza, num diálogo poético com a pesquisa de cada um.

No dia 01 de dezembro de 2022, às 9h, o ponto de encontro da turma foi diante de uma estátua de duas crianças – uma menina e um menino; logo após a entrada principal do Parque

da Liberdade – Cidade da Criança, situado na Rua Pedro Primeiro, no Centro da Cidade de Fortaleza-CE.



Figs. 85, 86. Entrada principal do Parque da Liberdade – Cidade da Criança, e ponto de encontro.

Escolhi este local pela associação com a temática da infância, que é abordada por mim em uma das etapas do processo criativo da pesquisa. Eu estava vestido com short branco, uma camiseta branca com uma ilustração da Xuxa no filme *Super Xuxa contra o Baixo-Astral* (1988), calçava meias amarelas com a imagem da Power Ranger amarela, um tênis cinza com detalhes laranjas.

Quando todos já se encontravam no ponto de encontro combinado, distribuí bexigas, uma para cada pessoa. Dentro de cada bexiga havia um bilhete com pistas – numa espécie de “caça ao tesouro” – indicando onde seria encontrado algum dos envelopes por mim escondidos anteriormente pelo parque. Quando autorizada, a turma deveria encher o balão com ar até que ele estourasse, liberando então o bilhete.

Uma vez encontrados os envelopes, ao serem abertos, cada um deles revelava uma foto minha quando criança, uma lista de lembranças das vivências enquanto um menino afeminado, ou uma “criança *viada*”.

A descrição das memórias, usadas como legenda para as fotos, mais tarde, serviram de disparadores para lembranças que são narradas na dramaturgia. Por exemplo, a obrigação - já descrita anteriormente - de ter que marchar no corredor de casa a fim de perder o reboledo do caminhar. As lembranças da infância também permearam um dos temas dos *dates* realizados com outros ursos. O que serviu para introduzir e mesclar na dramaturgia de *Bigorna* histórias de outras pessoas, sem necessariamente afirmar que se trata também da história de terceiros.

Dando continuidade, como sequência, foi proposto aos participantes uma oficina de confecção de quepe de paquitas, com cartolina, cola, fita e tesoura. Essa atividade se deu para vivenciarmos juntos algo que eu fazia quando criança, no intuito de brincar de ser uma das assistentes de palco da Xuxa. A experiência de realizar uma ação coletiva com os participantes ganharia novos contornos na composição dramática de *Bigorna*, na ação performativa em que os espectadores são convidados para escreverem em minha camiseta. Embora sejam ações distintas e sem relação direta, guardam em comum o traço do engajamento coletivo.



**Fig. 87.** Registro final da turma com quepes de paquitas. (Breno Taveira, Francis Wilker, Loreta Dialla, Eu, Nádia Camuça e Paula Aragão)

Confesso que quando me imaginei cursando um mestrado, jamais pensei ser possível algo do tipo. Em certa medida, acompanhar o comprometimento da turma na feitura dos quepes de paquitas se inscreveu afetivamente em mim.

#### **4.4 Curso - Dramaturgia Documental**

No início do segundo ano do mestrado, por indicação do meu orientador, tomei conhecimento e me inscrevi no curso *Dramaturgia Documental*, conduzido por Henrique Fontes. Seis aulas, cada uma com duas horas de duração, entre 06 e 16 de fevereiro de 2023, em formato on-line. A metodologia do curso consistiu, inicialmente, por uma apresentação geral e teórica a respeito da linguagem documental. Em seguida, foram compartilhadas ferramentas criativas da prática de escrita do dramaturgo e, posteriormente, as mesmas foram lançadas enquanto exercícios provocadores e disparadores de escritas visando a produção de uma célula dramática.

Por uma célula dramaturgica devemos entender uma produção textual curta, capaz de já apresentar em si os assuntos e caminhos formais que apontam para o desdobramento da dramaturgia pretendida.

Para mim, era nítido que o conto *Da sexta-feira 13 à metamorfose herdada de um tio enjaulado*, citado anteriormente, apontava para um possível direcionamento dramaturgico, e por isso me serviu como matéria e argumento inicial durante a participação nas aulas.

O curso contribuiu significativamente com o início da produção criativa da escrita dramaturgica de *Bigorna*. Por isso, destaco a seguir ferramentas da oficina que mais influenciaram a produção dramaturgica aqui em questão.

#### ***4.4.1 O destravar da escrita***

Uma sequência de exercícios introdutórios foi lançada pelo dramaturgo orientador a fim de que os participantes da oficina iniciassem a escrever algo sem racionalizar ou criar julgamentos bloqueadores. Os exercícios iniciais foram:

A) Descreva em poucas palavras o ponto de partida que você tem em mente para o que deseja escrever. Separe o que foi escrito e imediatamente parta para o próximo exercício, que consiste em escrever livremente – escrita automática ou fluxo quase inconsciente – sobre o que você deseja escrever.

Após o segundo exercício, destaque algumas frases que sintetizam o todo do que está escrito. O destacado provavelmente está na raiz do que você pretende com a dramaturgia que deseja escrever.

B) Uma vez definidas as frases destacadas, uma a uma coloque no campo de busca na internet. Vá em notícias que possam ter surgido e que lhe chamaram a atenção. Leia-as e eleja trechos que possam lhe ser úteis.

Essas práticas iniciais, e que parecem aleatórias, serviram para que a mente se pusesse em um estado criativo livre de rigidez. Uma vez materializadas algumas palavras, por associação elas começam a fertilizar o imaginário sobre o qual se deseja escrever. Após esta etapa, a condução da oficina se direciona para conceitos, e/ou ferramentas, que auxiliem a estruturação do texto – Dramaturgia em linhas e Parâmetros dramaturgicos.

#### 4.4.2 *Dramaturgia em linhas*

Esta ferramenta funciona com o dramaturgo elegendo diferentes formas de narrar a história que deseja contar, e colocando em linhas paralelas. Exemplo:

- A) Atores narrando um fato real;
- B) Digressão de fato cotidiano;
- C) Registros em Vídeo;
- D) Depoimento pessoal;
- E) Apresentação de documentos;
- F) Diálogo fictício entre dois personagens.

Uma vez estabelecidas as linhas, elas devem se cruzar a fim de construir um caminho novo, que é a própria dramaturgia. Por vezes uma linha se sobressai em relação às outras, ou mesmo tem uma duração maior que as demais. Essa dosagem fica por conta de quem conduz a dramaturgia, ou mesmo pela própria natureza do processo criativo.

No texto de *Bigorna*, elenquei as seguintes linhas:

- A) Contar a história do Tio Bosco;
- B) Testes para trabalhos como ator, que dependem da aprovação de terceiros;
- C) Registros pessoais em vídeo, que também servem como documentação do passado;
- D) Depoimento pessoal sobre desencanaixe enquanto criança *viada* e como corpo gordo;
- E) Objetos e documentos que potencializam o narrado em cada cena;
- F) Diálogo fictício entre o meu eu criança e adulto com o meu tio enjaulado.

Pela multiplicidade de linhas dramáticas, percebemos que a dramaturgia documental não tem o mesmo rigor que a clássica no que diz respeito ao sequenciamento lógico dos fatos que a constituem. No entanto, é importante levar em consideração que as linhas se mesclam ao mesmo tempo que façam a peça avançar.

#### 4.4.3 *Parâmetros Dramáticos*

São balizas que o autor deve ter em mente durante o processo de escrita com o intuito de não desviar, ou se perder, nas linhas dramáticas elegidas. Abaixo estão os parâmetros que, na minha percepção, se mostraram mais caros à metodologia proposta:

- A) O drama de um deve ecoar no drama de todos – do contrário a obra terá um caráter umbilical, e não terá vínculo com a coletividade social;
- B) Ação dramática objetiva (a descrição do processo e investigação) tem menos força que a Ação dramática subjetiva (quando um documento reverbera na elaboração poética);
- C) Síntese – não explicar tudo, focar nas informações essenciais;
- D) Formas de narrar (criar maneiras diferentes de contar a história);
- E) Humor – campo da ironia, da relação, do conflito cômico, como um meio de prender ou resgatar a atenção do público;
- F) Ética – sobretudo quando apresentando personagens reais, se questionar o que realmente é justo e ético revelar ao público.



Fig. 88. Captura de tela como registro da turma no encerramento do curso.

No último dia do curso, todos os participantes apresentaram suas células dramatúrgicas finais<sup>48</sup>. Por ordem de sorteio, cada um apresentava a sua. A leitura da célula podia ser apresentada por cada um, com ou sem experimentações poéticas com o meio digital da sala de reunião.

*1, 2, 3, meia e já!*, o texto elaborado e apresentado por mim, enquanto célula dramatúrgica, no encerramento do curso integra o Apêndice II desta pesquisa.

<sup>48</sup> Pelo link: <http://www.youtube.com/watch?v=eGaRdOhJY0> é possível acessar minha apresentação final, seguida pelos feedbacks de Henrique Fontes e Quitéria Kelly, atriz, diretora e membro fundadora do Grupo Carmin.



#### 4.5 Núcleo de Direção ELT

Outra estratégia para gerar caminhos criativos no percurso de *Bigorna*, foi a participação no Núcleo de Direção da Escola Livre de Teatro da Cidade de Santo André (ELT), conduzido pelo diretor Luiz Fernando Marques – Lubi.

O núcleo recebe projetos de direção a serem desenvolvidos sob as provocações de Lubi, e o compartilhamento de experimentos e aberturas de processos com os demais participantes.

Inscrevi o *Bigorna* apresentando o seu argumento: *Montagem de um solo autoral, que se utiliza de procedimentos do teatro documental e da autoficção a partir de experiências pessoais do ator, enquanto um homem gay gordo*. Juntamente às atividades do núcleo, dei continuidade aos escritos dramáticos – experimentando-os cenicamente em alguns dos encontros.

O Núcleo de Direção teve seu início em março de 2023, com encontros pelos quais Lubi convocou a turma para reflexões a respeito das funções de Direção, Produção e Público. Isto tendo em vista as mudanças que ocorreram durante anos na história do Teatro, e o caráter organizacional e corporativista que a divisão de tarefas provoca.

Curiosamente, percebemos que a palavra “direção” está atrelada ao universo corporativo. Por exemplo, “Fulano é o diretor da empresa X”. A *função* do diretor surge quando o Teatro estabelece enquanto forma de entretenimento de um público que deseja se ver representado, e com o olhar de fora da cena, esse profissional passa a organizar o como algo será contado. O diretor passa a responder enquanto responsável pelas escolhas presentes na obra. Em oposição à hierarquia que se forma ao separar direção, elenco e demais profissionais, a reflexão de que quanto mais ritualística for uma produção teatral, mais livre e borrada parece estar a função de direção.

A grosso modo, a diferença aponta para sendo a figura do diretor, aquele que assina ou coordena o todo que é comunicado pelo espetáculo a um público destinatário; enquanto a direção de uma produção com traços mais ritualísticos traz em si a ideia de colaboração e coletividade no ato de realizar as escolhas e discursos levados para a cena.

Considero importante ressaltar que não há uma oposição absoluta entre essas características. Um meio termo, em diferentes níveis, é super possível. Tudo depende das combinações e perspectivas de cada processo criativo.

Sobre a figura do *Produtor*, Lubi observa que ela surge como um suporte à direção, que posta como responsável pelo todo, acabava por se dividir entre questões artísticas e

administrativas dos trabalhos. Com a presença da produção, a direção consegue se distanciar de decisões burocráticas, priorizando a criação.

Quanto ao público, a reflexão se dá no quanto ele está sendo levado em consideração durante o todo do processo criativo. Lubi sugere que tenhamos em mente a inquietação do como ser capaz de dizer o que se deseja ao mesmo tempo que se conquista o interesse dos espectadores pelo o que está posto em cena. Embora não exija que todos os projetos orientados tenham uma relação direta com a presença da platéia, Lubi reforça que não podemos esquecer que é com e para ela que o espetáculo se direciona.

Mas e quanto ao ator-dramaturgo de *Bigorna*? Como o foco do núcleo é a direção, essas outras duas funções (ator e dramaturgo) pegaram carona nas atividades com perspectivas sobre a encenação. Diante da natureza do meu percurso criativo, todas as funções se aglutinam enquanto um desafio de criação autoral.

Dando continuidade às atividades do Núcleo, após esses círculos de reflexão sobre direção, produção e público que marcaram a primeira etapa, Lubi nos introduz a noções que delinearão a linha de atividades que organizaram o decorrer dos nossos encontros. As noções propostas por ele para, metaforicamente, nomear cada uma das próximas etapas foram: a Embriaguez, o Programa Performativo, a Estruturação Cênica e Dramatúrgica, e a Encenação.

A fim de uma melhor compreensão, descrevo abaixo o modo como compreendi cada uma delas:

#### ***4.5.1 Embriaguez***

Teve como foco o compartilhamento de poéticas e saberes por toda a equipe envolvida no processo criativo, e com todos os integrantes do núcleo. Sendo esta uma etapa inicial do processo criativo de cada participante, ela tem a intenção de que todo o universo do projeto possa ser acessado por todos que vão se envolver criativamente. Como num desejo de possibilitar um ponto de partida e referenciais comuns a todos. É como se você pudesse mergulhar os colegas no universo do seu projeto poético.

Tendo o projeto de *Bigorna* em mente, durante esta etapa a mim cabia compartilhar o meu interesse e entendimento sobre características do Teatro Documental e da Autoficção – apresentando o que me serviria enquanto documentos e relatos pessoais, por exemplo: apresentando os temas pelos quais eu navego durante a criação – sensações de inadequação conectadas às memórias da minha infância *viada*, a história do meu Tio Bosco, e a experiência de ser um gay gordo (urso).

Um “café da manhã” foi proposto enquanto uma atividade performativa que envolveria os compartilhamentos. A todos foi lançado o seguinte enunciado: se o seu projeto fosse um café da manhã, como ele seria?

Em um encontro presencial, diretoras e diretores de todos os projetos montaram uma espécie de mesa de café da manhã, dispondo elementos que dialogassem com seus processos criativos. Não se trata de uma refeição que necessariamente seria compartilhada com todos os presentes; mas que fosse capaz de evocar cada processo numa tentativa de síntese. A atividade proporcionou um contato de todos com os projetos não pela ordem discursiva, mas pelo contato subjetivo, criativo e que introduz elementos inesperados.



**Fig. 89.** Café da manhã em processo.

O café da manhã de *Birgorna* foi o seguinte: água gelada em uma tigela de alumínio, na qual eu mergulhava biscoitos recheados da marca Passatempo, e mel de abelha. A tigela com água faz alusão à tigela de água que ficava disponível para meu tio em seu quarto-jaula; já o biscoito Passatempo é uma referência à minha merenda nos tempos de escola. Esses biscoitos trazem diferentes animais desenhados nas suas laterais, que por sua vez poderiam gerar alguma conexão aos bichos que estabeleço paralelos durante a dramaturgia do trabalho. Principalmente o urso, que comumente é associado ao consumo de mel de abelha.

Certamente os projetos poderiam vir a ser transpostos/expressos por muitas possibilidades de cafés da manhã. Cada pessoa compôs o seu a partir dos referenciais que acreditava contribuir ao entendimento das questões pulsantes envolvidas em seus projetos na etapa da embriaguez.

Destacaria que cada café da manhã é uma materialidade de um projeto criativo em desenvolvimento. Pode ser que ele viesse a contribuir e direcionar caminhos da criação; assim

como pode ser que ele tenha tido uma relevância pontual apenas nesta etapa, não reverberando na obra final.

A dramaturgia de *Birgorna* não incorporou em si, de forma objetiva, a atividade do café da manhã, mas, foi um modo novo de compartilhar os meus temas.

#### **4.5.2 Programas Criativos (Programa Performativo)**

Lubi apresenta a noção de *programas criativos*, inspirado e sob fundamentação no artigo *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea* (2009), da artista e pesquisadora Eleonora Fabião, no e no qual ela descreve dezessete *programas performativos* que resultam enquanto performances.

Assim, cada integrante teve de formular e experimentar o cumprimento de um enunciado de ação, tal qual numa performance que se dedica à realização de determinada atividade. A prática se dá no intuito de perceber como opera o fazer e a recepção desta elaboração/vivência poética. Bem como, que caminhos ou contribuições a experiência pode agregar ao percurso criativo de cada projeto.

No meu caso, o enunciado do programa performativo foi o seguinte: “Vou solicitar ao público que escreva na minha camiseta ofensas que tenham recebido por LGBTfobia e/ou gordofobia. Na sequência lerei depoimentos de outros homens gays gordos e o que foi escrito pelo público.”

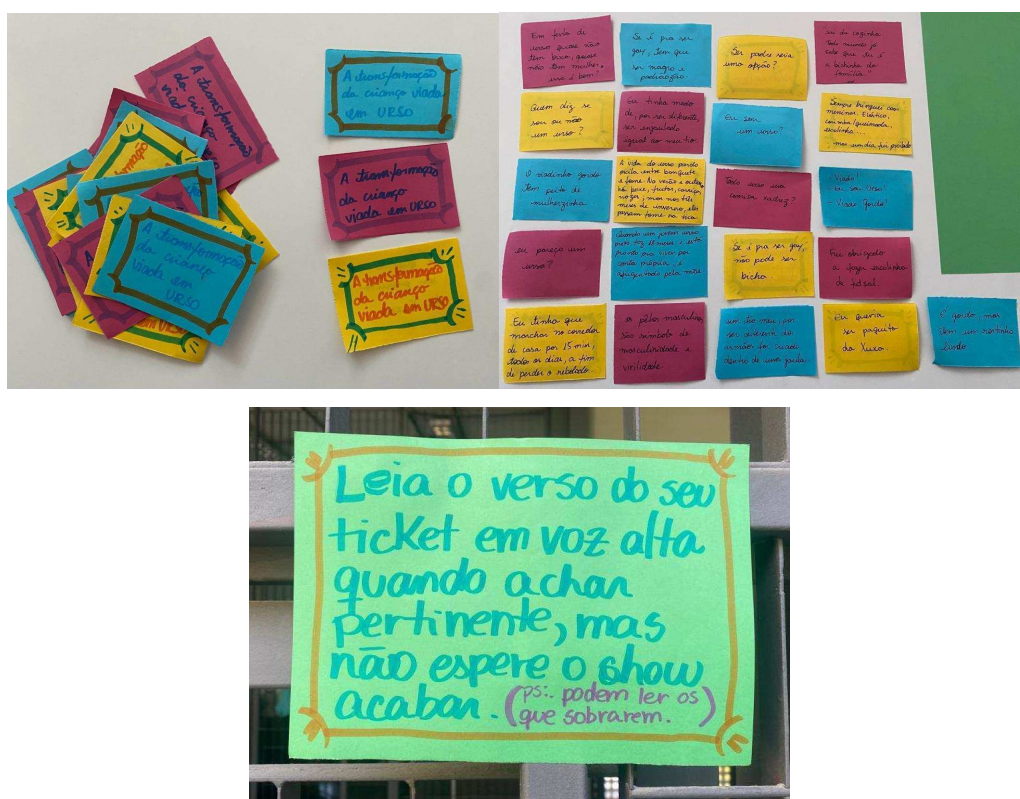
No entanto, apresento aqui um segundo programa proposto por mim, que em certa medida se direcionava à uma ideia de cena. Nesta segunda leva de experimentações, Lubi observa que ao buscar transpor para uma lógica de cena, é necessário estar atento ao quanto e como é possível manter o frescor da primeira realização do programa performativo em suas repetições.

“A transformação da criança *viada* em Urso”, esse foi o título do segundo programa criativo desenvolvido e apresentado por mim aos colegas do Núcleo de Direção. Pelo título já se sugeria algo com atmosfera similar aos shows circenses de metamorfoses, ou mesmo show de horrores. Para sua realização eu escolhi um espaço na ELT que é similar a uma jaula. O público recebeu alguns “tickets” – que serviam como ingresso. No verso destes, frases com memórias confidenciais ao público - algumas dessas são as mesmas utilizadas na atividade do Ateliê V, descrita anteriormente. Por um cartaz na frente da jaula o público era informado sobre o que era proposto a ele enquanto participação.

Neste segundo programa propus dois enunciados, um para mim e um para o público, que estávamos separados por uma grade.

O meu era o seguinte: “Caminharei de um lado para outro nesta jaula, e à medida que o público ler as lembranças escritas nos tickets, vou trocando de roupa e exibindo registros meus em mídia impressa. Ao vestir a última roupa, exibo uma claquete de testes de trabalhos publicitários e audiovisuais”.

Já o público era: “Leia o verso do seu ticket em voz alta quando achar pertinente, mas não espere o show acabar. (p.s.: podem ler os que sobraem)”.



Figs. 90, 91, 92. Tickets-lembranças e enunciado para o público (Elementos do segundo programa performativo realizado na ELT)

Do outro lado da grade eu caminhava de um lado para outro. Em um dos extremos da caminhada eu vestia alguma roupa, no outro pegava diferentes anúncios nos quais fui registrado. O primeiro foi um trabalho realizado quando tinha dois anos de idade, o segundo uma entrevista dada para a *Revista Júnior* (apresentada no primeiro capítulo), as últimas imagens eram de catálogos publicitários de moda para os quais fui fotografado enquanto modelo plus size.



Figs. 93, 94. Arquivo pessoal de trabalhos e entrevista usada no programa performativo.

Com o ato de caminhar de um lado para o outro eu pretendia fazer alusão aos movimentos repetitivos do meu Tio Bosco em seu confinamento; e também ao corredor no qual eu tive de marchar na infância, a fim de perder o reboledo, bem como aos desfiles de moda. Já o trocar de roupa se dava pela rotina de um set de fotografia, no qual é necessário vestir muitas peças de roupas. A escolha das roupas se deu por roupas pessoais que trazem ludicidade e humor com a temática gay, e a última roupa sendo o *look*<sup>49</sup> clichê conferido aos ursos: calça jeans, camisa de botão quadriculada (vermelho e preto) e um coturno. Após vestido com esta última roupa, um adereço de pelúcia foi posto na cabeça, e a claquete de testes foi exibida ao público.



Figs. 95, 96. Claquete de encerramento do programa performativo.

<sup>49</sup> Traduzido do inglês, verbo "olhar". Na moda a expressão faz alusão à composição ou configuração em acessórios e roupas.

Acredito que este programa performativo ecoa em diferentes momentos da dramaturgia resultante de *Bigorna*. Já pelo título, “A transformação da criança *viada* em Urso”, o arco dramático é proposto. Ele dá luz aos pontos percorridos no texto de *Bigorna*. Enquanto outros elementos anunciam perspectivas da lida da encenação como um todo, por exemplo, a relação com a vida do tio enjaulado, o uso de arquivos para construir a narrativa, além da convocação da participação ativa do público.

Dois outros conceitos propostos pelo diretor em nossos encontros não chegaram a ser completamente elaborados por mim durante minha passagem no Núcleo de Direção de 2023. No entanto, destaco brevemente aqui tanto por sua relevância, como por tê-los levando em consideração mesmo após o fim do núcleo e na continuação do processo criativo de *Bigorna*.

#### ***4.5.3 Estruturação cênica e dramática***

Embora a dramaturgia não seja o tema central do Núcleo de Direção, há na condução de Lubi uma relação muito aproximada dela com a encenação. Segundo ele, a estruturação cênica e dramática se dá por um eixo ao qual as partes se conectam e retornam. Essa perspectiva proposta pelo diretor dialoga com o tratamento sugerido pela professora e diretora teatral Patrícia Fagundes (2019), no artigo *Composição Dramática: Práticas de criação cênica*, que logo menos será tomado como norte da análise da composição dramática de *Bigorna*.

Ou seja, ainda que avance em desdobramentos, a estruturação garante que a obra retorne e se mantenha fiel ao seu trilha condutor, ao tema central que deseja tratar. Neste ponto, percebo uma aproximação com a ideia de “dramaturgia em linhas” proposta anteriormente por Henrique Fontes. A estruturação se dá como garantia que a obra não se perca do quê, ou do como, deseja tratar poeticamente as questões motivadoras do projeto.

Em *Bigorna*, assimilo como estruturação cênica e dramática as sequências de apresentações pessoais, que abrem para novas lembranças a serem narradas. O ato de se apresentar em cada etapa passa a ser o trilha pelo qual as cenas correm e acontecem. Uma se conectando à outra pela premissa de uma nova apresentação que revela novidades sobre o ator ao público.

#### **4.5.4 Encenação**

Compreendida como uma última etapa do Núcleo de Direção, se compõe a partir dos outros elementos que dão forma e plasticidade ao que o espetáculo pretende enquanto estrutura.

Cenografia, figurino, adereços, iluminação, e quaisquer outros recursos da obra cênica devem estar conectados ao trilho estruturador.

As aberturas de processos seguidas por debates eram o meio pelo qual os integrantes do núcleo experimentaram suas propostas, em busca de um avanço no que diz respeito à montagem cênica de cada projeto. Vejo essas aberturas como algo de muita relevância, pois são oportunidades que os artistas têm de se pôr em estado de troca. Tornando possível identificar as percepções resultantes do encontro da cena com o público.

Durante minha trajetória no Núcleo de Direção da ELT eu não concluí a montagem de *Bigorna*. Além das experimentações aqui destacadas, realizei duas aberturas de processo, testando a dramaturgia em processo em cena. Assim, me foi possível levantar parte do material cênico e produzir a dramaturgia que aqui é apresentada. Dramaturgia esta que certamente é passível de ajustes e reorganizações. Tendo como objetivo concluir a montagem deste solo, neste ano de 2024 novamente participo do núcleo conduzido por Lubi na Escola Livre de Teatro da Cidade de Santo André.

#### **4.6 Corpo suado na sala de ensaio**

Em meio aos processos de pesquisa, escrita e criação, por vezes me senti bastante solitário. Uma vez tendo retornado para a cidade de São Paulo no início de 2023, buscar o curso de dramaturgia e o núcleo de direção foram estratégias para não ficar tão isolado nesse percurso. Até porque, a minha experiência da prática de criação teatral sempre se deu em coletivo. Por volta de abril do mesmo ano, me percebi mergulhado em leituras e escritas com uma intensidade e carga horária maior do que a experimentação através do corpo suado na sala de ensaio.

Foi então que dei início à uma rotina de investigação física e improvisacional na sala de casa. Logo depois, em maio do mesmo ano, fui atraído pela divulgação da oficina “Estamos aqui?”, proposta pelo amigo, ator e diretor Murillo Basso. Ao longo de dez encontros ele propunha um espaço de pesquisa de movimento e improvisação para artistas da cena. Decidi participar, e o jogo livre com outros corpos pareceu somar aos ensaios que eu realizava na sala de casa.



Quando dos encontros com os outros participantes, eu liberava meu corpo e imaginário de qualquer coisa que estivesse relacionada à pesquisa de *Bigorna*. Se algo surgido ali me parecesse útil, maravilha; caso nada fosse aproveitado, ficava o saldo de ser uma experiência prática que solicitava outras dinâmicas ao meu corpo.

No entanto, um ponto da metodologia inicial da oficina veio ao encontro com algo já experimentado na escrita da dramaturgia de *Bigorna*. Antes de iniciar os encontros, Basso solicitou que fosse exercitado o silêncio antes e durante os primeiros encontros.

Por mensagem enviada a cada participante da oficina, ele sugeriu que não houvesse interação verbal até um determinado encontro. O interesse dele com isso era de que nos primeiros quatro encontros fosse experimentado a escuta e o contato a partir de uma sensibilidade com menos estímulos. Nos conhecemos pelo toque, pelo contato, pelo suor e por jogos improvisacionais, antes mesmo de dizermos nossos nomes. Algo aparentemente inusitado, e com estranheza provocativa; mas que de fato resultou em uma atmosfera sensível entre os participantes.

Algo também solicitado por ele já no primeiro dia, foi uma apresentação de cada participante, escrita, a ser lida quando a oficina avançasse mais dias. Essa solicitação veio ao encontro do exercício de escrita de *Bigorna*. Como já mencionado, vídeos de apresentação para trabalhos em publicidade e audiovisual foram cooptados pela dramaturgia ao fazer uso deles como disparador para dividir os movimentos narrativos do espetáculo. Já a apresentação lida no curso trouxe camadas, com informações aparentemente irrelevantes, mas que somavam subjetividades que de alguma forma poderiam contribuir com as apresentações pessoais espalhadas no texto da peça.

Trechos que revelam a presença e dinâmica dessas apresentações serão abordados logo menos. Antes disso, registro aqui a preparada para a oficina de Murillo Basso:

*Olá, eu me chamo Walmick de Holanda. Sou de Fortaleza/CE. Apresentações as vezes trazem uma listagem de recortes de quem somos, né. Então, seguem alguns:*

*- Estou em São Paulo desde meados de 2012.*

*- Meu primeiro nome é Wilson, mas nunca fui chamado assim. As pessoas em geral se espantam quando descobrem após anos de convivência. Foi uma forma de colocar o nome do meu avô no nome do meu pai. E recebi por tabela, já que meu nome é igual ao do meu pai, somando o Filho ao fim.*

*- No meu tempo ocioso fico pesquisando sobre cachorros, seja em vídeo ou conteúdo em texto.*

*- Tenho o impulso de colecionar coisas, mas estou freando isso por medo de ser um potencial futuro acumulador.*

*- Sou ator e publicitário por formações. Atualmente sou mestrando em artes.*

*- Gosto de investigar criativamente a partir da movimentação do corpo.*

*- Gosto de desenhar.*

- *Gosto de visitar apartamentos que estão para alugar, mesmo que seja só para conhecer.*  
 - *Embora goste de conversar, adoro o silêncio.*  
*Estas são algumas pistas sobre quem sou, pareço ser, ou posso ser. Aos poucos outros recortes se apresentarão e o olhar externo vai criar as próprias opiniões - às vezes reais, às vezes como reflexo de quem opina.*  
*E assim vamos tentando ser e estar.*  
*Abraços, Walmick de Holanda.*

Enquanto na oficina “Estamos aqui?” a prática do treinamento cênico se dava livre, sem necessariamente ter como objetivo os temas que proponho em *Bigorna*. Já nos meus expedientes de ensaio na sala de casa, o foco era direcionado.

Embora tenha conseguido algumas pautas de salas de ensaio na Funarte/SP, na Oficina Cultural Oswald de Andrade e na sede da Cia do Pássaro - Voo e Teatro<sup>50</sup>, a sala de casa foi o palco para a maioria dos ensaios, inclusive com a presença de amigos como espectadores. Me parece curioso pensar na relação de a sala de casa, um ambiente privado, íntimo, ser o local no qual gerei formas de elaborar histórias pessoais a serem compartilhadas com o coletivo.

Nos primeiros ensaios abertos, com a sala de estar da casa diagramada, ter amigos - artistas ou não - sentados no sofá ou em cadeiras assistindo algumas cenas foi um meio de conquistar o olhar externo sobre os temas e a forma com a qual eu trabalhava o texto e a encenação de *Bigorna*. Nas conversas após apresentar cenas, eu recebia feedbacks e provocações, que me apontavam os pontos e características do trabalho que despertavam maior ou menor interesse, momentos que comunicavam ou não o que eu pretendia.

Na sala de casa realizei três ensaios abertos; na Oficina Oswald de Andrade um ensaio direcionado ao meu orientador, com a finalidade de ter uma contribuição do seu olhar artístico para além do material teórico; e uma abertura de processo<sup>51</sup> na Cia do Pássaro, com um grupo de amigos artistas compondo a plateia.

---

<sup>50</sup> Coletivo teatral fundado em 2011, com sede na região central da Cidade de São Paulo.

<sup>51</sup> Nesta ocasião foi registrado o vídeo enviado para a banca de qualificação (disponível em: <https://youtu.be/2X231qvKTBo> ). A Profa. Dra. Jacqueline Peixoto, que compõe a banca avaliadora desta pesquisa, estava de passagem pela cidade de São Paulo/SP e também foi parte do público presente.

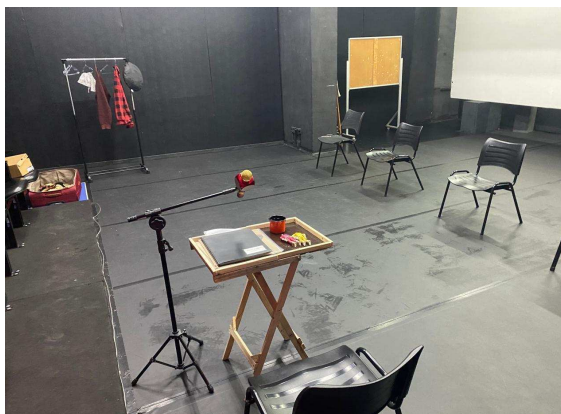


Fig. 97. Registro de espaço de apresentação em ensaio realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade.



Fig. 98. Registro com público de abertura de processo realizada na sede da Cia do Pássaro - Voo e Teatro.

#### 4.7 Dates - com artistas e ursos

A fim de encerrar esta cartografia de procedimentos que desenham a geografia da qual emerge a dramaturgia de *Bigorna*, considero relevante pontuar os *dates* - encontros realizados ao longo da pesquisa com artistas sobre seus processos de criação, e com membros da comunidade ursina sobre a vivências pessoais por ser um corpo LGBTQIAPN+ e gordo.

Dentre os artistas estão o jornalista e autor de *Criança Viada* (2020), Ícaro Machado; o ator e performer Andrei Bessa, criador do espetáculo *Urro* (2023); o ator e diretor Renato Turnes, que integra o elenco da peça teatral *Homens Pink* (2023) e a atriz e dramaturga Leticia Rodrigues, criadora do espetáculo *116 gramas - peça para emagrecer* (2023).

A troca com esses artistas se deu pelo interesse por me conectar com procedimentos e metodologias criativas de outros processos criativos, com os quais eu percebia que havia

alguma aproximação temática e/ou formal com o que eu experimentava ao trabalhar o desenvolvimento de *Bigorna*.

Ao longo do texto desta pesquisa você, que me lê, pôde acompanhar, em diferentes momentos, algumas reverberações do trabalho de cada um deles no processo criativo que me propus. Devido às distâncias geográficas, esses *dates com artistas*<sup>52</sup> se deram por encontros remotos, em sala de reunião *on-line*.

A partir do *date* com Ícaro Machado sobre o modo como ele angariou histórias a serem transformadas em crônicas no livro *Criança Viada* (2020), por exemplo, surgiu o interesse em marcar encontros e bate-papo com outros ursos, sobre suas infâncias e sobre a comunidade *bear*. Assim como Machado recolheu depoimentos para o seu livro, busquei outros que poderiam contribuir com a minha criação. As conversas foram, mediante autorização, registradas em um gravador, e posteriormente transpostas para o texto literário - por vezes condensando mais de um depoimento em um único texto, ou desdobrando um depoimento em mais de um texto.

A reverberação desse encontro na dramaturgia de *Bigorna* se dá no espaço destinado à leitura de memórias de outros homens gays gordos. Histórias transcritas em papéis de carta são compartilhadas ao público sem revelar diretamente a quem elas pertencem. Neste momento há um jogo com o público, que inclusive pode ficar na dúvida sobre quais histórias são de terceiros, e quais podem ser minhas.

Já os *dates com ursos*<sup>53</sup> sobre suas memórias e experiências pessoais se deram de forma presencial. Ao todo foram realizados 11 *dates* com ursos. Devido à possibilidade de inserção de histórias trazidas nesses encontros no roteiro dramaturgicamente de *Bigorna*, foi combinado que seus nomes não seriam divulgados, ou mesmo associados às histórias trançadas ao texto. No entanto, dois entrevistados autorizaram o revelar de suas identidades, no que diz respeito às contribuições dadas por eles a partir de suas pesquisas e campos de atuação profissional. São eles: o psicanalista Eduardo Fraga, que tem foco na saúde mental de pessoas LGBTQIAPN+;

---

<sup>52</sup> Os encontros com artistas aconteceram e foram registrados de forma remota, por chamada de vídeo em plataformas de reunião *on-line*, e tinham perguntas pré-estabelecidas por mim. Embora não se realizando de forma extremamente formal, considero que se aproximou do contexto de entrevistas.

<sup>53</sup> Encontros realizados presencialmente, em parques e bares, por exemplo. O tom da conversa, aqui, era ainda mais informal, se dando por uma troca e compartilhamento de memórias e experiências. Nestes *dates*, embora a pesquisa tenha estado em primeiro plano, devo confessar que por vezes, percebi uma atmosfera conhecida nos espaços de encontros dos ursos. O flerte e piadas em tom de paquera, algumas vezes, salpicaram por entre os bate-papo; todavia, durante os *dates* não houve concretização efetiva. Mas... nunca se sabe. É como diz e pergunta o ditado: "Onde tem gay, tem paz?"

e o historiador Vinicius Flauaus, autor do livro *Ursos, Filhotes e Caçadores: história da comunidade “Bear” em São Paulo* (2021).

A troca de experiências compartilhadas em *dates* foi importante pelo ato de identificar que algumas vivências são afins, se repetindo na vida pessoal de cada um, diferenciando-se por especificidades. Alguns assuntos que podem ser realçados a partir desses encontros são: o como se deu a descoberta da sexualidade, as relações familiares e sociais por não serem meninos que se comportavam e/ou se interessavam pelas mesmas coisas que outros garotos, as repressões e medidas corretivas que lhes atravessaram, o como conheceram e se inseriram na comunidade ursina, e quais as impressões têm de dentro dela. Corpos e histórias aproximados, quando transpostos para o processo criativo parecem capazes de condensar e dilatar na mesma medida. A história de um, passa a ser a história de todos.

#### 4.8 A teia mapeada

Por fim, é do entrelaçamento simultâneo entre todos esses procedimentos, documentos e arquivos, estudos teóricos e práticos, obras assistidas durante o decorrer da pesquisa, encontros e trocas que a teia de *Bigorna* se constitui. Com a finalidade de registrar de forma mais objetiva os aspectos e movimentos presentes nesse percurso criativo, que resultou na dramaturgia aqui apresentada, elaborei a tabela abaixo enquanto um mapeamento de ações por mim realizadas durante esta caminhada.

Estudos Teóricos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Norma;</li> <li>- Corpos dissidentes;</li> <li>- (LGBTQIAPN+ e gordos);</li> <li>- Teatro Documental;</li> <li>- Autoficção;</li> <li>- Processo de Criação em Rede;</li> <li>- Dramaturgia em processo.</li> </ul>
Inventário de documentação e arquivo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Roupas da infância;</li> <li>- Registros fotográficos;</li> <li>- Digitalização de fitas VHS com registros de família;</li> <li>- Revistas, catálogos e outros impressos;</li> <li>- Registro de memórias pessoais do autor;</li> <li>- Processo jurídico do caso <i>MagraSS</i>.</li> </ul>
Experimentações poéticas no PPGArtes ICA/UFC	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escrita de conto autoficcional;</li> <li>- Atividade proposta à turma em área</li> </ul>

	urbana de Fortaleza/CE.
<i>Dates</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 4 artistas (Andrei Bessa, Ícaro Machado, Leticia Rodrigues e Renato Turnes)</li> <li>- 11 ursos (dentre eles o psicanalista Eduardo Franga, e o historiador Vinicius Flauaus)</li> </ul>
Obras audiovisuais e espetáculos teatrais assistidos durante a pesquisa e que se conectam com as perspectivas de <i>Bigorna</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Veneno</i> (minissérie), Los Javis</li> <li>- <i>Homens Pink</i> (filme-documentário e espetáculo teatral), Renato Turnes</li> <li>- <i>O Amigo do Meu Tio</i> (curta-metragem), Renato Turnes e Vicente Concilio</li> <li>- <i>URRO</i> (performance-dança-teatro), Andrei Bessa</li> <li>- <i>116 gramas – Peça para emagrecer</i> (espetáculo teatral), Leticia Rodrigues</li> <li>- <i>E.L.A.</i> (espetáculo teatral), Jéssica Teixeira</li> <li>- <i>Manifesto Transpofágico</i>, Renata Carvalho</li> <li>- <i>Banhado</i> (espetáculo teatral), Gabriel Franco</li> <li>- <i>Há uma festa sem começo que não termina com o fim</i> (espetáculo teatral), Pavilhão da Magnólia</li> <li>- <i>O que meu corpo nu te conta?</i> (espetáculo teatral), Coletivo Impermanente</li> <li>- <i>Luiz Antonio-Gabriela</i> (espetáculo teatral), Cia Munguzá de Teatro</li> <li>- <i>Brenda Lee e o Palácio das Princesas</i> (espetáculo Teatral), Núcleo Experimental</li> <li>- <i>Teoria King Kong</i> (espetáculo teatral), Yara de Novaes</li> <li>- <i>Bárbara</i> (espetáculo teatral), Marisa Orth</li> <li>- <i>A Invenção do Nordeste</i> (espetáculo teatral), Grupo Carmin</li> <li>- <i>Cavalo bravo não se amansa</i> (espetáculo teatral), Cia. Teatro Documentário</li> <li>- <i>Miró: Estudo N.2</i> (espetáculo teatral), Grupo Magiluth</li> <li>- <i>História do Olho</i> (espetáculo teatral), Janaina Leite</li> <li>- <i>Interruptor: dispositivo para desligar a corrente</i> (espetáculo teatral), Grupo XIX de Teatro</li> <li>- <i>Conforto</i> (espetáculo teatral), Ana</li> </ul>

	<p>Flavia Cavalcanti</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sobrevivente</i> (espetáculo teatral), Nena Inoue sob direção de Henrique Fontes</li> <li>- <i>Gabri(elas)</i> (espetáculo teatral), Fernanda Viacava sob direção de Malú Bazán</li> <li>- <i>Pequeno Monstro</i> (espetáculo teatral), Silvero Pereira sob direção de Andreia Pires</li> </ul>
Práticas sob condução de outros artistas	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Curso de Dramaturgia Documental (Henrique Fontes);</li> <li>- Núcleo de Direção Teatral ELT (Lubi);</li> <li>- Oficina de pesquisa de movimento e improvisação (Murillo Basso).</li> </ul>
Experimentações	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ensaios de experimentação física na sala de casa e em salas de ensaio;</li> <li>- Análise filmica da série “Veneno”, sobre ficcionalização de biografia;</li> <li>- Programas performativos;</li> <li>- Escrita dramaturgica processual;</li> <li>- Ensaios abertos, na sala de casa e em salas de apresentação em espaços culturais na cidade de São Paulo.</li> </ul>
Produções que emergiram do processo até o momento	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Conto autoficcional;</li> <li>- Texto e vídeo de leitura dramática da célula dramaturgica;</li> <li>- Criação de papéis de cartas para registro escrito de memórias;</li> <li>- Registro fotográfico de programas criativos;</li> <li>- Registro fotográfico e em vídeo de abertura de ensaio;</li> <li>- Réplica de roupa de infância enquanto figurino;</li> <li>- Elementos de cenografia (baús 3 tabelas, rebatedor)</li> <li>- Dramaturgia de <i>Bigorna</i>.</li> </ul>

#### 4.9 Martelando letras – aspectos da composição dramaturgica de *Bigorna*

Sou ator. Essa é a minha lida profissional no Teatro. E sob essa perspectiva se dá o meu entendimento das demais funções possíveis. Por vezes me experimentei na direção, na cenografia, na operação técnica e na dramaturgia. Esta última sempre se dando por escrita coletiva, ou sob condução e organização de outra pessoa. Na busca pela realização de um solo

autoral, a prática dramaturgica tem despontado como exercício de um ator que se desafia na escrita textual e organização discursiva.

Durante a descrição de Pavis (2011), em seu *Dicionário de Teatro*, sobre o que vem a ser *Dramaturgia*, ele diz que, em um sentido mais genérico, ela é “a técnica (ou poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos” (2011, p.113).

Sobre a dramaturgia clássica, o autor aponta que ela “busca os elementos constitutivos da construção dramática de qualquer texto clássico: exposição, nó, conflito, conclusão, epílogo etc” (2011, p.113). Isso dando foco exclusivo ao trabalho do autor do texto e a estrutura narrativa da obra. Já sobre a dramaturgia pós-brechtiana, Pavis afirma que ela é considerada “a estrutura ao mesmo tempo ideológica e formal da peça” (2011, p.113). De tal forma que, como o próprio autor conclui, neste último entendimento,

a dramaturgia abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação. Estudar a dramaturgia de um espetáculo é, portanto, descrever a sua fábula “em relevo”, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento. (PAVIS, 2011, p. 113)

Por essa segunda compreensão, da dramaturgia presentificada como a história narrada, e também como uma direcionadora das possibilidades formais da encenação, temos a impressão que ela se propõe por um comprometimento com outras tarefas da criação cênica. Justamente por isso, esta parece ser mais próxima à experiência aqui vivenciada e que será descrita em breve.

Ao propor e refletir sobre o processo de escrita de um autor, o diretor, roteirista e dramaturgo Rubens Rewald (2005) nos sugere, em seu livro *Caos - Dramaturgia*, que o dramaturgo, quando em processo de escrita, divide-se ou traz em si três autores: o autor-escritor, o autor-leitor e o autor-espectador:

O autor-escritor age, executa sua escrita e sai de cena para dar lugar ao autor-leitor; este se revela apreciando e criticando o trabalho do seu antecessor, o autor-escritor, o qual irá retrabalhar em sua escrita a partir das críticas do autor-leitor. É em função da relação entre essas duas entidades que se constitui o processo de escrita. (...) surge uma terceira entidade: o autor-espectador. Essa nova entidade vem à tona a partir das observações do dramaturgo ao longo dos ensaios e das apresentações. (...). O autor-espectador tem a possibilidade de criticar os seus “colegas” (escritor e leitor) e, em função de tais críticas, propor uma nova versão do texto. Na verdade, o autor-espectador não vislumbra apenas “defeitos” no texto, mas também novas ideias



(geralmente advindas de um ruído ou flutuação) que podem ser incorporadas ao texto. (2005, p. 23-24)

Por essa dinamicidade entre os três autores propostos, é possível visualizar os caminhos e estratégias de um dramaturgo em processo de escrita. Durante o processo de experimentação e escrita de *Bigorna*, me vi dividido nesses diferentes tipos de autores. Após momentos de escrita, após passar um tempo sem mexer nos escritos dramaturgicos, retornava ao texto exercitando o olhar de leitor. Por vezes deixava apontamentos e sugestões, que ao retornar à postura de autor, avaliava o quanto aquilo era válido ou não, e como poderia ser ajustado. O mesmo acontecia após assistir registros de vídeos dos ensaios abertos. Um olhar de espectador me gerava impressões e sensações, que o meu eu-autor tentava articular junto à escrita.

Para Rewald (2005), o processo de escrita é entendido como um processo de organização de ruídos e flutuações. Para o roteirista, o ruído seria todo evento aleatório à história do processo, que ao existir causa uma novidade, algo com efeito imprevisível no processo. Ele conclui ainda que o ruído acontece pontualmente “no instante de sua incidência, pois num segundo momento ele é utilizado, pelo processo como fator de organização, como informação passível de ser assimilada ou não pelo processo” (REWALD, 2005, p. 23).

Já as flutuações, o autor considera que podem ser provocadas pelo próprio processo, imprimindo um movimento que impede a estagnação, e que assim como o ruído, é capaz de produzir novidade e evolução. Segundo o dramaturgo, a flutuação “pode ser um movimento que não afeta o processo como um todo, ou então, pode impregná-lo de tal forma que o tire do equilíbrio, originando uma crise, e obrigando a se rearticular em um novo estado de equilíbrio” (REWALD, 2005, p. 23).

Por estas contribuições do autor, movimentos do percurso da criação do dramaturgo são sugeridas. No entanto, até esse ponto o autor ainda é diferenciado dos demais trabalhadores do fazer teatral. Como o próprio Rewald (2005) entende, o dramaturgo seria a antena do processo. É sua tarefa captar o que será incorporado à dramaturgia.

No entanto, no processo criativo de *Bigorna* não me divido somente nos três tipos de autores propostos. Como dito anteriormente, na minha relação com o teatro sou primordialmente ator, e a lida com a escrita dramaturgica é aqui analisada enquanto um processo novo em minha trajetória.

Me pergunto: como o meu eu-ator se põe a escrever? No que diz respeito à escrita textual, a função de autor está ou não, consegue ou não, se diferenciar do ator que escreve? Quais as práticas, atividades e ferramentas me auxiliam na lida com uma seara do fazer teatral que não domino; mas que desejo adentrar a fim de produzir um trabalho autoral? A

multiplicidade de funções em um mesmo indivíduo parece solicitar posturas diferentes ao realizar cada uma delas. Isso seria possível?

Como ator, entendo que minha função em cena é estar permanentemente em relação. Com a história contada, com os espectadores, com o elenco, com os outros elementos da encenação, e até mesmo com os improvisos que muitas vezes se fazem necessários. Esta atitude relacional é a mesma que compreendo como lógica intrínseca de um processo criativo em rede, bem como percebo na abordagem do biográfico feita pelas linguagens documental e autoficcional. Há uma ética no estar disponível para se relacionar com os elementos e arquivos, para dessa relação deixar emergir a poesia da composição dramaturgica que aqui será apresentada.

A professora e diretora teatral Patrícia Fagundes (2019), no artigo *Composição Dramaturgica: Práticas de criação cênica*, no qual ela se debruça sobre a elaboração de dramaturgias de diferentes espetáculos do Sul do Brasil, propõe a noção de composição dramaturgica como sendo “a dramaturgia textual desenvolvida durante o período de ensaios, que incorpora materiais de diversas fontes e envolve o corpo e suor de um trabalho cênico desenvolvido em colaboração”. (2019, p.65)

A autora afirma que o termo não tem relação com uma prática exclusiva ou inovadora, mas que aponta um modo de fazer recorrente na produção contemporânea. Para Fagundes (2019), dentre os elementos que se relacionam com o conceito de composição dramaturgica estão a relação direta com um contexto específico, a possibilidade de desenvolver material biográfico e temáticas emergentes, a criação autoral e a lida com alterações a partir de uma obra original.

Sendo a perspectiva sugerida por Fagundes (2019) bem mais orgânica e porosa ao processo, em relação ao sugerido por Pavis (2011), identifico que essa é a abordagem da criação dramaturgica na qual *Bigorna* se adequa.

Durante a investigação para a criação dramaturgica de *Bigorna*, alimentado pela abordagem do teatro documental, me pus em contato com registros fotográficos e em vídeo que me auxiliaram a presentificar, no processo de escrita e ensaios, o meu próprio passado. Inclusive, despertando o estímulo da memória em busca de lembranças pessoais. Na sala de ensaio - que muitas vezes foi a própria sala de casa - provoqueei a fisicalidade do meu corpo na busca por um repertório de ações e movimentos, que posteriormente eram descritos e transcritos textualmente, pelas sensações despertadas pela prática. Nos *dates* realizados com outros ursos, cataloguei histórias que dialogam com as minhas, possibilitando que as memórias dos outros

contaminem a minha própria narrativa. Nos *dates* com artistas, me contaminei também com alguns modos de lida processual criativa.

Outras atividades integram o meu percurso criativo, por exemplo, oficina de dramaturgia documental, participação em atividades e experimentações em um núcleo de direção junto a outros processos, análise de obras biográficas no campo audiovisual, além de práticas criativas no próprio curso de mestrado, conforme abordarei mais adiante.

Nesse sentido, compreendo que a escrita de *Bigorna* não se fez enquanto uma dramaturgia de gabinete, com os dedos agindo sobre o teclado. Se deu por diferentes práticas e exercícios que exigiam o comprometimento e o suor do meu corpo, em manifestação física e sensível enquanto encontrava as palavras que moldam essa dramaturgia. Uma dramaturgia que se fez em rede a partir de estímulos e interações diversas.

Nas palavras de Fagundes, “a criação dá-se em dinâmicas que articulam uma forte sinergia entre encenação, atuação e dramaturgia, tecidas em uma trama indissociável” (2019, p.66). Essa tríade se constitui, em *Bigorna*, a partir da rotina criativa que me proponho como ator em expansão, ao me desdobrar em outras funções, em especial dramaturgia e encenação.

Sendo este um projeto solo e pessoal, sem financiamento para garantir a existência de uma equipe implicada tanto quanto eu, afirmo que não se trata de uma tarefa fácil; ainda que seja uma experiência com muitos aprendizados. É certo que tantos outros artistas já vivenciam este mesmo desafio, mas aqui relato enquanto a minha primeira experiência de um trabalho no qual estou individualmente me relacionando com os elementos variados, que sob a minha perspectiva são transpostos para a dramaturgia do espetáculo, e mobilizam a continuidade ao trabalho de montagem do solo.

O teatro como “arte corpórea, relacional e efêmera” (Fagundes, 2019, 67) permite-nos processos próprios, com caminhos particulares de cada processo e de cada artista que busca métodos para dar forma a sua obra.

Somos nossas vivências e referências, canibalizamos e reinventamos perspectivas e procedimentos evidenciados no campo da arte em tempos de reciclagem, mixagem, *sample*, releituras. A bricolagem assume a possibilidade de incorporar elementos diversos, fragmentos de textos de diferentes origens e formatos, desenvolver polifonias, aproximações e reinvenções. (FAGUNDES, 2019, p. 67)

A diretora e dramaturga compreende a nós, artistas, de maneira similar à proposta de processo criativo feita por Cecília Almeida Sales em *Redes da Criação*. Ou seja, artistas, atores, diretores, dramaturgos etc. são processos criativos. Por consequência, a composição

dramatúrgica capaz de emergir de cada um se dá a partir do que se destaca das relações que estabelecemos, e do que delas decidimos transcrever para o texto teatral.

Enquanto apresenta alguns espetáculos e seus processos criativos, Fagundes (2019) lista as “plataformas para criação”, como ela nomeia os possíveis pontos de partida para o desenvolvimento de criação e composição dramatúrgica durante ensaios. Aproveito, então, para introduzir a lista por ela proposta, e em paralelo relaciono com o que identifiquei estar presente na minha realidade de articulação e composição da dramaturgia de *Bigorna*.

#### ***4.9.1 Plataformas para criação***

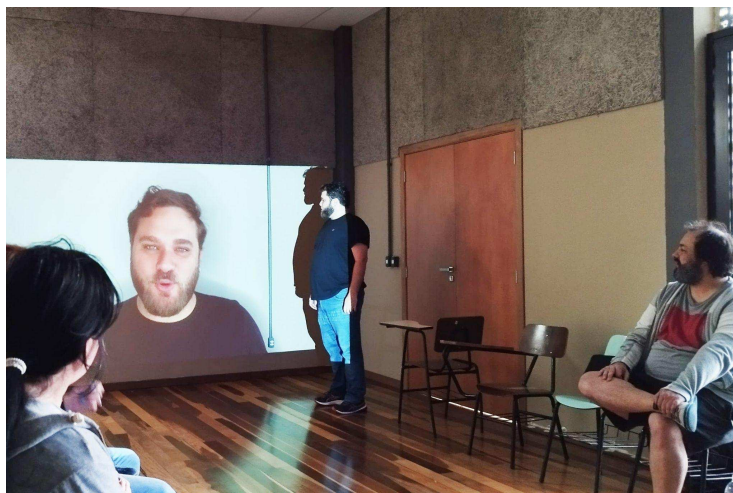
##### *4.9.1.1 Estrutura central ou frame*

Fagundes descreve como sendo uma referência básica na estrutura, algo que vai sendo desenvolvido com o tempo, e que tem inspiração em modelos narrativos que existem no repertório cultural coletivo.

Constitui modelos episódicos e abertos, permitindo a incorporação de diversos elementos textuais e cênicos, que não dependem de uma evolução linear. A estrutura pode ser entendida como uma tela que oferece espaços para múltiplas composições, uma inspiração para o roteiro. Não se apresenta como um modelo rígido, tampouco determina um estilo específico (2019, p. 68).

Levando em consideração que, aqui, a estrutura parece se dar com espaços a serem preenchidos sem necessidade causal - uma cena puxando a outra; *Bigorna* estrutura-se a partir das diferentes apresentações pessoais que faço ao longo da narrativa. Essas são introduzidas ao explicar sobre os *Selfie* testes que realizo diariamente enquanto ator.

Em geral, os agentes de conteúdo publicitário e audiovisual solicitam a atores e atrizes vídeos de apresentação simples, pelo qual os clientes e diretores têm contato com a imagem e desenvoltura mínima de cada um diante da câmera. Devido à exigência de saber qual o visual atual de cada ator, acabamos por fazer uma infinidade de vídeos que não se aprofundam realmente nas subjetividades pessoais.



**Fig. 99.** Vídeo de apresentação simples em experimentação cênica (Registro realizado durante encontro do Núcleo de Direção Teatral da Escola Livre de Santo André, em outubro de 2023)

Durante as experimentações cênicas do processo criativo de *Bigorna*, vídeos de apresentações enviados por mim a agentes foram usados como disparador de cenas e evidenciam certa estrutura com a qual a dramaturgia tem sido tecida. Novas apresentações surgem durante a dramaturgia:

*“Olá, eu sou Walmick de Holanda, tenho 37 anos. Sou natural de Fortaleza, Ceará. Sou Ator formado pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, e também trabalho como locutor e modelo plussize.”*

*“Olá! Eu sou Walmick Filho, eu sou criança, não entendo porque a minha “mãozinha” chama a atenção e incomoda tanto. Eu detesto ir pra escolinha de futebol, eu brinco de ser Xou da Xuxa, eu gosto de assistir desenho animado, de desenhar, eu queria ter um cachorro pra ser meu amigo, tenho medo de virar lobisomem e agora eu me chamo Walmickey.”*

*“Olá! Eu sou viado e gordo. Sou urso. Ursos são mamíferos carnívoros de grande porte. Homens que se relacionam sexualmente e afetivamente com outros homens, cultuam o corpo volumoso, gordo, a barba e os pelos corporais. Têm corpos grandes, focinhos longos, orelhas pequenas e arredondadas, cabelos desgrenhados, patas com cinco garras e caudas curtas. São encontrados em espaços de socialização próprios, como bares e festas do nicho. Por vezes associados ao fetiche, ao couro e às camisas xadrez; hoje em dia têm um gosto e estilo mais diverso, se espalharam e ganharam admiradores.”*

Estas diferentes apresentações auxiliam a estruturação dramática de *Bigorna* ao indicarem e separarem, quase de forma capitular, introduzindo os assuntos das memórias que compartilhadas com o público.

#### 4.9.1.2 Temática

Assim como a estrutura, o tema é capaz de possibilitar fluxos criativos sem delimitar formatos cênicos. Funciona como um universo referencial, com um horizonte vasto de possibilidades e capaz de sugerir movimentos criativos.

Ao definir-se um campo temático como ponto de partida em um processo criativo, ativam-se buscas, discussões, memórias, referências, nos artistas envolvidos. Podemos pesquisar colaborativamente fontes teóricas ou a Internet, acessar documentos e realizar outros procedimentos, de acordo com o tema abordado. (2019, p. 69)

Em *Bigorna*, o tema que percorre a dramaturgia são as memórias de um corpo gay gordo, que por vezes se percebe como alguém que não atende às expectativas e aprovação do olhar externo. O tema trata, então, do sentimento de desencaixe nos grupos de convívio. O julgamento como estranho é trazido para a dramaturgia por meio de relatos das tentativas de correção de comportamento aplicadas à minha criança *viada*, associados a lembrança de temer ter o mesmo destino de um tio enjaulado pela própria família, e ao processo da sensação de pertencimento enquanto gordo em uma contracultura da comunidade gay.



**Figs. 100, 101.** A criança viada como tema de depoimentos colhidos durante o processo de criação e somados à dramaturgia. (Registro de ensaio aberto realizado no dia 06 de julho de 2023)

O tema também ganha fôlego a partir da inserção e tecitura textual com memórias de outros gays gordos e da contribuição teórica de pesquisas que versam sobre corpos que não estão inseridos na norma padronizadora da nossa sociedade.

#### 4.9.1.3 Espaços e recursos concretos

Entendendo o espaço não somente como um lugar, uma localização geográfica; mas como um produto de um conjunto de interações e em transformação contínua, Fagundes o introduz como uma plataforma de criação:

Se toda composição cênica propõe uma espacialização de corpos em certo tempo, a exploração de possibilidades narrativas a partir do tempo-espaço pode constituir uma importante plataforma de criação: em propostas articuladas como *site-specific* (...), na exploração de diretrizes de espacialização e corporeidade (...), com distintas configurações da disposição ator-espectador, com variadas durações, no uso lúdico de estruturas cenográficas incorporadas desde o início dos ensaios (...) Objetos podem ser geradores de espaço e dramaturgia; os próprios princípios de espacialização da encenação sugerem jogos de composição cênica e dramática”. (2019, p. 71)

A concretude e a materialidade do que está disponível para a criação é o próprio meio no qual a criatividade pode ser explorada pelo artista. O espaço cênico é o espaço que se energiza pelo imaginário que a obra constrói e oferece ao público. Assim, friccionar os meios de que dispõe com as relações que pretende evocar nos espectadores é uma possibilidade de exploração de narrativas.

Ensaiai e apresentar na sala de casa é uma experiência diferente de apresentar em uma sala teatral de um espaço cultural. Embora a sequência de movimentações e narrativas sejam as mesmas, o espaço e sua dinâmica interferem tanto em quem apresenta, como na recepção do público.

Os ensaios na sala de casa ambientaram o compartilhamento das minhas memórias em um espaço pessoal e privado – similar à ordem na qual pertenciam as lembranças antes de transpostas pela criação. Já os espaços com infraestrutura teatral, redimensionaram o que era tornado público. Recordo de, após a abertura do processo na Cia do Pássaro, sentir-me emocionalmente exposto; diferente dos ensaios abertos na sala de casa, que proporcionaram uma sensação de estar protegido.

Creio que as diferentes espacialidades concretizaram múltiplas camadas sobre o tornar público o que proponho em *Bigorna*. Elas me deram a dimensão da exposição proposta enquanto indivíduo e artistas. Das experiências compreendi que o trânsito da sala de casa para uma sala de apresentações convoca um ajuste na sensibilidade e no emocional do ator que se desnuda subjetivamente para o público.

Já a respeito do interesse por construir, na sala de apresentação de *Bigorna*, um espaço cênico que jogue com o encontro do espaço físico do teatro e da ambientação de um *set* de fotografia e vídeo, materiais como arara de roupas, rebatedor de luz e caixotes 3 tabelas<sup>54</sup> são recursos concretos com os quais me relacionei nos expedientes de sala de ensaio.

O contato e a investigação das possibilidades de relação plástica e de disposição espacial desses objetos foram de grande importância na encenação das memórias narradas. Cada objeto assumindo funções diferentes daquelas para as quais foram criados acionam o olhar subjetivo e poético sobre as lembranças compartilhadas na dramaturgia.



**Figs. 102, 103.** Recursos concretos de *Bigorna*.

(Registro de ensaio aberto realizado no dia 06 de julho de 2023, e caixotes 3T utilizados em cenas para jogar com a espacialidade e servindo também para guardar outros elementos cênicos)

#### 4.9.1.4 *Matérias - Biografias, Repertório, Documentos, Recortes*

Numa perspectiva processual da dramaturgia, as matérias são desenvolvidas durante testes e experimentações e preenchem a estrutura em construção.

Fagundes (2019) apresenta como possibilidades de matérias: biografias, repertório, documentos e recortes. Além de sugerir que por ser articulada com a vida de quem cria, toda arte é autobiográfica em alguma medida. A diretora afirma que “a perspectiva biográfica e suas micro-histórias oferecem a possibilidade de verdades transitórias e localizadas, experiências específicas que podem ser associadas pelo espectador às suas próprias experiências, fugindo de narrativas absolutas” (2019, p. 72).

<sup>54</sup> 3 Tabelas, ou 3T, é um caixote de madeira, que pode de tamanhos variados, e com recortes no centro de cada lado. Equipamento com inúmeras utilidades e sempre presente em estúdio de filmagem ou fotografia. Como um "faz tudo", dentre suas utilidades pode ser usado em três medidas para sentar, subir, apoiar, decorar etc.



Sobre biografias, em formato de depoimento pessoal - que como sabemos é muito presente em obras biográficas, documentais e autoficcionais - ser uma plataforma criativa para a dramaturgia, a diretora diz que ele:

costuma compor uma narrativa que corresponde ao corpo de quem enuncia, evocando a sensação de verdade e intimidade que a confissão, o compartilhar experiências, pode oferecer. É importante considerar que não se trata da importância de experiências privadas; ao trabalhar-se com as próprias memórias e perspectivas, ao oferecerem-se testemunhos, podem-se acionar as vivências de quem assiste, atualizando-se o vivido, nesse espaço virtual “entre” o palco e a plateia onde o se dá o teatro. Assim, a experiência do eu constrói-se em relação ao outro, o sentido faz-se no “entre”, onde o individual é também social (2019, p. 72).

A dramaturgia de *Bigorna* resulta, então, enquanto um depoimento pessoal, que se direciona à troca com o coletivo. Essa se dá pela inserção de depoimentos de terceiros, pela proposição e reflexão de temas que nos atravessam enquanto sociedade, além de sugerir, em algumas cenas, a participação objetiva do público.

O repertório, assim como a biografia, diz respeito às vivências pessoais dos artistas que podem contribuir com o processo. Fagundes (2019) sugere que possa se dar por referências técnicas do ofício, experiências de vida e de mundo, habilidades, etc.



**Figs. 104, 105.** Desenhos (em papel e em meio digital).

Durante o processo de estudo e pesquisa de *Bigorna*, reconheço que desenhos feitos por mim parecem complementares à minha escrita - tanto no papel como no meio digital. Embora

a dramaturgia não mencione os desenhos, por parte do olhar de encenação há o interesse de inserir o ato de desenhar como uma ação que seja assimilada pela montagem do espetáculo.

Outra habilidade corporal minha, experimentada em expedientes em sala de ensaio e que ganhou destaque dramático foi a exímia execução da coreografia da música *A nova Loira do Tchan*<sup>55</sup>.



*Luz na passarela que lá vem ela  
Luz na passarela que lá vem ela*

*A nova loira do Tchan é linda  
Deixa ela entrar  
É linda, deixa ela entrar  
É linda (...)*

**Fig. 106.** O repertório d'*A nova Loira do Tchan* (Registro realizado durante encontro do Núcleo de Direção Teatral da Escola Livre de Santo André, em outubro de 2023)

Sobre o uso de documentos a fim de contribuir com o desenvolvimento da escrita dramática, bem como já foi tratado no capítulo anterior, Fagundes (2019) compreende como a incorporação de fragmentos do mundo, estabelecendo um jogo entre real e ficção. “neste provocar e borrar de barreiras tão recorrente da arte contemporânea” (2019, p. 73). Continuando, a autora reforça o fato de que “os documentos podem desvendar a narrativa que está sendo desenvolvida, que pode ou não estar no campo ficcional, podem com ela colaborar ou propor contrapontos, outras camadas” (2019, p. 73).

<sup>55</sup> Música do álbum *É o Tchan do Hawái* (1998), composta por Cau Adan, Jorge Zarah e Dito. Registrada no gênero: Axé. A música é uma apresentação e boas vindas à Sheila Mello, após ela ganhar um concurso nacional, pelo qual foi eleita a nova integrante do grupo, substituindo Carla Perez, como a nova loira do Tchan.


**TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DE SÃO PAULO**  
 COMARCA DE SÃO PAULO  
 FORO CENTRAL JUIZADOS ESPECIAIS CÍVEIS  
 1ª VARA DO JUIZADO ESPECIAL CÍVEL - VERGUEIRO  
 Rua Vergueiro nº 835 - São Paulo-SP - CEP 01504-001  
 Horário de Atendimento ao Público: das 13h00min às 17h00min

---

**TERMO DE AUDIÊNCIA**

Reclamação: 1001243-45.2022.8.26.0016  
 Classe - Assunto: Procedimento do Juizado Especial Cível - Indenização por Dano Moral  
 Requerente: Wilson Walmick Holanda Campos Filho CPF 026.010.383/73  
 Caroline Almeida Rodrigues Ferreira CPF 445.082.538/14 Acompanhados por advogado o Dr. Lucas Paulini OAB/SP 417.621  
 Me Estética Eirelli, Elaine Arenhart Galante (AUSENTES)  
 Requerido: MFSS SERVIÇOS LTDA

Aos 04/07/2022 às 16:00h , nesta cidade e Comarca da Capital do Estado de São Paulo, na sala de audiências do Setor de Conciliação, sob a presença da Conciliadora , foi aberta a audiência de Tentativa de Conciliação, nos autos do expediente e entre as partes supra referidas. Abertos os trabalhos, restou prejudicada a audiência ante a ausência das requeridas, embora devidamente citadas, conforme aviso de recebimento as fls. 97 e 102. *A seguir, pelo advogado dos autores foi requerido que sejam reconhecidos os efeitos da Revelia. Ainda, em face das duas primeiras requeridas requer pela aplicação da multa por descumprimento da decisão liminar de folhas 131. Quanto a terceira requerida, ainda não citada, requer pela citação via postal, tendo em vista o grande lapso temporal desde o ajuizamento da ação.* Nada mais. Lido e achado conforme, vai devidamente assinado. *Remeto os autos à conclusão.*

“ESTE TERMO VALE COMO ATESTADO DE COMPARECIMENTO DAS PARTES ELENCADAS NO CABEÇALHO ACIMA”  
 São Paulo, 04 de julho de 2022.

**Fig. 107.** Ata da primeira audiência do caso MagraSS.

No processo criativo em questão, outros documentos - fotos, vídeos e matérias de revista, dentre outros; a ata da primeira audiência, juntamente a outros arquivos do processo jurídico anteriormente apresentado na pesquisa, é inserida na dramaturgia de *Bigorna* com o intuito de registrar a camada do real de um dos episódios narrados.

Caminhando pelo campo do documental e autoficcional, a presença de documentos como este sugere uma fricção entre o que é privado e social, evidencia tensões entre o que é do campo pessoal, mas que se relaciona com questões coletivas.

Como último desdobramento do tópico Matérias, Fagundes (2019) pontua os recortes, que para ela são similares aos documentos, no entanto têm relação específica com “materiais textuais absorvidos no corpo da dramaturgia, por meio de fragmentos de outros textos, já existentes” (2019, p.74).

Como exemplo na dramaturgia aqui desenvolvida, é possível destacar algumas citações do estudo teórico que foram incorporados pelo texto da peça, além de trechos como o que destaque abaixo. Trata-se de emaranhar na dramaturgia de *Bigorna* um trecho da crônica escrita e publicada por Bruno Frika – assim como eu, um homem gay gordo - em seu perfil em um aplicativo de publicação de textos curtos.

Saiu da frente do espelho, deitou na cama, olhou mais uma vez as fotos que havia acabado de tirar e começava a criar um certo orgulho — se não pelo corpo, pelo menos pela iniciativa de ter tirado fotos nu e não tê-las apagado de imediato. *É, talvez eu esteja bem, no fim das contas. Talvez eu seja gostoso em alguma subcultura.*

O simples pensar na palavra “gostoso” trouxe no mesmo segundo a imagem de homens brilhando de óleo, com gominhos abdominais e pelos nos lugares certos. *Ah, os publicitários!* Essa era a profissão do namorado, e era a área que ele mesmo havia explorado nos últimos anos. Quem odeia mais os publicitários do que eles mesmos?

*Por que TANTOS gominhos, meu deus? E pra que o óleo? Parece que eles tão indo direto pro forno.*

**Fig. 108.** Trecho da crônica “1”, publicada em 4 de agosto de 2015  
(Fonte: Perfil do autor no [medium.com/@brunofrica](https://medium.com/@brunofrica))

A inserção do trecho do conto na dramaturgia se dá quando nesta há a introdução do corpo gay gordo e do universo ursino. No texto de *Bigorna*, a soma desse recorte resulta da seguinte forma:

*Talvez minha situação não esteja tão ruim, até já me elogiaram mesmo sendo gordo — “Tem um rostinho lindo”... E eu arranjei namorado, não arranjei? Talvez eu seja gostoso em alguma subcultura.*  
*O simples pensar na palavra “gostoso” trouxe no mesmo segundo uma imagem como essa (Pega a revista JÚNIOR e busca um anúncio): homens brilhando de óleo, com gominhos abdominais e pelos nos lugares certos. Ah... esse poder midiático de criar padrões e dizer o que é certo e errado!*  
*Por que TANTOS gominhos, meu deus? E pra que o óleo? Parece que eles tão indo direto pro forno.*

#### 4.9.1.5 Disparadores

Para Fagundes, “os disparadores referem-se a possíveis procedimentos para gerar e desenvolver matérias e articular plataformas, ou seja, exercícios de ensaio, práticas cênicas” (2019, p. 74). Tais procedimentos podem ser o disparar da escrita a partir de perguntas, da pesquisa, improvisações e da “escrita suada”, que seria o ato de se propor à escrita imediatamente após a realização de atividades e vivências corporais mobilizadas nos expedientes em sala de ensaio.

Durante meu percurso criativo, sobretudo em momentos que me percebi bloqueado nas escritas da dissertação e da dramaturgia, em alguns momentos me propus uma experimentação corporal livre. Músicas, sons e experimentação improvisada em sala de ensaio. Com o universo da pesquisa em mente, ainda que eu nem precisasse convocá-lo, meu corpo explorava a espacialidade e a plasticidade de movimentos em diferentes qualidades e velocidades. O suor passeando pelo corpo assim como numa janela de vidro que recebe pingos de chuva. Quando, enfim, chegava um estado de exaustão ou cansaço, parava de olhos fechados e silenciava por uns instantes. Ao recuperar a fluidez da respiração, pegava papel e caneta e me punha a escrever o que viesse em mente. Escrita deliberadamente uma escrita automática, livre de julgamentos e expectativas.

Sensações, memórias, pensamentos aleatórios, descrição de imagens, desenhos, nomes de pessoas... tudo seguia para o papel. No dia seguinte, ou até mais, eu retornava ao escrito. Naquele material foi possível encontrar soluções para entaves das minhas escritas, ideias para cenas e lembranças que até então não haviam sido recordadas por mim.

Por exemplo, uma memória que se deu atrelada a sensação de raiva e fúria, com impulsos violentos, a partir de uma movimentação enérgica foi a seguinte:

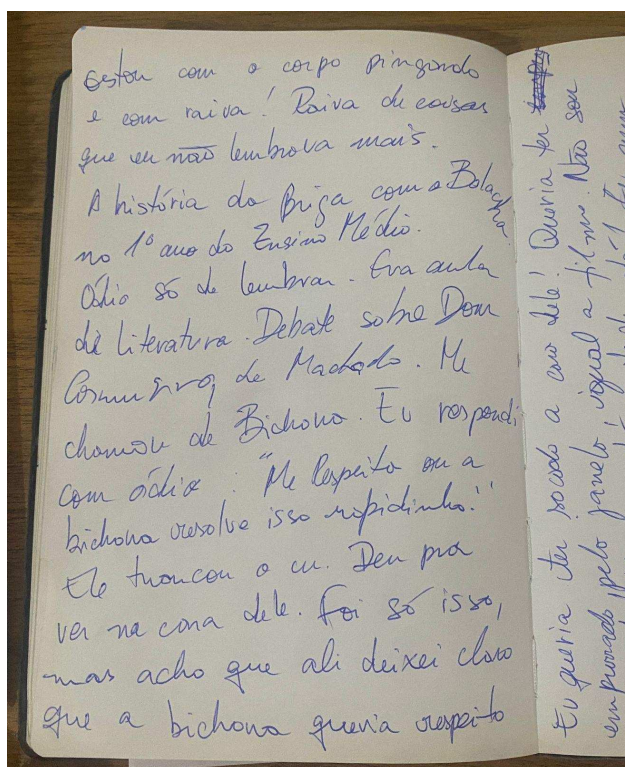


Fig. 109. Escrita suada (Registro em caderno de processo)

Dramaturgicamente esta memória foi impressa da seguinte forma:

*Eu lembro que o valentão da minha turma se chamava Bolacha. Claro que esse não era o nome dele. Mas todo mundo chamava ele assim, e ele era o chefe. Minha turma estava na capela da escola, tinha vitrais com imagens bíblicas e tudo mais. Estava rolando um debate sobre algum livro desses que a gente lê no ensino médio. Dom Casmurro! Era Dom Casmurro. Em determinado momento eu discordei do resultado de uma votação que fizeram, e disse com firmeza: Não, a Capitu não traiu o Bentinho!*

*O valentão do Bolacha se levantou e disse:*

*“Eita que a bichona se stressou!” e parecia que eu estava ouvindo o meu primo outra vez “Eita que o viadinho caiu que nem uma bigorna!”.*

*(Para a plateia)*

*Alguém poderia fazer o Bolacha, e dizer a fala dele?*

*“Eita que a bichona se stressou!”*

*(Público: “Eita que a bichona se stressou!”)*

*Você me respeita ou a bichona aqui resolve isso rapidinho!*

*Eu disse olhando bem dentro dos olhos dele. Caminhei na direção dele, peguei e torci a gola da camisa dele. Ele parecia uma estátua, com uma cara de medo.*

*Eu aproximei o meu rosto do dele e repeti: Você me respeita ou a bichona aqui resolve isso rapidinho!*

*Eu empurrei ele contra o vitral, que quebrou, e ele caiu da janela que ficava no terceiro andar.*

*(silêncio)*

*Na verdade a capela ficava no térreo, o vitral não quebrou, até porque eu não empurrei ele. Eu nem me aproximei, nem trisquei na camisa dele. Mas o meu recado foi dado: Você me respeita ou a bichona aqui resolve isso rapidinho!*

*O Bolacha realmente parecia uma estátua com cara de medo. O professor encerrou o debate e nos levou pra coordenação. Adivinha quem recebeu uma advertência?*

*No dia seguinte, o Bolacha me pediu desculpas e me lembrou que violência não leva a lugar nenhum. Sonso do caralho!*

Escritas como esta, que dá vazão ao fluxo de pensamento, também são propostas na metodologia criativa de Henrique Fontes, ator, diretor e dramaturgo que ministrou o curso *Dramaturgia Documental* - do qual participei e será abordado posteriormente.

#### 4.9.1.6 Montagem

Encerrando a lista de plataformas para a criação proposta por Fagundes está a montagem que, como o próprio nome sugere, diz respeito ao se relacionar com o material produzido a partir da edição, organização e composição. “A montagem é um procedimento fundamental na composição dramaturgica, tecida continuamente junto com a encenação e a atuação” (2019, p. 75).

No processo de montagem são feitas escolhas, curadorias e combinações. Entendendo a montagem como o próprio processo de criação em rede, seremos capazes de encontrar nela os resíduos materiais elencados a partir de todo o percurso experimentado. E ela é a própria materialização do compartilhamento dos modos pelos quais se deu uma dramaturgia nos termos

aqui compreendidos - a partir da articulação de ideias e arquivos, do tecer de memórias e sugestões, e das relações que agem na cena e no mundo. Como bem coloca a diretora, o ato de compor:

implica reconhecer e reinventar as narrativas que fazemos e que nos fazem, em uma prática impregnada de suor, alteridade e amor - amor entendido como capacidade de escuta do outro (SPRITZER, 2010) ou fundamento biológico do social (MATURANA; VARELA, 2009). O teatro oferece um espaço para contar as histórias que precisamos contar, dos modos enviesados e festivos que podemos inventar a cada processo, compondo com o outro, entretecendo com o mundo e com o tempo (2019, p. 76).

A prática teatral, tal qual compreendida nesta pesquisa e em diálogo com os apontamentos de Fagundes (2019), se faz como um todo que exige experimentação ativa e relacional. Inclusive, aproximando-se e deixando-se contaminar por outras linguagens. Tanto por sua lógica processual como pelas linguagens adotadas na sua criação - documental e autoficcional - *Bigorna* lança mão da performatividade como outra ferramenta do desenvolvimento dramaturgício.

Emaranhada às atividades das plataformas para a criação elencadas acima é possível destacar a presença de um caráter performativo que dialoga com as proposições da artista Eleonora Fabião (2013), no artigo *Programa performativo: O corpo-em-experiência*. Interessada nas relações entre performance e teatro, a teórica se debruça sobre a proposta de “programas performativos” no contexto da criação teatral, inclusive no que tange à produção dramaturgística. Explicado objetivamente o que seria este conceito de programa, ela diz que:

o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. (...) Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado - sem adjetivos e com verbos no infinitivo - mais fluida será a experimentação. Enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade. (FABIÃO, 2013, p. 4)

Enquanto exemplo do uso de programa performativo por mim realizado durante o processo de criação e escrita de *Bigorna*, posso destacar o seguinte anunciado: “Vou solicitar ao público que escreva na minha camiseta ofensas que tenham recebido por LGBTfobia e/ou gordofobia. Na sequência lerei depoimentos de outros homens gays gordos e o que foi escrito pelo público.”



**Figs. 110, 111, 112, 113, 114.** Programa performativo. (Registro realizado durante encontro do Núcleo de Direção Teatral da Escola Livre de Santo André, em julho de 2023).

Sobre este programa performativo, compreendo que no momento de sua execução foi realizado um compartilhamento no qual os presentes tiveram acesso a fragmentos de vivências uns dos outros, além dos depoimentos lidos. O meu corpo gay e gordo servindo como imã e materialidade destes relatos. As ofensas escritas na camiseta trouxeram algo para além do meu controle, enquanto uma contribuição externa e única daquele encontro - uma vez repetindo o programa performativo com outro grupo, outras e diferentes ofensas seriam compartilhadas; além de elas se traçarem aos depoimentos previamente colhidos por mim.

Fabião afirma que ao a realizar o programa, “o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de *pertencer* - pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como *arte*” (2013, p. 5). Ela dá continuidade à sua reflexão afirmando que com a execução do programa, o “corpo-em-experiência cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários” (2013, p. 6).

Pela participação do público o programa me concede contatos e atravessamentos pelos quais meu “corpo-em-cena” registra e toma como possíveis novos disparadores criativos tanto para a escrita da dramaturgia, como para projetar modos de ensaio. Segundo Fabião (2013), ao



pensar o como proceder na sala de ensaio, o artista está direcionando caminhos para aquilo que ele se interessa na execução do trabalho. Ao afirmar que a “dramaturgia de ensaio e dramaturgia do espetáculo são dois lados de uma mesma moeda” (2013, p. 9), a autora lança uma reflexão que muito se conecta com as proposições de Salles (2016) - sobretudo no que entende materialidade produzidas durante a criação da obra, como parte ou mesmo a própria obra apresentada de outra forma: “Seria *o ensaio* a preparação de ao por vir ou o trabalho em si num de seus muitos momentos e modos de aparição?” (2013, p. 9).

Diante de tudo o que foi contextualizado neste capítulo sobre processo de criação e dramaturgia, posso afirmar que enquanto corpo criativo e pensante, me percebo continuamente e simultaneamente imerso em temas, estudos, contatos e práticas que geram desdobramentos teóricos, discursivos e poéticos, articulando materialidades e subjetividades na busca por uma composição cênica e dramatúrgica.

Percebo que a matéria do corpo, a inteligência do corpo e as memórias do corpo estão emaranhadas de tal forma neste percurso criativo, que considero impossível separar milimetricamente cada um dos movimentos realizados durante o trajeto que hoje ganha forma pelas letras da dramaturgia de *Bigorna*.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: Aspectos conclusivos de um desejo martelo, uma vontade bigorna

*Muito do que eu faço  
Não penso, me lanço sem compromisso.  
Vou no meu compasso  
Danço, não canso a ninguém cobiço.  
Tudo o que eu te peço  
É por tudo que fiz e sei que mereço  
Posso, e te confesso.  
Você não sabe da missa um terço*

*Tanto choro e pranto  
A vida dando na cara  
Não ofereço a face nem sorriso amarelo  
Dentro do meu peito uma vontade bigorna  
Um desejo martelo*

*Tanto desencanto  
A vida não te perdoa  
Tendo tudo contra e nada me transtorna  
Dentro do meu peito um desejo martelo  
Uma vontade bigorna*

*Vou certo  
De estar no caminho  
Desperto.*

Lenine, *Martelo Bigorna* (2008)

No domingo, 26 de março de 2024 (que por coincidência foi aniversário da minha mãe), eu estava compenetrado em ajustes finais deste trabalho que agora você lê. Por volta das 17 horas da tarde, a cabeça latejava. O corpo pedia por algum movimento diferente do digitar no teclado do computador. Em São Paulo, estou no bairro da Barra Funda, moro perto de uma das pontas do Minhocão<sup>56</sup>, decidi dar uma volta para desanuviar as ideias. Após chegar no elevador, conectei os fones de ouvido ao celular, abri o aplicativo pelo qual escuto músicas e podcasts, e antes de clicar em uma playlist qualquer, uma curiosidade chamou minha atenção: E se eu colocar a palavra “bigorna” no campo de busca. O que aparece?

Para minha surpresa, a música que introduz as considerações conclusivas apontadas por esta pesquisa foi a primeira sugestão. *Martelo Bigorna* (2008) do cantor e compositor Lenine.

---

<sup>56</sup> Popularmente conhecido como Minhocão, é o Elevado Presidente João Goulart, nomeado anteriormente Elevado Presidente Costa e Silva. É uma via expressa elevada da cidade de São Paulo, que liga a região da Praça Roosevelt, no centro da cidade, ao Largo Padre Péricles, na Barra Funda. De segunda à sexta, o trânsito de automóveis fica impedido a partir das 20h da noite até às 7h do dia seguinte; as pessoas passam a ocupá-lo das 20h às 22h. Aos sábados, domingos e feriados ele é fechado para transportes, estando aberto ao público entre 7h e 22h.

Confesso que não recordava dessa canção, e de imediato estabeleci total conexão entre ela e meu percurso aqui apresentado.

Um leque de desdobramentos ascende no horizonte geográfico de *Bigorna*, tanto com possibilidades de obras artísticas, como pelo interesse por aprofundamento teórico. Inquietações e anseios criativos a partir da lida com o Teatro Documentário e a Autoficção; o desejo por ampliar estudos e criações em que a diversidade de corpos ursinos seja levada para o centro da discussão. Compartilho aqui algumas conclusões, impressões, percepções, sensações, emoções e subjetividades tocadas durante o processo desta pesquisa. Aprendizados teóricos, artísticos e subjetivos formulam perguntas e reflexões, que abrem portas para possíveis novos percursos, e que reverberam o que foi trilhado até aqui.

O disparador desta pesquisa, que se debruçou na criação de uma composição dramaturgica, se deu pelo contato com uma obra de audiovisual que, por sua vez, se faz a partir de uma obra literária. A interligação entre diferentes expressões e linguagens artísticas é percebida, aqui, como detentora de uma dimensão pedagógica, que se articula por referências e provocação criativa. Aprendemos e apreendemos com os procedimentos que cada linguagem agencia, sendo capazes, ainda, de criar algo novo a partir disso.

Os pontos de encontro entre as obras e suas respectivas linguagens suscitam possibilidades de desdobramentos. Podem estimular artistas na formulação de diversas metodologias e procedimentos em seus processos criativos. São conteúdos capazes de desenvolver habilidades e metodologias criativas aos artistas, e profissionais de outras áreas, que com elas interagem, bem como possuem um caráter formador no que compete à recepção do público, que ao se aproximar dos procedimentos agenciados na cena, é instigado a um exercício de um olhar crítico e poético. Assim, um primeiro aspecto que gostaria de destacar, ao abordar essa contaminação entre linguagens, é que ao longo desta pesquisa pude produzir em diferentes suportes. Embora o foco recaia sobre *Bigorna*, algumas outras produções orbitam esse percurso, entre elas: um conto autoficcional, a criação de papéis de cartas para registro escrito de memórias, programas criativos, e a realização de ensaios abertos,

Esse mesmo desejo de aproximação entre linguagens, me moveu em direção às proposições do Teatro Documentário e da Autoficção. O documental, levado para a cena, expõe os procedimentos e materiais que constroem a obra. Tanto quem está em cena como quem a assiste têm acesso ao que dá forma à cena. O público é convidado a conhecer uma dimensão processual da obra, acompanhando os agrupamentos dos elementos que a constituem. Há um aspecto formador do público, que é incitado criativamente no estabelecimento de sentidos aos

materiais que vão sendo convocados à cena. Neste ponto, uma reflexão que emergiu ao longo desta escrita foi a suposição que pelo fato de o Teatro Documentário não ser um conteúdo com visibilidade expressiva na grade curricular de alguns cursos superiores e técnicos de Artes Cênica - digo isso a partir da vivência de quem passou por três formações e uma especialização - não é incomum as suas características serem lidas unicamente como pertencentes ao Teatro Épico-dialético de Bertolt Brecht. Durante bate-papos e conversas com artistas que acompanharam meus ensaios abertos, retornos que apontavam os aspectos “brechtianos” da minha pesquisa eram citados. Essa mesma associação esteve presente nas minhas reflexões a partir do estudo sobre a linguagem documental. Uma questão que levo desse percurso é sobre como as aproximações entre o teatro documental e o teatro épico-dialético poderiam ser verticalizadas, no que diz respeito à formação de atores e atrizes?

Durante a minha lida, aspectos do Teatro Documentário e da Autoficção foram trabalhados conjuntamente, sem o interesse por uma distinção ou realce evidente do que os separa. Na composição dramaturgica de *Bigorna*, por exemplo, percebo a presença de componentes e nuances dessas duas poéticas. Por exemplo, na cena em que projeto e exponho etapas do processo jurídico contra o grupo MagraSS - ata de audiências e provas apresentadas pelo advogado, por exemplo - identificar que traços do documental estão fortemente inscritos em cena. Já na cena em que narro o embate com um colega em sala de aula no ensino médio, por exemplo, tendo a achar que uma dimensão autoficcional começa a emergir por recriar aquele momento a partir de diferentes possibilidades do como poderia ter realmente acontecido. A lida com a perspectiva documental me parece despontar como uma metodologia que introduz a autoficção. Em outras palavras, os procedimentos disponibilizados pelo teatro documentário parecem abrir portas para a experimentação em um campo mais autoficcional.

A partir da experiência desta pesquisa e processo criativo, entendo que um percurso de criação interessado na dimensão biográfica/documental/autoficcional demanda de um criador a abertura para a interlocução com vivências e perspectivas de terceiros, sejam estes artistas ou pessoas que possam contribuir a partir do repertório de vida. Considero que essa abertura é de extrema importância ainda que o trabalho seja um solo, como é o caso de *Bigorna*. Digo isso pelo fato de ter o entendimento que uma elaboração autobiográfica que não se relacione com o mundo ao seu redor, talvez possa cair em aspectos apenas do campo terapêutico, no que tange à elaboração de experiências pessoais. Na medida em que é conquistado uma projeção ao coletivo e ao social essa elaboração de faz arte.

O ato de documentar convoca um passado que é presentificado e transposto para a cena. Ao capturar na minha própria memória os materiais que desejo ficcionalizar, como autoria de mim, executo uma dinâmica semelhante à do teatro documental. Todavia, percebo que em *Bigorna*, a autoficção encontra suporte também na performatividade. Ela propicia o jogo com riscos e imprevisto do aqui e agora, que eu - enquanto intérprete - não terei controle absoluto, e isso me interessa.

A performatividade - por não ter um compromisso de ser fiel à minha história, às minhas narrativas pré-concebidas, aos documentos que exponho em cena; abre a cena para algo que não é meu, e assim, gera a possibilidade de outras camadas se sobreporem à minhas. Talvez, a longo prazo, enquanto frutos da abertura à performatividade, conteúdos trazidos por outras pessoas podem ser reapropriados pela cena e pelo próprio roteiro de *Bigorna*. Por exemplo, caso algum urso presente na plateia ou em algum dos programas performativos, trazer algo que seja muito interessante sobre os temas da peça, entendo que pode haver espaço para mesclar essas outras narrativas ao roteiro - sem me preocupar com a dúvida sobre o que é ou não da minha história pessoal. Outro ponto que me chama atenção é a percepção de que a lida com o documentário está diretamente relacionada com a articulação dramática. Na busca por se relacionar com arquivos e materialidades pré-existentes, o dramaturgo exercita as possibilidades de como melhor inseri-los no seu texto, organizando de forma que consiga comunicar e produzir os efeitos que deseja para a cena. Assim sendo, creio que a perspectiva documental apresenta potencial significativo enquanto um procedimento que auxilia o ato criador no que diz respeito à composição dramática. Existe aqui um exercício de curadoria, de seleção, de organização de sequência, por exemplo.

Toda a relação construtiva presente na lida com o Teatro Documentário se aproxima dos aspectos pontuados por Cecília Almeida Salles (2016) como características de um processo criativo que se dá por rede e interação de materiais e experiências. Embora tenha formação acadêmica em Artes Cênicas, identifico que minha relação profissional com o Teatro é majoritariamente pelo exercício prático, em treinamentos, ensaios e em cena, como ator. Isto posto, reconheço em muitos momentos deste estudo, uma relação desafiadora, por vezes intimidadora, com o contexto acadêmico. A partir disso, me inquietei em pensar o como o artístico seria capaz de se inserir e, em certa medida, subverter estudos e produções teóricas. Uma nova questão, que tem relação com questões formativas, é a de como o Teatro Documentário pode contribuir com uma pesquisa que se interessa pela formação crítica do público espectador a respeito de processos criativos em rede no campo das Artes Cênicas?

Considero que há forte potencial no desenvolvimento de pesquisas em artes que possam encontrar suporte no encontro do teatro documentário com a formação crítica de espectadores.

A partir do revelar do percurso de *Bigorna*, que tem ênfase no terceiro capítulo, identifiquei um potencial pedagógico presente na pesquisa, considero que ela se configura também como um material que serve como contribuição à professores e diretores, que desejem trabalhar e investigar com seus estudantes e elencos - sejam atores e não atores - as possibilidades de um processo de criação, especialmente relacionado com memórias, com elaborações do vivido. O estudo contém pistas de como possibilitar a condução destes e outros grupos de formação, ou mesmo em relação ao exercício com aspectos biográficos e/ou autoficcionais junto a pessoas e coletivas. Assim, acredito que haja uma possibilidade de aprofundamento considerável no que se relaciona com aspectos educacionais e pedagógicos.

No que diz respeito aos temas da pesquisa, a homossexualidade - criança *viada* e urso - e o corpo gordo, identifiquei que o estudo e as elaborações a respeito da primeira dimensão se mostram mais presentes em *Bigorna*. Talvez, tenham sido memórias mais confortáveis de navegar, de tocar com as mãos novamente. Apesar de alguns momentos mais sensíveis na abordagem criativa de certas vivências, o tema da minha homossexualidade me parece algo mais bem resolvido em mim. Não me conecto com essa questão por meio de tabus e receios; pelo contrário, penso inclusive que era algo que me estimulava e fazia a pesquisa avançar. Isso é perceptível na composição dramática de *Bigorna*, que apresenta uma maior articulação a respeito do ser gay.

Já na perspectiva do corpo gordo, por vezes encontrei adversidades. Para mais do que podia imaginar, percebi que é um tema ainda sensível em mim, que aciona inseguranças. Talvez, por ainda não ser totalmente capaz de administrar meu emocional quando inserido em algumas situações em que a gordofobia opera sobre mim. Penso que, talvez, estabelecer um recorte mais específico, que abrangesse apenas um marcador social ou tema, teria sido uma alternativa. Porém, acredito que a permanência das diferentes temáticas ou marcadores não se deu por mero apego, mas, pelo desafio que desejei experimentar de olhar para a criança que fui e o adulto que me tornei e poder compreender melhor alguns pontos importantes dessa travessia. Talvez, o primeiro movimento precisasse ser mesmo esse, o de revisitar essa criança *viada* para chegar no urso, e essa apropriação pode me abrir outras possibilidades para maior aprofundamento nos desdobramentos futuros desta pesquisa, em especial, a abordagem sobre a dimensão da gordofobia. Além disso, percebia - durante o processo de escrita - um forte receio de cair no erro da romantização da gordura corporal, a ponto de parecer desconsiderar

que o excesso de peso pode estar sim associado a algumas enfermidades. Sobre este tema, o que me interessa conquistar é a não marginalização e exclusão de corpos pelo fato de serem gordos, defendendo, então, o respeito e o direito à dignidade destes.

Em resumo, sinto que a pesquisa contribuiu e me fortaleceu discursiva e emocionalmente sobre o tema da gordofobia; no entanto, considero que um aprofundamento por pesquisas teóricas e criações artísticas são capazes de conferir ainda mais força a esses aspectos. Como também me foi despertado inquietações de como ser possível fomentar a participação de corpos gordos em atividades artísticas, pelas quais a expressividade e sociabilidade destas pessoas pode ser estimulada. Acredito que atividades formativas como oficinas e workshops teatrais destinada a corpos gordos possa ser uma alternativa. O que me faz desejar que a pesquisa também possa ser um estímulo a futuras reflexões e criações que possam trazer para a boca de cena a questão de ser gordo, poder ver mais esses corpos em cena e nas telas.

Avalio ainda que a dimensão identitária e de acolhimento por me perceber urso, um viado gordo, me mobilizou mais do que falar sobre ser um corpo gordo ou da gordofobia. O quanto o marcador LGBTQIAPN+ pode contribuir à introdução do tema da gordura corporal? O quanto fazer parte da comunidade ursina pode conferir um senso de pertencimento, que fortalece o gay gordo no que diz respeito a restabelecer relações e confrontar questões a respeito de seu corpo? Como o homem gay gordo se vê representado nas artes cênicas e no audiovisual? São questões que esta pesquisa plantou em mim com mais força e sobre as quais pretendo me debruçar nas pegadas futuras.

Ainda sobre ursos, durante essa pesquisa percebi que enquanto subcultura da comunidade gay, eles são mais reconhecidos por essa classificação dentro da comunidade LGBTQIAPN+. Em outras palavras, para grupos externos à esta comunidade, ursos são lidos objetivamente como homens gays gordos; e não como um subgrupo da letra G da sigla. Tendo em vista que o estudo identificou, em entrevistas da década de 1990 e do início dos anos 2000, a recorrência de discursos afirmando que os ursos possuem uma masculinidade que se difere do estereótipo do gay afeminado; quanto é possível dizer que as novas gerações de ursos conseguiram e estão dispostas a romper com esse imaginário de urso viril? O quanto os ursos mais maduros mantiveram ou mudaram a forma de pensar e agir? Como se dá o encontro entre as diferentes gerações de *bears*? Como a comunidade ursina viabiliza a existência de ursos que não performam uma masculinidade tão latente? Essas são algumas das complexidades que a lida com a pesquisa me apontou e sobre as quais sigo refletindo.

Atualmente vemos uma grande quantidade de festas e ambientes LGBTQIAPN+ que fomentam uma maior diversidade de corpos entre seus público. Quão realmente democrático é o trânsito de corpos gordos nesses espaços? Gays gordos se sentem bem-vindos em espaços que não tenham os ursos como principal público alvo? Como as pessoas magras se sentem em ambientes ursinos?

Estas são perguntas e reflexões que endereçam o meu interesse por dar continuidade à pesquisa e criação artística que leva em consideração o universo *bear*. Penso que, enquanto desdobramento de *Bigorna* para uma futura pesquisa de doutorado, seria a investigação e elaboração de programas performativos e/ou processos de criação realizados dentro dos espaços de socialização da comunidade LGBTQIAPN+, principalmente na subcultura dos ursos.

Embora a presente pesquisa não tenha tido em seu ponto de partida o foco em alcances pedagógicos; ao analisar seu percurso em perspectiva e sua sistematização; considero que seja inegável que ela oferece contribuições para o campo da Pedagogia do Teatro. Isto se dá por um relevo de dimensões pedagógicas, podendo inspirar práticas de professores de teatro e arte educadores em diferentes contextos. Especialmente no que aborda temas como os procedimentos de criação e as discussões sobre corpo, gênero, sexualidade e identidades.

Quanto aos desdobramentos dos *dates* com ursos, mesmo a pesquisa estando em primeiro plano, acho relevante apontar um traço que pude notar. Identifico que um aspecto similar ao dos espaços de socialização dos ursos se fez presente. Durante o compartilhamento de vivências haviam momentos em que era percebido uma abertura para além da pesquisa. Uma atmosfera de flerte, de aparente sedução e afetividade pairava no ar; embora isso não tenha tido passagem durante estes encontros. Uma pista que me fez refletir sobre outros riscos aos quais poderia me abrir a partir de um procedimento de pesquisa e o que essa verticalidade poderia trazer. Assim, este jogo do que é ou não flerte inserido em uma atividade da pesquisa me pareceu apontar para os riscos que são próprios da performatividade.

Além disso, a elaboração de novos programas performativos se dá também pelo interesse em verticalizar a relação da pesquisa com a arte da performance. Assim, tenho vislumbrado ideias de programas performativos para novos encontros que se destinem a inventariar mais histórias de vida de outros ursos. Por exemplo: “Um jantar secreto entre bears”. Ursos que não se conhecem - pelo menos não presencialmente - são convidados para um jantar, no qual para participar, cada um deve trazer uma fotografia e uma memória de infância, uma música que marcou sua adolescência, e relatar como foi a primeira vez que esteve em um espaço da comunidade ursina.



Isso ecoou pelo interesse de mover brechas performativas dentro do roteiro dramaturgico de *Bigorna*, propondo uma relação que interage diretamente com o público. Por exemplo, quando parte do público é convidado a escrever ofensas que tenham recebido no meu figurino. No encontro entre teatro e performance, entendo os programas performativos enquanto investigações de como inserir o público participativamente no espetáculo. Por sugerir ao espectador que as histórias compartilhadas pelo ator em cena, talvez, também possam ser lidas como suas; ou que o quê ele ofereceu ao espetáculo, faz parte do próprio relato do intérprete.

Identifico que esse é um dos pontos de contato de *Bigorna* com o espetáculo *Interruptor - dispositivo para desligar a corrente* (2024), dirigido por Ronaldo Serruya, como produto de um núcleo de pesquisa do Grupo XIX de Teatro a partir da *Ética Bixa* (2019) de Paco Vidarte - obra bastante presente também na minha pesquisa. Assisti esse espetáculo já na reta final da pesquisa, ele integra a tabela apresentada no terceiro capítulo; mas em outra oportunidade, talvez fosse válido se debruçar sobre outras possíveis aproximações criativas. No que diz respeito à contribuição do público à peça apresentada, este espetáculo realizava a partir de um quiz. Antes de se acomodar na arquibancada, os espectadores recebem plaquinhas com “A”, “B” e “C”. Por estas, cada um era capaz de responder as perguntas feitas em cena. Pelo número de plaquinhas levantadas com cada letra, era possível identificar as características e opiniões da plateia de cada dia. Na escrita de *Ética Bixa*, Vidarte apresenta um interesse de diálogo direto e que suscite uma atitude do leitor. Poderíamos nos perguntar se as próprias características da obra literária teriam se inserido, de algum modo, como referência às composições dramaturgicas dessas duas obras teatrais.

Acredito fortemente que dentre as contribuições desta pesquisa está a possibilidade de ampliar o olhar para a presença do corpo gay e gordo (urso) em cena e para o modo como essas narrativas colaboram para uma sociedade e uma cena mais democrática e diversa.

Em síntese, identifico que *Bigorna* é uma composição dramaturgica que se mantém como um processo criativo em abertura contínua. Ao tomar memórias pessoais como disparadores para a produção de múltiplas cenas, o roteiro dramaturgico se constrói quase de forma capitular. Pela escolha de abordar diferentes memórias, temas e assuntos, seu texto me parece possuir uma abertura e mobilidade para a reorganização das ordens das cenas; bem como para a possibilidade de inserir, ou mesmo substituir por, novas cenas.

Quanto às reflexões emergidas a partir de todo o processo criativo da composição do roteiro dramaturgico de *Bigorna*, compartilho a seguir alguns destaques

Um aspecto que tem realce na investigação autoral de *Bigorna*, é a experiência de vivenciar diferentes funções da elaboração cênica em um mesmo processo de criação. Ainda que em algum momento da minha experiência profissional eu tenha exercido outras funções além de atuar, meu repertório criativo é majoritariamente como ator.

Todavia, por não dispor de uma equipe criativa focada na criação de *Bigorna*, neste percurso, tive de me movimentar também enquanto pesquisador, performer, dramaturgo, encenador, cenógrafo e figurinista. O que me faz considerar que esse processo de criação tem um forte caráter formador em mim, enquanto artista. Além do aprendizado a partir da lida prática e diária, contribuíram para esse processo formativo a participação em cursos conduzidos por outros artistas, fora do ambiente acadêmico.

No campo da dramaturgia, destacou-se o curso de Dramaturgia Documental com Henrique Fontes; e quanto à direção, o Núcleo de Direção Teatral da Escola Livre da Cidade de Santo André, conduzido por Luiz Fernando Marques - Lubi. Essas duas atividades despertaram em mim o interesse de exercer essas funções em outras produções, tendo o desejo, inclusive, de poder vivenciá-las com certa exclusividade para determinada função. Acredito que novas criações, nas quais eu possa exercer prioritariamente uma dessas duas funções, terei a oportunidade de verticalizar experiências e autoralidade em cada uma delas

Continuando, um aspecto que me chama atenção no meu percurso de criação é o fato de que, mesmo iniciado por práticas e experimentações enquanto ator - o que sugere uma lida que não tem, necessariamente, o texto como elemento disparador; a formulação de textos e esboços de dramaturgia entrelaçados à minha escrita teórica em determinado momento conquistam significativo destaque. A dramaturgia de *Bigorna* passa a ganhar corpo junto às experimentações; mais que isso, em certa medida ela parece tomar o protagonismo para si, e vai se constituindo como um trilho, ainda que móvel, que dá direcionamento ao percurso de montagem, bem como a condução das práticas de ator, se tornando também um elemento de ênfase nesta pesquisa.

Outra conclusão que o processo criativo de *Bigorna* me traz é de que por ele se dar a partir de questões pessoais, autobiografadas e ficcionalizadas, as surpresas e imprevistos processuais são uma realidade que não só quebram as expectativas de controle do artista sobre sua obra; como também são um aprendizado em relação às expectativas que operam também a vida do artista enquanto sujeito. Por exemplo, dentre os relatos compartilhados na composição dramaturgica, e na própria reflexão teórica, é possível encontrar a presença de ideais que nos

são apresentados enquanto um padrão que deve ser alcançado. Assim como o percurso criativo, a vida tem seu próprio curso, com desdobramentos que nem sempre vão atender às expectativas.

A minha criança *viada* não atendia a expectativa da minha família, mas a sua concretude era mais forte do que qualquer desejo inicial que meus pais pudessem ter para a minha vida. A expectativa que eu mesmo projetei nesta pesquisa ao inscrevê-la na seleção do mestrado, que agora concluo, é diferente da realidade que apresento agora. E percebo que esta realidade atual me contempla e representa muito mais do que a que há dois anos eu tinha em mente. Um processo criativo nos ensina a abrir mão da ideia de perfeição absoluta, assim como na vida talvez seja válido se distanciar dos padrões estipulados por um sistema que mais nos aprisiona do que dá margem para nos desenvolvermos.

Por fim, compartilho alguns desdobramentos que identifiquei serem possíveis a partir de todo o percurso desta pesquisa. Uma espécie de lista de desejos que também evidencia o quanto as pegadas dadas nesta investigação foram estimulantes e me inspiram artisticamente, mostrando que uma pesquisa parece ser mais um ponto de abertura que de chegada.

Além do roteiro dramaturgício que segue junto a esse estudo, desejo dar continuidade à sua montagem cênica. Esta que provavelmente vai proporcionar novos agenciamentos com o que é presente na dramaturgia, e que espero estreiar ainda no ano de 2024.

Tenho interesse em também investigar essas temáticas em outras linguagens artísticas, de modo especial, em processos mais coletivos em que minhas vivências possam se encontrar a outras e criar uma maior polifonia e complexidade. Outro desejo que nasce desse percurso é, inspirado pelo livro de crônicas *Criança Viada* (2021), de Ícaro Machado, pretendo produzir um livro de crônicas a partir de memórias compartilhadas por ursos nos *dates*. Estas memórias serão transcritas em papéis de carta, por mim utilizados na montagem de *Bigorna*, e que por sua vez serão diagramados em um livro, que em capa e páginas emulará uma pasta colecionadora, semelhante a que eu usava para conservar a minha coleção.

Essas memórias compartilhadas, juntamente com fotos de infância minhas e de outros ursos, também podem vir a compor uma pequena exposição a ser exposta nos espaços em que o espetáculo *Bigorna* será apresentado.

Um possível documentário sobre as principais festas de urso na cidade de São Paulo, através do qual seja possível registrar a diversidade e a multiplicidade de perfis de público em cada uma delas - diferença de gostos, estilos e relações.

Tanto nos expedientes de experimentação cênica como na escrita da dramaturgia, elementos da cultura pop foram por mim introduzidos no processo. Tomando consciência de

que isso é algo recorrente nas minhas criações, vejo despertar em mim o interesse por uma investigação sobre processos de criação teatral que lancem mão da inserção de referências da cultura pop em suas obras.

Interesso-me, também, pela possibilidade de desenvolver um projeto teatral no qual a infância LGBTQIAPN+ seja abordada como tema central, e que tenha como público alvo as famílias com seus filhos e pessoas de todas as idade.

Por fim, no intuito de concluir, por ora, as considerações finais que essa pesquisa e percurso me suscitaram, recorro ao lembrete deixado pelo resultado da busca feita por mim ao chegar no Minhocão. A última estrofe da música diz o seguinte: “Vou certo/De estar no caminho/Desperto”.

Na tentativa de pausar, finalizar e concluir, mais uma vez a infinitude do processo se mostra uma realidade. Assim como *Martelo Bigorna* (2008) se somou na etapa final da escrita deste processo - uma semana antes da entrega do material para a banca examinadora; agora, esta pesquisa e o roteiro dramaturgico de *Bigorna* se projetam às novas ligações e possibilidades de um percurso que segue contínuo. O que nos mostra que a pesquisa é um constante encontro poroso com novas possibilidades, que são capazes de nos mover a outros saberes e experiências. Nesse sentido, uma aprendizagem importante como pesquisador nesse percurso foi a de que as relações estabelecidas a partir do nosso corpo - matéria viva, sensível e realizadora - merecem minuciosa atenção por seu poder de transformar experiências em objeto de estudo, política e criação.

## REFERÊNCIAS

- ADAN, Cau; ZARAHT, Jorge; DITO, Fachine, Renato. **A Nova Loira do Tchan**. Brasil: PolyGram, 1998. (duração: 3'35"")
- AMARAL, Sergio. Ursinhos Carinhosos. **Revista Junior**, v. 27, pp. 28-31, 2011.
- AMBROSSI, Javier; CALVO, Javier. **Veneno: Vida y muerte de un icono**. Espanha: HBOmax, 2020.
- AMBROSSI, Javier; CALVO, Javier. **Vestidas de Azul**. Espanha: Atresplayer, 2023.
- BARBOSA, Lygia; BRUM, Eliane. **Laerte-se**. Brasil: Netflix, 2017.
- BASKERVILLE, Nelson; BASKERVILLE, Luiz Antonio. **Gabriela**. Cia Munguzá de Teatro. *S.l.*, 2011 e 2022.
- BEAR, Rafus. Ser ou não ser urso: A grande saída do armário. **Revista Lado A**, 06 jul. 2015. Disponível em: <https://revistaladoa.com.br/2015/07/noticias/ser-ou-nao-ser-urso-grande-saida-armario/>. Acesso em: 20/02/2024.
- BESSA, Andrei. **Urro**. *S.l.*, 2023.
- BEYONCÉ; RECORD, Eugene; CARTER, Shawn; HARRISON, Rich. **Crazy in Love**. EUA: Columbia e Music World, 2003. (duração: 3'56"")
- BLANCO, Sergio. A Autoficção: uma engenharia do eu. Tradução de Esteban Campanela. **Revisão de Tradução: Vicente Concilio. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Ciências**, Florianópolis, v. 3, n. 48, set, 2003.
- BRANDÃO, Marcos. Os Ursos deixam a caverna. **G Magazine**, v. 17, pp. 52-55, 1999.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BUSTANI, Vinícius. **Criança Viada ou de como me disseram que eu era gay**. *S.l.*, 2018.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- CASTLE, Nick. **Dennis the Manace** (*Dennis, o Pimentinha*). EUA: Warner Bros Pitures, 1993.
- CARVALHO, Renata; LUBI, Luiz Fernando Marques. **Manifesto Transpofágico**. *S.l.*, 2020.
- CATALÃO, Marco. **Uma genealogia para a palestra-performance**. Florianópolis: Urdimento, v. 1, n. 28, pp. 4-14, 2017.
- CAVALCANTI, Ana Flavia. **Conforto**. *S.l.*, 2023.
- COLUMBUS, Chris. **Home Alone** (*Esqueceram de Mim*). EUA: 20<sup>th</sup> Fox Century Studios, 1990.

COLUMBUS, Chris. **Home Alone 2** (*Esqueceram de Mim - Perdido em Nova York*). EUA: 20<sup>th</sup> Fox Century Studios, 1992.

CONCILIO, Vicente; TURNES, Renato. **O Amigo do Meu Tio**. Brasil: Vinil Filmes, 2021.

DINIZ, A. **Os corpos dos ursos: uma etnografia do meio ursino paulistano**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=496608>. Acesso em: 18/02/2024.

DORT, B. **O teatro e sua realidade**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUGAN, Dennis. **Problem Child** (*O Pestinha*). EUA: Universal Pictures, 1990.

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

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos** - Eletrônica, Vol. 10, n. 3, pp. 321-326, 2010.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do LUME**, Campinas, v. 4, pp. 1-11, 2013.

FAGUNDES, Patrícia. Composição Dramatúrgica: Práticas de criação cênica. **Revista CENA**, Porto Alegre, n. 29, pp. 64-77, 2019.

FLAUAUS, Vinicius Melo. **Ursos, Filhotes e Caçadores: história da comunidade “Bear” em São Paulo**. Belo Horizonte: Editora Dialética, 2021.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população: curso no Collège de France (1977-1978)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FRANCO, Gabriel; MENINO, Jeferson; ELVIRA, Thais. **Banhado**. Grupo Petrichor de Teatro. *S.l.*, 2018.

FREITAS, Fabiano Dadado de. **Rainhas**. *S.l.*, 2023.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

GIMÉNEZ-RICO, Antonio. **Vestidas de Azul**. Espanha: Anus Films, 1983.

GIORDANO, Davi. **Teatro Documentário Brasileiro e Argentino: O Biodrama como a Busca pela Teatralidade do Comum**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

GIORDANO, Davi; ÁVILA SMALL, Daniela. Canal Saúde Oficial. **Ciência e Letra: Teatro Documentário**. YouTube, 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yWK\\_odkNQoc](https://www.youtube.com/watch?v=yWK_odkNQoc) . Acesso em: 10/03/2023.

GUERREIRO, Cid; DITO; CEINHA. **Ilariê**. Brasil: Som Livre, 1988. (duração: 5'35”)

- GUIDA, Bruno. **Bárbara**. *S.l.*, 2023.
- HAIUT, Felipe. **Selvagem**. *S.l.*, 2023.
- JIMENES, Malu. **Lute como uma gorda**. São Paulo: Jandira, 2022.
- KELLY, Quitéria. **A Invenção do Nordeste**. Grupo Carmin. *S.l.*, 2017.
- LEAL, Leandra. **Divinas Divas**. Brasil: Vitrine Filmes, 2016.
- LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- LEITE, Janaina. **História do Olho**. *S.l.*, 2022.
- LENINE. **Martelo Bigorna**. Brasil: Universal Music, 2008. (duração: 3'27'')
- LEONARDELLI, Patricia. A memória como recriação do vivido no pensamento do corpo-em-arte. **VI Congresso da ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010.
- LEVANT, Brian. **Problem Child 2 (O Pestinha 2)**. EUA: Universal Pictures, 1991.
- LIMA, Magela. Nós por eles. **Bemdito**, Fortaleza, 06 de outubro de 2021. Disponível em: <https://bemditojor.com/nos-por-eles/>. Acesso em: 21/07/2023.
- LOPES, Rafael. **Ber the Bear**. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2010.
- LUBI, Luiz Fernando Marques. **Miró: Estudo N. 2**. Grupo Magiluth. *S.l.*, 2023.
- MACHADO, Ícaro. **Criança Viada**. Maringá: Viseu, 2021.
- MASSOM, Laura. **Feministas en todas partes. Unas etnografía de espacios y narrativas feministas en Argentina**. Buenos Aires: Prometro libros, 2007.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. Performance artística e espaços de fogo cruzado. In: MEDEIROS, M. B. de; MONTEIRO, M. F. M. (org.). **Espaço e performance**. Brasília: Editora de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NÖE, Alva. **Varieties of Presence**. Cambridge, London: Harvard University Press, 2012.
- NOVAES, Yara de. **Teoria King Kong**. *S.l.*, 2023.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- PAIVA, A. L. S. Poder, Norma, Corpo e Gênero: Reflexões a partir de Michel Foucault e Judith Butler. **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**, Brasília, v. 10, n. 1, abr. 2022, pp. 505-527.
- PAULA, Zé Henrique de. **Brenda Lee e o Palácio das Princesas**. Núcleo Experimental. *S.l.*, 2022.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- PRECIADO, Paul B.; PRECIADO, Beatriz (sic). Multidões Queer: notas para uma política dos “anormais”. **Estudos Feministas**, v. 19, n. 1, janeiro/abril, 2011.
- QUINET, Antonio. **O Inconsciente teatral – psicanálise e teatro: homologias**. Rio de Janeiro: Atos e Divãs, 2019.
- REWALD, Rubens. **Caos - Dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005.
- RICARDO, João; LUHLI. **O vira**. Brasil: Continental, 1973. (duração: 2'12”)
- RODRIGUES, Letícia. **116 gramas – Peça para emagrecer**. *S.l.*, 2023.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: Construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2016.
- SANDOVAL, Chela. **Metodologia de la emancipación**. México: PUEG, 2015.
- SEDGWICK, E.K. A epistemologia do armário. **Cad. Pagu**, v. 28, pp. 19-54, 2007.
- SERRUYA, Ronaldo. **Interruptor: dispositivo para desligar a corrente**. Grupo XIX de Teatro. *S.l.*, 2024
- SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.
- SILVA, Roseane Amorim da; MENEZES, Jaileila de Araújo. A interseccionalidade na produção científica brasileira. **Pesqui. prat. psicossociais** [online], vol. 15, n. 4, 2020, pp. 1-16.
- SMALL, Daniele Avila. **Historiografias de artista: Escritas da História do Teatro Documentário Contemporâneo**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2019.
- SOLER, Marcelo. **O espectador no teatro de não ficção**. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 8, 2008.
- SOLER, Marcelo. **Cavalo bravo não se amansa**. Cia. Teatro Documentário. *S.l.*, 2023.
- SOLER, Marcelo. Canal Marcelo Soler. **O Campo do Teatro Documentário: uma introdução**. YouTube, 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=i8Ac4LvbnUo>. Acesso em: 13/06/2023.
- SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2010.
- TARIFA, Rogério. **Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos**. Turma 66 EAD/ECA/USP. São Paulo, 2017.
- TEIXEIRA, Jéssica. **E.L.A.** *S.l.*, 2019.
- TURNES, Renato. **Homens Pink**. Brasil: Vinil Filmes, 2020.
- VÁRZEA, Marcelo. **O que meu corpo nu te conta?** Coletivo Impermanente. *S.l.*, 2021.



VIDARTE, Paco. **Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ.** Trad. Maria Selenir Nunes dos Santos e Pablo Cardellino Soto. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

WILKER, Francis; ROCHA, Thereza. **Há uma festa sem começo que não termina com o fim.** Grupo Pavilhão da Magnólia. *S.l.*, 2022.

ZIEFF, Howard. **My Girl** (*Meu Primeiro Amor*). EUA: Columbia Pictures, 1991.

## APÊNDICE A - CONTO AUTOFICCIONAL

Exercício de escrita de conto autoficcional, na disciplina Ateliê IV, conduzida pela Profa. Dra. Jo-A-mi, no PPGArtes ICA/UFC.

### *Da sexta-feira 13 à metamorfose herdada de um tio enjaulado por Walmick de Holanda*

Nasci em uma sexta-feira 13, às 13:30, 13 dias antes do aniversário da minha mãe. Essa repetição do número 13, sempre me despertou uma mística para além da superstição de azar que envolve a data e o dia da semana. Sendo uma criança pisciana, bastante fantasiosa e criativa, cresci buscando associações, ou mesmo encontrando explicações, que estivessem conectadas ao número da data do meu nascimento. Ou simplesmente para justificar o fato, talvez a falta de sorte, de eu me sentir um tanto quanto estranho em relação à minha família.

Principalmente sobre a minha família por parte de mãe. Ela é a caçula de 21 irmãos – sendo 7 do primeiro casamento do meu avô, e 13 do casamento com minha avó – sem contar os 3 abortos espontâneos que esta sofreu e o fato de que seu primogênito morreu no parto. Uma família grande do pequeno distrito de Flores, do município de Ipu, do interior do Ceará. De cada tio e tia eu tenho, pelo menos, três primos ou primas. De fato, uma família grande.

Embora tenha nascido e vivido em Fortaleza, no condomínio Villa Cysne – onde os garotos me tratavam como um patinho feio – sempre viajava com meus pais e irmãos para o interior nos feriados e férias escolares. Em geral, era quando a maior parte da família se encontrava. Mesmo com muitos primos, sempre me entrosei mais com algumas primas de idade próxima a minha, e dois primos que, assim como eu, não gostavam de futebol.

Diversão mesmo era se embrenhar pelo mato, tomar banho no rio, brincar com cabritos e novilhos, ver o gado passar rumo ao curral no fim da tarde, sentar na janela de vizinhas pra assistir novela mexicana, algumas das *Marias* ou *A Usurpadora* - já que a única TV da casa dos meus avós era fielmente sintonizada na Rede Globo. No fim de noite, a melhor opção era ir na praça ao lado da igreja dedicada a Santo Antônio – santo celebrado nos dias 13 de junho – para ouvir os moradores contarem histórias ou causos da região.

Uma das histórias que mais me impressionava era a de que um tio meu, irmão da minha mãe, se transformava em lobisomem em noites de lua cheia. Histórias sobre como ele se contorcia no chão até ganhar uma forma não humana sob o olhar de uma grande bola de prata

iluminada no céu. Sendo justificado, assim, o fato de ele viver preso em um quarto-jaula na casa dos meus avós.

O Tio Bosco é um leonino nascido no dia 26 de julho de 1958. Quando tinha 2 anos (26 dividido por 2 = 13), não sei em qual dia da semana, teve o azar de cair em um tacho com sabão quente, que molhou parte de seu corpo, inclusive a cabeça. Passado o susto, ele cresceu como uma criança arteira: atravessava rio a nado, galopava em cavalos sem a necessidade de cela e rédeas, subia em árvores, abria a porteira de currais para que as vacas e bois saíssem quando desejassem... e certa vez, comeu inteirinho um queijo que estava sobre a mesa da casa de seus padrinhos – também moradores do distrito de Flores. Foi a gota d’água. O padrinho o amarrou, sem roupas, com corda de cipó em um tronco de árvore. Lá ele foi encontrado horas depois, debaixo do sol quente do sertão cearense.

Contam que meus avós cortaram relações com os padrinhos do tio Bosco, o que me deu um alívio em saber; no entanto...

“Esse garoto não é normal!”

“Ele não dá sossego pra ninguém!”

“O Bosco já está quase um rapaz e não consegue falar direito, ele é doido!”

“Alguém tem que por limite nesse maluco!”

“Lugar de doido é no hospício!”

“Com certeza ele ficou assim por ter caído dentro do tacho com sabão quente!”

Toda essa pressão das pessoas das Flores acabou por motivar meus avós a levar o meu tio ao Rio de Janeiro, na tentativa de que algum médico psiquiatra desse algum direcionamento.

“Internação.” – esse foi o caminho sugerido pelo médico. Mas internar um filho tão longe de casa não se tornou uma opção para meus avós. Novo alívio em saber disso. A solução foi deixá-lo num quarto específico da casa, a qual descrevo a seguir.

A casa dos meus avós é a casa central das Flores – que antes de virar distrito da cidade de Ipu, era a fazenda do meu avô materno: Francisco das Chagas, poeta que morreu aos 88 anos por conta de um coração que crescia e não cabia mais no peito. A frente da casa olhava para a pequena e única igreja do local. Ao entrar pela porta central, você estará numa sala grande e simples, com um sofá velho à sua esquerda e poltronas velhas à sua direita – todos encostados na parede à sua frente e separados pela entrada do corredor. Esse se estende ao longo da casa até a cozinha. Antes desta será possível encontrar quartos dos dois lados, e uma sala de jantar com duas mesas grandes – uma em cada lado do corredor.

O primeiro quarto do lado esquerdo era o quarto dos meus avós. Nele tem uma outra porta que dá para o que já havia sido uma garagem, mas que sempre conheci como uma sala de visitas, com TV, rede, cadeiras de balanço e tamboretas feitos com couro seco. Ainda do lado esquerdo, um pouco mais adiante, há o que já foi uma bodega do meu avô, e onde também guardavam um pequeno trator. Saindo da casa pelo lado esquerdo você chega no curral.

Voltemos ao fim do corredor: uma cozinha grande, com fogão a lenha, com uma porta que dá para os fundos da casa, onde está o galinheiro e o chiqueiro da casa. Do lado direito da cozinha tem um pequeno banheiro, uma porta que dá pra uma latada – onde eram comemorados os aniversários; uma outra porta que dá para mais dois quartos além dos ligados pelo corredor – um desses era onde eu, meus pais e irmãos ficávamos quando lá estávamos. Dele era possível ver uma outra pequena janela, com barras de ferro. Esta janela fica na parede dos fundos de um quarto que está logo no início da casa.

Ao entrar pela porta central, você estará numa sala grande e simples, com um sofá velho à sua esquerda e poltronas velhas à sua direita – todos encostados na parede à sua frente e separados pela entrada do corredor. Virando-se para o seu lado direito você verá um portão fechado com cadeados. Aproximadamente um metro e meio após o primeiro, um novo portão, também fechado com cadeados. Ali está o quarto do tio Bosco.

O quarto tem aproximadamente o espaço necessário para caber um carro de tamanho médio, paredes e chão de cimento batido, uma rede armada ligando uma parede a outra, uma bacia de alumínio com água posta no chão, duas janelas quadradas – com menos de um metro de aresta; na altura do rosto do meu tio. Estas janelas são exatamente iguais: apenas os buracos quadrados nas paredes, entrecortados por barras de ferro. Um quarto específico da casa. Uma cela. Uma jaula para o leão que não sabendo agir e rugir como os demais da matilha, teve de ser isolado. O estranho. O diferente. O monstro. O lobisomem. O meu tio.

Quando na casa dos meus avós, na madrugada, às vezes era possível ouvir os gritos e uivos dele. Não eram palavras compreensíveis, até porque ele não desenvolveu a fala tal qual nos comunicamos. Tentando dormir eu me perguntava se seria lua cheia, se ele estava se contorcendo no chão ganhando aspecto de um lobo. Eu não sentia medo, mas sim fascínio. O imaginava rompendo as barras de ferro, derrubando paredes e se embrenhando pelo mato, livre. Isso sim seria um alívio.

Desde pequeno já me sentia diferente, mesmo dos primos que também não gostavam de futebol – esse era nosso único desgosto em comum. À medida que o tempo passava eu me percebia mais estranho aos olhares de tios, tias e conhecidos da família.

“Esse garoto não é normal!”

Eu me perguntava se, assim como meus avós, meus pais me levariam a um médico psiquiatra. E se dependendo do diagnóstico, me colocariam em um quarto específico, em uma jaula. Isso me despertava um certo congelamento. Pra me esquentar, eu confiava que sendo nascido em uma sexta-feira 13, provavelmente eu estaria livre do azar supersticioso. Provavelmente a minha maldição seria uma dádiva.

Se colocado em um aquário, o pequeno pisciano viraria uma baleia-jubarte em busca do mar; se colocado para dormir em um quarto-cela, desibernaria com a força de um urso; se o andar saltitante fosse julgado, com meus chifres de veado daria fim a importunação. Ser um garoto ou um homem normal é pouco; ser bicho ou bixa me parece grandioso!

## APÊNDICE B - CÉLULA DRAMATÚRGICA

*1, 2, 3, meia e já!*, Célula Dramatúrgica produzida no curso *Dramaturgia Documental*, de Henrique Fontes. A apresentação da leitura desta célula pode ser conferida pelo link: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_eGaRdOhJY0](https://www.youtube.com/watch?v=_eGaRdOhJY0).

### 1.

“Cada pessoa é um abismo, dá vertigem olhar dentro delas”. (Sigmund Freud)

1, 2, 3, meia e já! Valendo! Nessas situações em que estou sozinho, sob um foco, com uma batata quente na mão, sem ter pra quem passar adiante, é quando gotas de suor encharcam o meu nariz e escorrem desde a lateral da minha testa. É quando eu lembro do meu medo mais inconsciente, quase infantil. Chegou a hora de atender o padrão esperado. A expectativa da qual a minha realidade parece estar aquém. Me lasquei.

“Mas tu não é ator?”

Tenha calma, tenha paz!

Faço parte de uma família grande. Minha mãe é a caçula de 17 (*\*o correto é 20*) irmãos. É... meus avós tinham fôlego. Eu lembro de sempre ter um quê de “patinho feio”, de ser o “diferente”, entende? Fisicamente, a priori eu seguia o molde, a forma, o DNA da família; mas o meu jeitinho, o meu rebolado, minha mão que se movia de mais, e sobretudo o meu ódio imensurável por futebol, me acusavam.

“Esse menino é estranho”.

O como eu aprendi sobre ser diferente não foi nada didático ou inclusivo. Um dos irmãos mais velhos da minha mãe também foi um menino estranho. Não exatamente como eu, mas a sua incapacidade de aprender a se comunicar verbalmente, e a falta de trato social, fez com que ele não atendesse às expectativas da normalidade, e sua sanidade foi questionada.

*(Fala como se imitasse um diálogo entre duas pessoas.)*

“Esse menino é estranho.”

“Pode uma arrumação dessa? O Bosco saiu em disparada, montado num lombo dum cavalo sem cela, se segurando pela crina do bicho. Se cai e bate a cabeça, já viu.”

“Ontem ele abriu a porteira do curral e soltou o gado todo. Pense no desmantelo. Era vaca pra todo lado.”

“Todo dia é uma danação, mulher.”

“É a coisa mais linda esse menino, mas parece que é atentado. Nãm.”

“*Cumade* Maria é madrinha dele. Disse que tinha deixado uma peça de queijo na mesa da cozinha. Pois num é que o diabo do menino comeu o queijo inteiro.”

“E se cagou todinho depois, né?”

“Que nada! O *cumpadi* mandou amarrar ele em um tronco de árvore, nuzinho, debaixo do sol quente.”

“Minha gente, mas isso é um padrinho ou o satanás? Quando os pais desse menino ficarem sabendo...”

“Esse menino é estranho, é doido, tem jeito não. Cresceu assim depois de ter caído dentro de um tacho de sabão quente.”

“Mergulhou a cabeça e tudo?”

“E assim derreteu os miolos!”

“Coitado dos pais, mas isso é castigo de Deus, sabia não.”

*(Enquanto continua a narração, compartilha na tela o vídeo de um leão enjaulado tentando rugir.)*

O falatório e a rejeição das pessoas começou a incomodar a família. A solução, sua realidade passou a ser viver dentro de uma cela, uma jaula levantada ao lado da sala de visitas da casa dos meus avós. Quando eu nasci, o tio Bosco já estava lá a muito tempo. Ele é leonino, viveu como um leão enjaulado. Eu, um pequeno pisciano impressionado, me debatia internamente como um peixe fora d'água tremendo que um aquário fosse o meu oceano.

## 2.

*(Fala com empolgação televisiva)* Hora do zodíaco! Qual o medo inconsciente de cada signo? Leão - sabe que o seu maior medo é que seu hábito de pensar em si mesmo saia do controle, e ele passe por cima das pessoas, sendo injusto. Será que preso em uma jaula ele é rei se si mesmo? Peixes - guarda dentro de si o medo de temer a realidade e se afundar em loucuras que o tornariam débil, e o distante de quem hoje está presente em sua vida. Onw... tem medo de ficar louquinho e sozinho. *(Imita Walter Mercado)* Mucho, mucho, mucho amor!

*(Retoma a fala narrativa)*

No inconsciente estão as páginas da nossa história, que com medo de ler, resolvemos pular. Na segunda fase de sua produção teórica, que começa nos anos 1920, Freud chega à conclusão de que os mecanismos de defesa, como o recalque, são acionados pela experiência da ansiedade.

Ansiedade, angústia e medo são afetos que se caracterizam por sensações muito semelhantes, que sem pensar - esse é o ponto - a gente reprime ou apaga simplesmente porque tem a impressão de que não vai dar conta de suportar conscientemente determinados conteúdos. Como aquelas comidas que a gente, por medo, evita comer antes mesmo de provar.

Eu, particularmente, tenho pavor e arrepios só de olhar para ervilhas. E eu também não gosto de comer purê de batatas. Tem medo que não se explica.

*(Compartilha na tela a entrevista de Marília Gabriela com a cantora Ludimila.)*

M.G.: “Meu grande medo...”

L.: Ah... cair de moto, se ralar?

M.G.: Bom, é um bom medo esse. Aliás, muito justo.

*(Retoma a narração)*

Eu sempre pensei em contar a história do meu tio, mas eu nunca consegui definir o “como”. Eis que é quando decido falar de mim, é quando trazer a história dele parece fazer sentido.

### 3.

*(O ator criança falando com o tio)*

W.F.: O quê o senhor consegue ver daí de dentro? Minha mãe disse que você caiu dentro de uma bacia com sabão quente quando era criança, e por isso ficou assim. Pra mim não faz sentido o sabão estar quente. Sabão é pra limpar, né. Pra lavar a roupa, tomar banho. Eu é que não quero tomar banho quente. Como é passar a noite aí?... É, assim... à noite o senhor faz uns barulhos estranhos. *(Uiva)* Nada que a gente não tenha se acostumado, tá. Mas é que as vezes... ah, sei lá... em noite de lua cheia, né. O que eu queria perguntar, na verdade...

Voz off: Vem tomar banho, menino!

Já vou! Minha mãe tá querendo que eu vá tomar banho. O que eu queria perguntar... é porque, assim, eu nasci numa sexta-feira 13, sabe.

Voz off: Vem tomar banho! Eu não vou chamar mais uma vez.

Já vai!

Voz off: Se eu for aí te buscar...

É verdade que em noite de lua cheia o senhor vira lobisomem?

*(Refrão da música “O vira”, de Ney Matogrosso)*

*(Compartilha na tela o vídeo com registro de infância em família na praia. Ao fundo é possível ouvir “Leãozinho”, música de Cetano Veloso. Semelhante a como já fez, o ator imita um diálogo entre duas pessoas.)*



“Esse menino é estranho.”

“Tem um jeitinho, né.”

“É a coisa mais linda esse menino, mas nessa idade e já rebola, né.”

“Eu não ia comentar, mas já que você falou.”

“E a mãozinha?”

“A mãozinha!”

“Se fosse meu filho, eu colocava pra jogar futebol, e proibia de brincar com menina. Ou tem pulso firme agora, ou depois é tarde demais.”

“Quando fizer 18, tem que mandar pra um exército da vida. Marchando aprende a andar feito homem.”

“Dia desses tava brincando de Xou da Xuxa. De elástico, de casinha, coleciona papel de carta.”

“Coitado dos pais, mas isso é castigo de Deus, sabia não.”

#### 4.

*(O ator adulto falando com o tio)*

W.H.: Falei de você pra esse pessoal. Você nunca me ensinou, mas eu aprendi um monte com você. Tá sentindo? Hoje é noite de lua cheia. *(Uiva, refrão da música “O vira”, de Ney Matogrosso)*

#### 5.

A gente é feito disso e daquilo, de uma alegria, de uma tristeza. De pequenas coisas que vão se somando e mostrando pra gente o quê a gente é. Cada um é um quebra-cabeça, e do mesmo jeito que às vezes a gente nunca consegue encaixar uma peça específica, às vezes esse quebra-cabeça se encaixa perfeitamente em tantas outras histórias. “Um dia a gente aprende”, dizem. Será? Será que esse dia chega? Talvez ter paz seja visualizar o que tem no agora. Aquela coisa de limão-limonada.

Nem sempre é fácil. E quem diz que basta jogar energia positiva, não está considerando os desafios do quebra-cabeça do outro. Eu mesmo nunca consegui encaixar essa peça em canto nenhum. Essa peça é sobre mim, é sobre o meu tio, e é sobre todo mundo que em algum momento se sentiu, ou se sente, uma peça sobrando no quebra-cabeça.

## **APÊNDICE C - ABERTURA DE PROCESSO**

Link para registro em vídeo de abertura de processo realizado no dia 06 de julho de 2023 na Cia do Pássaro - Voo e Teatro: <https://youtu.be/2X231qvKTBo> .

## APÊNDICE D - ROTEIRO DRAMATÚRGICO DE *BIGORNA*

Roteiro dramatúrgico de *Bigorna*.

# BIGORNA

*O espaço cênico: um corredor largo, espectadores divididos em dois grupos de arquibancadas, que se olham de frente. No centro do espaço há 3 caixotes de madeira (3 tabelas) comumente usados em set de filmagem. Com o desenrolar da peça revela-se que cada caixote traz no interior elementos de cena. Uma arara de roupas e um tripé junto aos caixotes.*

*O público vai se acomodando enquanto o ator organiza o espaço para recebê-lo. Luz geral.*

### **01 – A dificuldade de se apresentar**

*(A ação neste primeiro momento é preparar o espaço como prepara um set de filmagem ou fotografia. Distribuindo pelo espaço os objetos que até o momento estão amontoados no centro do espaço. A ação acontece enquanto o público se acomoda. Por vezes o ator interage diretamente com alguém, se apresentando e pedindo pra pessoa se apresentar.)*

Boa noite! Sejam todes muito bem vindes!

Gente, fica a vontade, escolhe o lugar que preferir. Oi, tudo bem? Quem não desligou o celular, já aproveita a deixa. Põe no modo avião, no silencioso, confere se desativou alarmes. Logo menos poderemos conferir qual o último *meme*, ouvir aquele áudio, apenas pela metade, ainda que seja na velocidade dois.

Olá, seja bem vindo, eu sou o Walmick, e você? Fica a vontade, pode sentar em qualquer

um dos lados. Gente eu estou só preparando aqui o espaço enquanto vocês se acomodam. Eu sei que eu poderia ter deixado tudo pronto, mas na correria, não deu tempo.

Oi, tudo bem? Qual seu nome? *Fulano(a)* me ajuda a levar esses caixotes pra lá. Enquanto me ajuda, fala um pouco de você, se apresenta rapidinho pra gente. Pode ser? Obrigado pela ajuda.

Pronto! Acho que foi. Será que entrou todo mundo, alguém tá sentindo falta de algum amigo, amiga, *date*? Eu vejo algumas pessoas conhecidas, outras não. Que bom que vieram. Então vamos começar. Pelo começo. Pra quem não me conhece:

*(Um vídeo de apresentação é projetado ao fundo do corredor central. O ator se apresenta exatamente como no vídeo.)*

“Olá! Eu sou Walmick de Holanda, tenho 37 anos, sou natural de Fortaleza/CE, e resido em São Paulo desde 2012. Sou ator, mas também trabalho como locutor e modelo plus size.”  
*(ri em silêncio)*

Estranho. Nome, idade, de onde sou, onde moro e o que faço profissionalmente. É isso o que a gente é? Às vezes eu acho que eu tô condicionado a me apresentar assim. Talvez pelo fato de ser isso o que eu digo quando me pedem um vídeo de apresentação. Desses que nós – atores e atrizes – sempre somos solicitados a fazer quando participamos de algum *casting* ou seleção para algum trabalho, algum *job*. Geralmente é um vídeo de “agora agora, e pra ontem”, pra verem como está nosso visual atual.

“Olá! Eu sou Walmick de Holanda, tenho 37 anos, sou natural de Fortaleza/CE, e resido em São Paulo desde 2012. Sou ator, mas também trabalho como locutor e modelo plus size.”

Ficar repetindo isso me dá a sensação de que um foco de luz acendeu sobre minha cabeça (*Foco central a pino sobre o ator*), e minhas palavras parecem um monólogo interminável que todos são obrigados a assistir. Um monólogo tão chato, tão sacal, tão egóico, tão irritante, tão insuportável quanto ficar se apresentando o tempo todo:

“Olá! Eu sou Walmick de Holanda, tenho 37 anos, sou natural de Fortaleza/CE, e resido em São Paulo desde 2012. Sou ator, mas também trabalho como locutor e modelo plus size.”

É como em uma seleção de emprego, que a pessoa tem que listar, de pronto, características suas pro pessoal do RH: “Uma qualidade?”, “Perfeccionista”; “Um defeito”, “Perfeccionista”. É a gincana da aprovação. A gente quer ou não quer ser aprovado no teste, no trabalho, na vida? A gente quer se encaixar no papel?

Pedem um vídeo de apresentação com sorriso carismático e falando um pouco de si em no máximo um minuto – o meu não chega nem a trinta segundos. Acho que não me alongo muito, porque “Cada pessoa é um abismo. Dá vertigem olhar dentro delas.” Isso quem disse foi Freud, o pai da psicanálise. Ao que Nietzsche complementa, “quando você encara o abismo, o abismo encara você”. Eu concordo com ele. Então, se qualquer um aqui for falar de si em uma apresentação honesta, é pra muito mais que um minuto.

Veza e outra pedem algo específico, do tipo: “conte algo inusitado sobre você ou sua família; se você fosse um bicho ou um objeto, o quê você seria? (*Lança a pergunta para a platéia*) Fulano(a) que bicho você acha que eu seria? E que bicho você seria? Alguém aqui imagina qual bicho ou objeto seria?”

Eu fico na dúvida do que falar sobre mim. Será que tem relevância dizer qual o meu signo no zodíaco? A quem interessa o fato de que quando não tenho nada pra fazer eu fico vendo vídeos sobre comportamento animal; ou que eu gosto de colecionar coisas; ou que entre doce e salgado, eu prefiro salgado?

Como fazer uma apresentação simples, como editar as informações com precisão? E se a gente esquece de algo muito importante? Sobre o que eu lembro, e acho que lembro, se eu começar a falar de mim...

*(Assobio com som de queda)*

Olá! Eu sou Walmick de Holanda, tenho 37 anos, sou natural de Fortaleza/CE, mas resido em São Paulo... Eu preciso alertar a vocês, que assim como a memória, essa peça é meio fragmentada. Junta um pedaço de lembrança daqui, outro de lá, vai tentando encaixar peças de um quebra-cabeça. Prometo dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade... Mas como toda coleção, toda obra baseada na memória, essa tem um pouco de verdade e um pouco de ficção. Da mesma forma que toda ficção tem algo profundamente verdadeiro... Algo inusitado sobre mim ou minha família? Se eu fosse um bicho, um objeto, eu seria um... eu sou um colecionador! Concordo que cada pessoa seja um abismo. Dá vertigem olhar dentro delas, porque o abismo nos encara de volta. Mas sendo eu o meu próprio abismo, quero me lançar como uma ...

*(Assobio com som de queda. Ao bater palma, a luz retorna à geral.)*

**BLOCO 02 – Aquele que era estranho**

“Eita que o *viadinho* caiu que nem uma bigorna!”

*(Assobio com som de queda.)*

Após me ver saltar na piscina, com uma frase meu primo fez chacota dupla de mim. Seguido pela gargalhada dos presentes, tatuou na minha testa “viado” e “gordo”! O “viado” acho que não preciso explicar, mas o “bigorna” foi me comparando aquela ferramenta pesada, geralmente de ferro maciço, que serve pra fazer objetos de metal. Lembro que vez e outra aparecia em desenhos animados da época da minha infância. *(sugestão: usar imagem de desenho animado em projeção, ou mesmo recriar a imagem com os objetos dispostos)* Um personagem x, mirando o adversário, empurrava uma bigorna do alto de um precipício e... *(Assobio com som de queda)* Pah! Com o impacto, rachava o chão e desnor-teava a vítima. Quem lembra?

Faço parte de uma família grande. Minha mãe é a caçula de 20 irmãos. É... meus avós colecionavam filhos. Mesmo todo mundo sendo mais ou menos parecido... o meu jeitinho, o meu rebolado, a minha mãozinha e, sobretudo o meu ódio imensurável por futebol, me acusavam.

“Esse menino é estranho!” *(projeção com foto do Tio Bosco criança)*

Um dos irmãos mais velhos da minha mãe também foi um menino estranho.

*(Enquanto coloca roupas de infância na arara, interage com elas, manipulando-as. Sugestão: experimentar o texto que segue tanto sendo dito pelo ator, como pelo recurso de gravação de áudio.)*

“Pode uma arrumação dessa? O Bosco saiu em disparada montado no lombo dum cavalo, sem cela, se segurando pela crina do bicho. Se cai e bate a cabeça... já viu.”

“Ontem ele abriu a porteira do curral e soltou o gado. Pense no desmantelo! Era vaca pra todo lado.”

“Todo dia é uma danação. É a coisa mais linda esse menino, mas parece que é atentado. Nãm.”

“Esse menino é estranho!”

“Cumade Maria é madrinha dele. Disse que tinha deixado uma peça de queijo na mesa da cozinha. Pois num é que o diabo do menino comeu o queijo inteiro.”

“Se cagou todinho depois, né?”

“Diz que ficou com tanta sede que bebeu a água dos potes todinha com as mãos.”

“Se mijou todinho depois, né?”

O Tio Bosco é um leonino nascido no dia 26 de julho de 1958. Quando tinha 2 anos, teve o azar de cair em uma bacia com sabão quente, que molhou parte de seu corpo, inclusive a cabeça. Na família acredita-se que a sua incapacidade se comunicar e seu pouco desenvolvimento cognitivo são sequelas desse acidente de infância. Não atendendo as expectativas, a insanidade foi decretada. Comer o queijo e beber a água do pote com as mãos foi a gota d’água! O padrinho o amarrou, sem roupas, com corda de cipó em um tronco de árvore. Lá ele foi encontrado horas depois, debaixo do sol quente do sertão cearense.

“Minha gente, mas isso é um padrinho ou o satanás? Quando os pais desse menino ficarem sabendo...”

“Esse menino é estranho. Coitado dos pais, mas isso é castigo de Deus. Sabia não?”

Com o passar dos anos, o falatório e a rejeição das pessoas começou a incomodar a família. A solução foi deixá-lo num “quarto” específico da casa.

*(Caminhando pelo espaço, como quem recorda e descreve a espacialidade da casa.)*

Casa dos meus avós. Entrada, antessala. Corredor, quartos, sala de jantar, banheiro e cozinha. Lado esquerdo: o que seria garagem é a sala de visitas. Dois balanços, cadeiras, a rede do meu avô, e a única televisão da casa. Uma porta dá pra antiga bodega do meu avô. Lado direito: portão fechado por cadeado. Ao abrir, outro portão fechado por cadeado. Ao abrir: quarto do Tio Bosco. Tamanho suficiente para caber um fusca. Chão de cimento batido. Tigela de alumínio com água, em caso de sede. Uma rede liga duas paredes. Duas janelas iguais. Buracos quadrados nas paredes, entrecortados por barras de ferro. Desta, vê-se a lateral da igreja. Da outra, ao longe, é possível ver o cemitério. Um “quarto” específico da casa. Uma cela. Uma jaula para o leão que não sabendo agir e rugir como os demais da matilha, teve de ser isolado.

*(Pega uma gaita no bolso. Toca gaita. O som não é 100% harmônico. A resistência da luz geral reduz cinquenta por cento. Foco central a pino segue mais forte.)*

Assim como eu não aprendi a tocar gaita, o meu tio não aprendeu a falar. Mas, às vezes, os sons que ele emitia pareciam significar e reconhecer algo. *(pela fisicalidade e voz, o ator experimenta sons, gerando as palavras “cão” e “mamãe”)*. Os sons tinham uma angústia que pareciam clamar pelo fim da solidão, fosse pela companhia de um bicho, fosse pela presença

da mãe.

*(Luz geral retorna)*

Essa história do meu tio é absurda! Eu concordo com vocês. É desumano, é cruel. Tão cruel quanto os manicômios da época, conhecidos por denúncias de violência e maus tratos aos internos. O movimento da Reforma Psiquiátrica no Brasil se inicia junto ao contexto de redemocratização do país.

Sempre é meio perturbador tentar entender que a decisão dos meus avós, pessoas simples, de deixar o meu tio trancado naquele quarto era a maneira como eles acreditaram proteger o filho.

Me pergunto como eles se sentiam sobre isso: Alguém. O filho. Preso no quarto. Um quarto-jaula. Nenhuma outra possibilidade. Esse menino é estranho. Sem solução. Conscientemente ou não, esquecido alí. No seu quarto-jaula. Esse menino é estranho.

*(Projeção: Vídeo de leão enjaulado tentando rugir. Sugestão: a narração do trecho que segue ter um caráter formal típico de programas do canal Animal Planet, ou mesmo do Globo Repórter.)*

Nas festas da família que aconteciam na casa dos meus avós, a sua presença isolada era inevitável. As pessoas paravam diante da janela e ficavam olhando o tio Bosco como quem olha um animal selvagem em um zoológico. Como naqueles circos de antigamente, com “shows de aberrações”. Pelo menos, às vezes, o meu tio jogava bosta nessa gente.

*(Sai projeção.)*

O meu tio leonino era um bicho enjaulado. Eu, criança, temia que a minha estranheza em relação aos outros meninos da família fosse o suficiente para ter o mesmo destino que ele. Me debatia internamente, como um peixe fora d’água temendo que um aquário fosse o meu oceano.

“Esse menino é estranho!”

*(Projeção: Vídeo com registros pessoais da infância. Sugestão: experimentar o texto que segue tanto sendo dito pelo ator, como pelo recurso de gravação de áudio. Ator troca figurino).*

“Hum... Tem um jeitinho, né.”

“É a coisa mais linda esse menino, mas nessa idade já rebola, né.”



“Eu não ia comentar, mas já que você falou.”

“Se fosse meu filho eu colocava pra jogar futebol, e proibia de brincar com menina.”

“Quando fizer 18 tem que mandar prum exercito da vida, marchando aprende a andar feito homem.”

“Dia desses tava brincando de xou da Xuxa.”

“De elástico.”

“Coleciona papel de carta.”

“E a mãozinha?”

“A mãozinha!”

“Coitados dos pais, mas isso é castigo de Deus. Sabia não?”

O falatório e a rejeição das pessoas começou a incomodar a família. A solução...

*(Coloca luvas de Mickey. Assobio com som de queda.)*

Olá! Eu sou Walmick Filho, eu sou criança, não entendo porque a minha “mãozinha” chama a atenção e incomoda tanto. Eu detesto ir pra escolinha de futsal, eu brinco de ser paqueta da Xuxa, eu gosto de assistir desenho animado, de desenhar, eu queria ter um cachorro pra ser meu amigo, tenho medo de virar lobisomem e agora eu me chamo Walmickey.

*(mudança brusca de luz)*

“O problema da mãozinha é desmunhecar!”

“É deixar o punho frouxo! Macho tem que ter o pulso forte!”

*(mudança brusca de luz + projeção com foto da infância)*

Esses somos eu, minha mãe e meu pai. Isso é antes dos meus irmãos nascerem. *(Projeção com foto da infância)* Isso é no meu aniversário de 7 anos, *(Slide de fotos)* já com as fotos reveladas, minha mãe me mostrando essa foto e disse o seguinte: “Veja como os outros meninos saem nas fotos; agora veja como você sai.” *(ator imita pose da fotos)* O mesmo aconteceu ao revelar essa foto *(Slide de foto)*, e essa outra *(Slide de foto)*.

Outra vez eu estava no portão da escola aguardando meu pai me buscar. Eu estava com mochila nas costas e uma pasta na mão. Assim, desse jeito. *(Recria imagem junto com objetos de cena)* Quando meu pai chegou, no instante em que me viu, chamou minha atenção tal qual

um diretor com seus atores.

“Corta! Meu filho, homem não segura coisas desse jeito. Assim quem segura é mulher. Homem tem que segurar assim.”

Outra direção que recebi, foi: “Caminhe pelo espaço”... Não! “Marche no corredor de casa. Por quinze minutos, indo e voltando. Todos os dias, até perder o rebolado.”

Aparentemente, assim como as minhas mãos, o movimento do meu quadril também chamava atenção. Quem sabe marchar fosse um corretivo pra mim. Afinal, eu tinha que saber andar como homem pra entrar como pajem nos casamentos da família. Eu ensaiava como era ser homem. Ia e vinha marchando no corredor, eu percorria da porta ao altar das igrejas, mas sendo uma criança que cresceu na década de 90, durante o caminhar eu só pensava em uma coisa:

*(Música: “A nova loira do Tchan!”, ator dança a coreografia) (Retira uma das luvas do Mickey.)*

Nas férias, sempre viajava com meus pais e irmãos para a cidade onde meus avós maternos viviam. Em geral, era quando a maior parte da família se encontrava. Mesmo com muitos primos, sempre me entrosei mais com algumas primas de idade próxima a minha, e dois primos que, mesmo não tão estranhos quanto eu, também não gostavam de futebol.

Diversão mesmo era se embrenhar pelo mato, tomar banho no rio, brincar com cabritos e novilhos, ver o gado passar rumo ao curral no fim da tarde... quase igual ao Tio Bosco.

À noite, enquanto os adultos da família assistiam jornal e novela, a melhor opção era ir na pracinha e ouvir os moradores contarem causos da região.

Uma das histórias que mais me impressionava era a de que um tio meu se transformava em lobisomem em noites de lua cheia. Histórias sobre como ele se contorcera no chão até ganhar uma forma não humana sob o olhar de uma grande bola de prata iluminada no céu. Justificando, assim, o fato de ele viver preso em um quarto-jaula na casa dos meus avós.

*(Retorna luva do Mickey, “Eu criança” fala com tio Bosco):*

WF – Oi? É... O que o senhor consegue ver daí de dentro?

B –

WF – Minha mãe me disse que você caiu dentro de uma bacia com sabão quente quando era criança, e por isso ficou assim.

B –

WF – Como é ser sozinho?

B –

WF – É... a noite o senhor faz uns barulhos estranhos. (imita o uivo de um lobo)

B –

WF – Nada que a gente já não tenha se acostumado, tá.

B –

WF – Mas... às vezes... Ahhh... sei lá... em noite de lua cheia, né.

B –

WF – Eu queria perguntar... É que eu nasci numa sexta-feira treze, vai que é de família...

MÃE (off) – Vem tomar banho, menino!

WF – Já vou! Minha mãe quer que eu tome banho.

B –

MÃE (off) – Vem tomar banho! Não vou chamar mais uma vez!

WF – Já vai!

MÃE (off) – Se eu for aí te buscar...!

WF – É verdade que em lua cheia o senhor vira lobisomem?

*(Música “O vira”, de Ney Matogrosso.)*

*(Música sai ao meu sinal, similar ao Jô Soares.)*

*(Retira a luvas do Mickey, e réplica do moletom da infância, revelando uma camiseta lisa.)*

### ***BLOCO 03: Colecionador de histórias***

Olá! Eu sou um colecionador. E eu tenho que tomar muito cuidado para não virar um acumulador. Porque tem uma linha tênue aí. Eu coleciono chaveiros dos lugares que visitei, bonecos, DVD – eu “coleccionava” DVD, livros, discos de vinil. Daqui a pouco estarei como naqueles documentários do Discovery Channel. “Tudo começou colecionando papéis de carta; e hoje já não consigo andar pela minha cozinha”. Alguém aqui coleciona algo? *(Dependendo*

*da resposta do público, o ator pode listar as coleções dos presentes).*

Acho curioso que em uma coleção, até aquilo que não é dá gente, diz sobre a gente. Cada peça de uma coleção parece trazer uma história que é do que aquela peça representa, mas que também é uma pistas sobre quem a coleciona.

Não sei se vocês vão concordar, mas pra mim a mente colecionadora funciona mais ou menos assim: eu gosto de algo; um tempo depois aquilo parece solitário; de repente, *forçadamente* por acaso, encontro outra coisa que pode fazer companhia à primeira. Um par, com semelhança e diferenciação. Para muitos, mais que o suficiente. Pra mim... “e se essa dupla mais parecer um conflito? Não seria melhor um terceiro? 1, 2, 3. O número da confirmação, um aparente equilíbrio, como o de um tripé.” Pronto, e assim, fez-se a coleção, que ainda pode crescer.

Minha primeira coleção, na infância, foi de papéis de carta. A gente guardava naquelas pastas com saquinho transparentes. As mesmas que mais tarde, assim como outros atores e atrizes, usei para arquivar programas, folder, cartazes e matérias de jornais dos trabalhos artísticos. A nova geração jamais vai entender que anos atrás essa era a nossa nuvem. (*Mostra pasta com trabalhos*) Mas enfim, a graça desse tipo de coleção, era a troca. Trocávamos os papéis de carta como quem troca figurinha repetida. Nunca tinha algo escrito nesses papéis, mas tinha muita história trocada.

Sabe uma coisa, que não deixa de ser um tipo de coleção, e que eu recordo sobretudo do período da adolescência? No último dia de aula, todos os alunos escreviam nos uniformes uns dos outros. Colecionavam-se mensagens divertidas, desejando coisas boas; bem diferente do que acontecia durante todo o ano letivo de *bullying*, que fazia a gente colecionar xingamentos. Aquelas mensagens escritas simbolizavam uma trégua, um tratado de paz chamado férias escolares.

E inspirado nisso, eu tenho aqui canetas, para que alguns de vocês, os que se sentirem confortáveis, escrevam nessa minha camiseta. Não mensagens de fim de ano escolar; mas uma ofensa que tenha recebido, ou feito a alguém, nos tempos de colégio, por LGBTfobia e/ou gordofobia.

*(Aguarda escritas.)*

Muito obrigado. Em troca da participação de vocês, agora eu vou compartilhar algumas histórias, depoimentos de outros e outras como eu, que trago escrito em papéis de carta.

*(Monta uma espécie de mesa e banco com os 3 tabelas e lê os papéis de carta)*



Eu lembro de ter passado setembro inteiro pedindo uma única coisa: "Mãe, me dá os Power Rangers no dia das crianças!"

Quando vi o embrulho com aquele laço azul, corri em direção a ele. Rasguei o papel vorazmente, lá estavam eles, os cinco Power Rangers: Azul, preto, amarelo, rosa e vermelho.

Minha mãe se aproximou e tomou dois de meu bonecos: a Ranger rosa e a amarela. Justamente as que eu queria brincar, as que eu mais gostava.

Ela disse que quando os outros três quebrassem, eu poderia brincar com elas.

Eu tinha que bolar um plano pra unir os meus Power Rangers de novo. Inventei que tinha esquecido na escola, que tinha deixado na casa de primo. Nada funcionou.

Não havia mais o que fazer. Tive de sacrificar os Rangers azul, preto e vermelho. Às vezes eu era cruel.

Ateei fogo na cabeça dos três bonecos.

Foi duro.

Mas ganhei as Rangers rosa e amarela de consolo.





Eu sempre gostei de brincar na casa da vizinha. O quintal era imenso, só tinha eu de criança, e ela sempre me chamava pra comer lá. Suco, biscoito, bolo...

Foi quando o noivo dela chegou. Ele pediu que ela fosse comprar um sorvete pra que pudéssemos comer juntos. Eu queria que fosse napolitano. Adorava.

No intervalo que ela estava fora, o noivo me chamou para uma brincadeira mais corporal. Passou a mão no meu corpo, chupou meu peito, e pediu para que eu devolvesse as carícias. Assustado, não as fiz.

Ela reapareceu com o sorvete. Ele perguntou se eu não gostaria de ficar para dormir. Era napolitano. Eu não quis mais o sorvete. Ela estranhou. Saí correndo.

Ele foi lá em casa e indagou em alto e bom som o porquê da recusa de dormir lá. Questionou o motivo de sair sem provar meu sorvete predileto. Completou que poderíamos comprar mais um pote.

Eu não sabia o que dizer. Não podia dizer o motivo. As pessoas não entenderiam o motivo. Eu não entendia o motivo. Elas me culpariam.

Aos 9 anos eu não me sentia à vontade com essa situação.



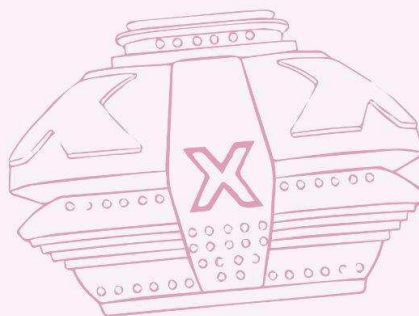
*(Ator conta uma memória pessoal de quando tinha a mesma idade do depoimento lido)*

Uma história que eu lembro dos meus nove anos, é a de quando um dia eu estava na casa de um outro irmão da minha mãe. Eu fui beber água na cozinha. A moça que trabalhava lá estava lendo uma matéria sobre a morte do Renato Russo, e eu parei pra escutar enquanto bebia água. No instante em que o meu tio entrou, ele falou: “Sai da cozinha agora, porquê todo mundo já sabe que tu é a bixinha da família”. Aquilo só aumentou o ódio que eu sentia por aquele homem que, na ausência dos meus pais e outros adultos, me machucava, me chingava, e dava petelecos no meu pomo de Adão.

Quando eu tinha uns quinze ou dezesseis anos, eu lembro que eu acordei pra ir pro colégio, e minha mãe estava chorando porque esse irmão dela tinha morrido. Eu lembro de pensar que não tinha como o dia começar melhor.

*(Retorna à leitura de memórias)*





O Xou da Xuxa era um programa de auditório todo ambientado como um universo paralelo divertido. A Xuxa chegava em sua nave espacial colorida e imensa! Meu sonho era viajar nessa nave.

A Xuxa era uma espécie de drag queen sexy e rainha dos baixinhos. Lembro dela e das paquitas. Todas maravilhosas, com aqueles quepes, ombreiras franjadas, looks com botas. Toda aquela "coisa de menina". Chorei horrores quando elas se despediram, Porque saíam as velhas, de vite e poucos anos, e entravam as novas, de doze, treze... Era um reality show a escolha dessas gatas, viu.

Lembro de aperrear a minha avó por umas penas amarelas. Eu estava determinado a criar o meu microfone da Xuxa! Eu brincava de fazer Xou da Xuxa na sala de casa.

Eu tinha todos os LPs dela. O um, o dois, o três, o ..., o cinco.

O meu favorito era o quatro. A capa era a Xuxa maravilhosa dentro de uma piscina.

Já começava assim: "Todo mundo tá feliz? Tá feliz! Todo mundo quer dançar? Quer dançar!", tocava nas alturas.

Mas um belo dia, esse disco simplesmente sumiu. Desapareceu. Voltei da escola e não estava mais na estante. Um tempo depois eu descobri que o meu pai quebrou e jogou fora.

Sengundo ele: "O disco tocava demais lá em casa."



*(Entrega um papel de carta para alguém do público ler. É uma lista de ofensas. Quando a leitura é concluída, o ator retira a camiseta e lê o que foi escrito nela.)*



gay,	gazela,
viado, viadinho, viadão,	aberração,
bicha, bichinha, bichona,	filhinho da mamãe,
frango,	boiola,
poc,	afetado,
pão com ovo,	soca bosta,
menininha,	bigorna,
amulherzinha,	barril,
balde,	leitão,
baitola, baitolinha,	rolha de poço,
queima-rosca,	baleia,
afeminada,	free willy,
florzinha,	peixe-boi,
boneca,	elefante cor de rosa,
borboletinha,	bola sete.

#### 04 – *Metamorfose*

*(Recoloca a camiseta.)*

Nada mais medieval do que o ensino médio.

*(Abre um pacote de bolacha. Pode oferecer à alguém da plateia.)*

Olá, eu sou o Walmick, o ano é 2002, estudo no mesmo colégio católico desde sempre. Na infância, batismo e eucaristia. Na adolescência, crisma. Tomo inibidor de apetite, na tentativa de controlar o peso. Meu corpo vive em efeito sanfona. No intervalo das aulas eu não socializo tanto, apenas com umas três ou quatro amigas. Minha matéria favorita é Literatura. Nunca beijei ninguém na boca. Natação é o único esporte que me interessa.

É na adolescência que mais do que nunca a gente quer se afirmar enquanto indivíduo, mas também temos a necessidade de pertencer a algum grupo. O problema é que às vezes parece não ter grupo pra gente. E eles testam a gente, intimidam, xingam, batem, eles matam a gente! Mas tem hora que a gente não se aguenta, e revida.

Eu lembro que o valentão da minha turma se chamava Bolacha. Claro que esse não era o nome dele. Mas todo mundo chamava ele assim, e ele era o chefe. Minha turma estava na capela da escola, tinha vitrais com imagens bíblicas e tudo mais. Estava rolando um debate sobre algum livro desses que a gente lê no ensino médio. Dom Casmurro! Era Dom Casmurro. Em determinado momento eu discordei do resultado de uma votação que fizeram, e disse com firmeza: Não, a Capitu não traiu o Bentinho!

O valentão do Bolacha se levantou e disse:

“Eita que a bichona se stressou!” e parecia que eu estava ouvindo o meu primo outra vez “Eita que o viadinho caiu que nem uma bigorna!”.

*(O ator solicita a participação de alguém da plateia.)*

Alguém poderia fazer o Bolacha, e dizer a fala dele?

“Eita que a bichona se stressou!”

Você pode fazer com mais fúria, sei lá de uma forma mais perigosa? Com uma alegria agressiva. Vai!

*(Público: “Eita que a bichona se estressou!”)*

Você me respeita ou a bichona aqui resolve isso rapidinho!

*(Com uma bolacha na mão, apontada para o participante do público)* Eu disse olhando bem dentro dos olhos dele. Caminhei na direção dele, peguei e torci a gola da camisa dele. Ele parecia uma estátua, com uma cara de medo. Eu aproximei o meu rosto do dele e repeti: Você me respeita ou a bichona aqui resolve isso rapidinho! *(amassa e quebra a bolacha)*.

Eu empurrei ele contra o vitral, que quebrou, e ele caiu da janela que ficava no terceiro andar. *(silêncio)*

Na verdade a capela ficava no térreo, o vitral não quebrou, até porque eu não empurrei ele. Eu nem me aproximei, nem trisquei na camisa dele. Mas o meu recado foi dado: Você me respeita ou a bichona aqui resolve isso rapidinho!

O Bolacha realmente parecia uma estátua com cara de medo. O professor encerrou o debate, e nos levou pra coordenação. Adivinhem quem recebeu uma advertência?

No dia seguinte, o Bolacha me pediu desculpas e me lembrou que violência não leva a lugar nenhum. Sonso do caralho! Por isso que eu prefiro biscoito.

Aquele dia foi um dos melhores dias da minha adolescência! Eu não sei explicar bem o que eu senti. Foi um misto de fúria e prazer. Era como se fosse lua cheia. *(Uiva. Projeção e sons de bichos)* Era lua cheia! O Tio Bosco finalmente se transformou em lobisomem *(Uiva)*, quebrou as grades e paredes do seu quarto-jaula e se embrenhou pelo meio do mato, e foi ser livre. *(Uiva)* A mesma lua me transformou. *(Rasga camisa)* Olá! Eu sou uma bichona! Bicha, binhinha, Viado, viadinho, viadão! Menininha, balde, baitola, baitolinha, queima-rosca, borboletinha, gazela, forzinha, boiola, frutinha! Baleia, leitão, bola 7, barril, rolha de poço. Eu sou... *(Mudança brusca de iluminação.)*

## **05 – Viado Gordo, Urso**

Quando ser viado passou a ser um motivo de alegria e orgulho pessoal, foi quando me dei conta o quanto uma outra característica minha também incomodava bastante as pessoas ao meu redor. O tamanho da minha barriga.

*“Não coma isso ou aquilo”,*

*“Se continuar assim, amanhã essa roupa não cabe mais em você”,*

*“Eu tô falando isso, mas falo para o seu bem”.*

Com o tempo eu também comecei a me irritar com o meu corpo. Remédio pra emagrecer não funcionou. No espelho o meu próprio corpo me encarava e me julgava. Quase não tenho fotos desse tempo. E hoje, quando encontro alguma foto dessa época, me dou conta de que eu acreditava ser muito maior do que eu realmente era. Quando a gente acredita em tudo o que falam sobre a gente, a gente corre o risco de se perder a ponto de não conhecer a própria imagem.

*“Você está imenso”,*

*“Com essa roupa você parece uma sucuri que engoliu uma capivara”,*

*“Com esse corpo, não vai ter gay que te queira”.*

Fui ficando ansioso, me sentindo em falta comigo mesmo. O culto ao corpo padrão é praxe na sociedade, mas no universo gay, meu amor... Boy bom é boy magro e definido, gostoso. O simples pensar na palavra “gostoso” trouxe no mesmo segundo uma imagem como essa (*Pega a revista JÚNIOR e busca um anúncio*): homens brilhando de óleo, com gominhos abdominais e pelos nos lugares certos. Ah... esse poder midiático de criar padrões e dizer o que é certo e errado!

Por que TANTOS gominhos, meu deus? E pra que o óleo? Parece que eles tão indo direto pro forno.

Passou a ser estranho ver as formas que seu corpo tomava com o tempo. Quando foi que essa barriga e esses peitos ficaram tão grandes? E por que diabos meu pau fica tão menor quando tá mole? Se alguém me visse agora, ia achar que esse é o tamanho normal! Que inferno!

Talvez minha situação não esteja tão ruim, até já me elogiaram, mesmo sendo gordo – *“Tem um rostinho lindo”*... *“Que olho é esse?”*. Eu arranjei namorado, não arranjei? Talvez eu seja gostoso em algum lugar.

*(Mudança de iluminação, clima de boate. Apresenta-se enquanto se veste de urso)*

Olá! Eu sou viado e gordo. Eu sou urso. Ursos são mamíferos carnívoros de grande

porte. São homens que se relacionam sexualmente e afetivamente com outros homens, cultuam o corpo volumoso, gordo, a barba e os pelos corporais. Têm corpos grandes, focinhos longos, orelhas pequenas e arredondadas, cabelos desgrenhados, patas com cinco garras e caudas curtas. São encontrados em espaços de socialização próprios, como bares e festas do nicho. Por vezes associados ao fetiche, ao couro e às camisas xadrez; hoje em dia têm um gosto e estilo mais diverso, se espalharam e ganharam admiradores.

*(Novamente pega a revista JÚNIOR. Fala com inônia.)* Ah, se caras como esses perderem o barbeador, basta um único pelinho brotar em qualquer parte do corpo, e pronto... também são ursos.

*(Sugestão para o uso de projeção, ainda que tenha a revista para manuseio diante do público)*

O ano era 2011 e vigésima sétima edição da revista Júnior, que era uma revista voltada ao público gay mais jovem e que circulou nas bancas de revista do país entre 2007 e 2015, trouxe a seguinte matéria: “Ursinhos Carinhosos - Cultura ursina ganha destaque em noites e redes sociais no Brasil, gerando uma segunda leva de ursos jovens, ultra conectados e bem resolvidos. Saiba como vivem, onde se encontram e como se relacionam os filhotes desta nova e promissora geração.”

*(Sugestão: gravação com vozes diferente com os trechos dos depoimentos. O ator pode reagir fisicamente às gravações do depoimento. No seu, pode dublar ao mesmo tempo que reage.)*

**Jefferson Ferreira, com 21 anos na época:**

*“Identifiquei-me bastante como urso pelos gostos: a maior parte deles não é afeminada, são homens que gostam de homens, mas não costumam ter trejeitos. Isso é legal. Um urso, principalmente socialmente, não demonstra que é gay.*

*A sensação que tenho que tenho às vezes é que a gente tem que se assumir duas vezes: primeiro que você é gay, depois que gosta de ursos. Na minha família todo mundo me aceita numa boa. Os amigos brincam, né? Sempre rola um comentário do tipo: “Ah, esse cara é muito velho, ele é muito gordo”.*”

**Thiago Diniz, 21 anos na época:**

*“Você pode usar barba, ser meio largado e mesmo assim ser atraente. Eu descobri que era gay e urso ao mesmo tempo.*

*Em São Paulo é ir pra Rua Vieira de Carvalho... sábado lota só de ursos parrudos. Ser gordinho ali é um charme. Gordinho e peludo, é mais vantajoso ainda! Tive um ex que não gostava dos meus pêlos e me fez tirar a barba e depilar o peito. Acho legal ser gay e não ter que ser aquele bombadinho de camisa pólo.”*

**Walmick de Holanda, 24 anos na época:**

*“Meus amigos sempre brincaram: “Você é urso!”. Acho que os mais velhos talvez fiquem mais nessa questão de se separar. Claro que tem as barbies que tiram a camisa, tem as juvenzinhas super afeminadas, mas meu grupo de amigos é super diverso. Percebo que eu não atraio as mesmas pessoas que sentem atração pelos meus amigos. E não é frequente também eu me atrair pelo mesmo perfil de gente que meus amigos curtem.*

*Na verdade, eu sinto mais preconceito por ser ator do que por ser gay.”*

**Jeferson Rodrigues, com 24 anos na época:**

*“O fato de eu ser negro, gordo, morador de área carente, me tira um pouco do estereótipo do gay. Se assumir urso facilita bastante. Ser negro pesa muito e ser gordo pesa um pouco menos nesse caso. Ser urso negro é tipo outra coisa. Ursos têm preconceitos também.*

*Eu estava num bate-papo com um menino, no MSN, e eu falei “sou negro, alto, gordinho, cabelo encaracolado”. Aí o cara respondeu na lata: “Agora eu entendi porque você está sozinho”. O cara parecia legal, inteligente, informado, descolado para tudo e deu uma dessas?*

*Gosto de me relacionar com gente mais masculina, mas o que me atrai no universo urso é o orgulho de ser. Se você é gordinho, seja feliz sendo gordinho.”*

Esses depoimentos são de 2011, mas ajudam a refletir sobre o desencaixe e o pertencimento, sobre o não perceber como a gente reproduz discursos excludentes, e sobre preconceitos recorrentes.

Será que hoje o Jefferson F. ainda valoriza tanto o ser discreto, e não parecer ser gay?

Querido urso, você também é viado, você é bicha. Será que o Thiago ainda considera que barba e pêlo é sinônimo de ser “meio largado”? Ele mesmo disse que isso podia ser um charme. Eu me achando parte de um grupo super diverso, mas sendo o único gordo da galera. E culpando os gays mais velhos de uma separação com os mais novos! O que o Jeferson R. diria sobre o racismo na comunidade bear hoje em dia? Machismo, misoginia, racismo, etarismo e homofobia enraizada. O que mudou de 2011 pra 2024?

Os ursos me parece um outro momento, mais democrático e diverso. A comunidade bear está mais conhecida, não é mais uma bolha habitada exclusivamente por ursos. Mas o que ainda tem pra avançar? Fica a reflexão pra bicharada.

*(Mudança de iluminação. Comentando a mudança de iluminação)*

Eita! Mudança brusca! 2012, cheguei em São Paulo... recebi o conselho: “você tem que ir em uma festa de urso! Vai fazer sucesso!” Ninguém queria ir junto, mas diziam que eu ia adorar. Me vesti da forma mais clichê possível, e quando eu entrei na festa...

*(Mudança de iluminação + Instrumental de “Crazy in Love” - Beyoncé)*

A sensação de ser parte, de pertencer é uma loucura! Beije, dancei, conheci gente nova, fiz amigos, me senti livre, desejei e fui desejado! Ali eu me senti gostoso! Me senti mais confortável com meu corpo, com a minha imagem. O que um tempo depois me deu até coragem ao aceitar um convite inusitado.

*(Projeção de conversa por mensagem de texto)*

“Oi, Walmick, tudo bem? Eu vi aqui que você é ator, mas eu estou precisando de um modelo plus size. Você toparia?”

“Eu? Modelo? É... vai me ajudar a pagar o aluguel?”

“Kkkkkk... Vai.”

“Então, sim!”

*(Finaliza instrumental de “Crazy in Love”, Mudança de iluminação)*



(Enquanto diz o texto, troca de roupa e faz poses para fotos. Iluminação de flash fotográfico)

Modelo? Modelo de quê, pra quê? De início me pareceu estranho. Um modelo gordo?

Olá! Eu sou modelo plus size. Tecidos com elastano são meus favoritos! Não dá pra uma calça de número 52 da marca X, ter o mesmo tamanho que uma numerada como 48 na marca Y. Algumas marcas anunciam tamanhos grandes, mas não passam do número 54. E quem é maior? Descobri que uma simples troca de camisa que revele a minha barriga desperta, com frequência, um diálogo sobre novas dietas.

“Estou precisando de uma dieta nova. Sei que estou num peso bom pra mim, mas queria dar uma secada por garantia.”

“Estou com uma ótima. Te explico já.”

O corpo gordo alerta às pessoas que elas não podem correr o risco de engordar. *(Mostra a barriga)* “Cuidado!” *(Projeção do anúncio MagraSS. Pausa nas poses de fotos)*

Janeiro de 2022, fotos minhas e de uma colega, também plus size, sem autorização, estampam a divulgação de um programa de emagrecimento de uma rede de estética.

*(Retorna ao local de leitura de materiais. Pega pasta com dossiê do processo jurídico)*

Junto a nossa imagem, um texto motivacional. *(Fala imitando treinamento de coach.)* “A decisão de investir em sua saúde, conquistar mais autoestima e recuperar disposição está em suas mãos!”, “Antes de desejar um ano novo de mudanças, comece um novo ano de atitudes!”, “Conte conosco!”, “Referência Mundial no Emagrecimento Saudável e Estética de Qualidade!”.

Esse era o *post* do grupo *MagraSS* - nome mais irônico impossível! De imediato, fiquei incomodado com o uso indevido da imagem. Entrei em contato por DM. *(Projeção de conversa)*

“Bom dia. Este anúncio tem uma foto minha, que eu não autorizei. Por gentileza, apagar a publicação.”

“Oi, tudo bem? Eu compreendo sua chateação, mas infelizmente não conseguimos retirar um anúncio patrocinado na rede social. Mas me conta, o que o senhor achou do nosso

*programa de emagrecimento? Que tal ter um acompanhamento gratuito como solução da questão?*

Essa proposta explodiu na minha cabeça como um maldito eco de (*assovio com som de queda*) “Eita, que o viadinho caiu feito uma bigorna!”

Você me respeita ou a bigorna aqui resolve isso rapidinho!

Entrei na justiça! (*Mostra documentos*)

Advogado. Ação judicial perante o Juizado Especial Cível do Estado de São Paulo. Reparação de danos morais e patrimoniais. 4 de julho de 2022, a primeira audiência de conciliação e mediação. Nenhum representante da parte acusada. 19 de maio de 2023, nova audiência após contestação feita pela parte acusada. Não houve acordo. O caso seguiu para avaliação da juíza. 24 de maio de 2023, sentenciou o caso parcialmente, condenando os acusados a excluírem as postagens e a pagarem uma multa por danos morais. 05 de março de 2024, data limite para o grupo MagraSS realizar o pagamento de forma voluntária. Não houve pagamento. O advogado solicitou o bloqueio de contas do grupo. Sigo no aguardo pela resolução. O dinheiro entrando na conta em tempo, uso para viabilizar a montagem desse espetáculo.

*(Retoma movimentação de trocas de roupas e poses para fotos)*

Eu super entendo quem quer emagrecer. Porque... é um saco ser gordo. Te olham torto; você tem medo de sentar em uma cadeira de plástico, de não entrar em uma calça jeans, de subir em uma balança; tem receio de te negarem um emprego por acreditarem que você é preguiçoso; e não quer ouvir mais uma vez um paquera dizer “eu fico com você, mas ninguém pode ficar sabendo” enquanto sorri e dá um tapinha na sua barriga.

Eu não busco, eu não preciso, e eu não quero, eu não dependo da aprovação de ninguém. Eu espero que um dia eu fale isso pra mim mesmo, e eu espero acreditar que seja verdade.

“Se você quer emagrecer, fecha a boca! Falo pela sua saúde!”

Tem certeza? A saúde é sempre o argumento. Corpo magro ou corpo gordo... todo corpo pode adoecer; mas só um é imediatamente lido como doente. E assim passam despercebidos distúrbios alimentares como a anorexia e a bulimia. Da mesma forma que a gordofobia médica olha para um corpo gordo, e sem exame algum, não importa se é dengue ou

doença de família: “perdendo peso, você resolve”.

“Isso é romantizar o corpo gordo, hein.”

*(sugestão: monta uma espécie de palanque com os 3 tabelas)* Viabilidade e acessibilidade para diferentes corpos nos espaços públicos. Equipamentos hospitalares que atendam corpos gordos. O fim de piadinhas constrangedoras sobre a aparência física de alguém. Médicos que não negligenciem a saúde de uma pessoa gorda, que investiguem de verdade os sintomas, ao invés de se acomodarem no diagnóstico clichê. E o peso for realmente um problema, que haja acolhimento que garanta dignidade à pessoa gorda. Pelo direito de existir enquanto indivíduo, sujeito e cidadão. É... militei.

### **07 – Eu sou uma Bigorna**

*(Assobio com som de queda. Coloca as luvas de Mickey, e adereço de urso na cabeça)*

Olá! Eu sou uma Bigorna. Estranho, viadinho, bichona, abismo, colecionador, ator, viado gordo, modelo plus, urso. Eu sou de Fortaleza/CE, filho mais velho da Dona Ana Célia e do Seu Walmick, que hoje veem graça no meu rebolado; sobrinho do Tio Bosco, que não vive mais trancado em um quarto, e é acompanhado por um casal de cuidadores; adoro cachorros, mas crio dois gatos. Eu sou um urso, mas se eu fosse um bicho, seria uma baleia; se fosse um objeto, sim, seria uma bigorna. Talvez o meu primo não soubesse, mas por ser muito resistente, a bigorna é capaz de devolver parte da energia da martelada dada sobre ela pelo ferreiro, que a utiliza ao fazer materiais de metal. Eu sou uma bigorna, e esse trabalho é a minha resposta a algumas marteladas.

Talvez essa peça não tenha qualidade alguma, é cheia de obviedades, insatisfações comuns, raiva solitária, não tem nada de novo. Talvez alguém diga “outra história de uma criança *viada* que cresceu”. Mas eu decidi fazê-la mesmo assim, porque eu quero que histórias como essas sejam contadas, e porque eu não encontrei outra forma de dizer coisas que eu precisava dizer. Essa história é minha, essa história não é só minha. Hoje é noite de lua cheia, dentro do meu peito um desejo martelo, uma vontade bigorna. A gente sempre pode reescrever nossa história (Uiva). E pra encerrar, eu tenho um presente pro Walmickey.

*(projeção com vídeo da infância do ator abrindo presentes de seu aniversário. Abre um*

*dos 3 Tabelas, retira um laço de fita azul, rasga papel de presente, e revela os 4o disco da Xuxa. Instrumental com música de encerramento do Xou da Xuxa, papeis de cartas caem do teto. A resistência da luz cai até o black out).*

**FIM** (até o momento)