

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
CURSO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

**PARA ONDE VAMOS COM TUDO AQUILO QUE NÃO DISSEMOS?
RELATOS PESSOAIS
PARA RESGATAR MINHA CRIANÇA VIADA**

PABLO RODRIGUES COELHO PÊGAS

Rio de Janeiro

Maio de 2022

PARA ONDE VAMOS COM TUDO AQUILO QUE NÃO DISSEMOS?

RELATOS PESSOAIS

PARA RESGATAR MINHA CRIANÇA VIADA

PABLO RODRIGUES COELHO PÊGAS

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Dr. Márcio Freitas

Rio de Janeiro

Maio de 2022

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

P376 Pêgas, Pablo
Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos? Relatos pessoais para resgatar minha criança viada. / Pablo Pêgas. -- Rio de Janeiro, 2022.
100f

Orientador: Marcio Freitas.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2022.

1. performances autobiográficas. 2. performance . 3. teatro em podcast. 4. estudos de gênero. 5. tracey emin . I. Freitas, Marcio, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

***Para Onde Vamos Com Tudo Aquilo Que Não Dissemos?
Relatos Pessoais para Resgatar Minha Criança Viada***

POR

Pablo Rodrigues Coelho Pêgas

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Marcio Augusto Ribeiro Freitas (Orientador)


Prof. Dr. Rodrigo Carvalho Marques Dourado (UFPE)


Profa. Dra. Tânia Alice Feix (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 24 de maio de 2022

Agradecimentos

Gostaria de agradecer aos meus pais, às minhas irmãs, em especial, à minha irmã, Laís Pêgas, por me apoiarem incondicionalmente em todos os momentos que precisei.

Ao meu orientador, Marcio Freitas, pela orientação paciente, dedicada, sensível, afetuosa, exigente e interessada.

Aos professores e professoras que me formaram na Universidade, em especial à professora Letícia Carvalho, quem me iluminou os caminhos para a pesquisa, e a professora, Tania Alice pelo afeto e suporte me dado sempre que a procurei.

Aos meus colegas de turma, em especial, aos meus grandes amigos, Isabour Estevão, Felipe Xavier, Daidrê Thomas e Ricardo Rocha pela ajuda para a conclusão deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio e a seus funcionários.

Aos membros da minha banca de qualificação, professora Maria Helena Werneck e o professor Rodrigo Dourado.

Aos artistas que encontrei durante minha pesquisa, em especial, Alessandra Colasanti, Fabiano de Freitas, Pedro Leal David, Ronaldo Serruya, Vinicius Bustani e Vicente Concílio.

À minha psicóloga, pelo apoio e horas de terapia, pois sem cuidar da saúde mental não se consegue finalizar um Mestrado.

Ao Capes pelo fomento para minha pesquisa.

Ao Henrique Ludgério, o melhor parceiro de criação que eu poderia encontrar, pelo afeto, interesse e sensibilidade que me auxiliaram a materializar minhas ideias em forma de som.

Aos amigos queridos que estiveram próximos nessa etapa, Adriana Dehoul, Bruno Marques, Giovanna Maia, Leticia Vasconcelos, Manuela Hashimoto, Rodolfo Karvalho e Thais Mazzoni.

Resumo

Essa dissertação se propõe a investigar o uso de material autobiográfico para a construção de trabalhos dentro do campo das artes cênicas. Investigo inicialmente a noção de performances autobiográficas pensada de acordo com a professora e pesquisadora Deirdre Heddon, traçando uma reflexão sobre a noção de arte da performance e o uso da autobiografia em conjunto para a construção de trabalhos artísticos. Parto para a análise breve de algumas obras da artista inglesa Tracey Emin, para não somente discutir o uso de material autobiográfico como também iluminar um entendimento da temática do trauma e da escrita de relatos pessoais a partir disso. Analiso, no mesmo capítulo, o trabalho *O Amigo do meu Tio*, do artista e professor da UDESC Vicente Concílio, por meio do qual abordo questões de gênero e sexualidade propondo um espelhamento com a minha obra prática. Os capítulos posteriores se desenvolvem acerca da pesquisa de referências, análises e relatos que me auxiliaram a construir o meu trabalho prático, que dá título a essa dissertação: *Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?* Ao final, construo uma dramaturgia fazendo uso de relatos pessoais para desenvolver uma obra que se aproxime da noção de performances autobiográficas e que trabalhe acerca do trauma, do resgate de memórias e utilize de discussões poéticas e sensíveis sobre questões de gênero e sexualidade. Alguns textos da obra final deste mestrado podem ser escutados em formato de podcast, trazendo brevemente uma outra camada para a pesquisa: teatro para ser escutado.

Palavras Chave: 1. Performances Autobiográficas. 2. Performance. 3. Teatro em podcast. 4. Estudos de gênero. 5. Tracey Emin.

Abstract

This dissertation intends to investigate the use of autobiographical material for the construction of works within the field of performing arts. Initially, I investigate the notion of autobiographical performances conceived according to the professor and researcher Deirdre Heddon, tracing a reflection on the notion of performance art in conjunction with the use of autobiography for the construction of artistic works. I start with a brief analysis of some works by the English artist Tracey Emin, to discuss not only the use of autobiographical material, but also to highlight a comprehension of the theme of trauma and the writing of personal accounts from this. In the same chapter, I analyze the work *O Amigo do meu Tio*, by the artist and professor at UDESC, Vicente Concílio, through which I approach issues of gender and sexuality, proposing a mirroring with my practical work. The later chapters are developed around the research of references, analysis and reports that helped me to build my practical work, which gives the title to this dissertation: *Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?* In the end, I build a dramaturgy using personal accounts to develop a work that approaches the notion of autobiographical performances and that works on trauma, rescuing memories and using poetic and sensitive discussions on gender and sexuality issues. Some texts from the final work of this master's degree can be heard in podcast format, bringing another layer to the research: theater to be listened to.

Key Words: 1. Autobiographical Performances. 2. Performance. 3. Theater in podcast format. 4. Gender studies. 5. Tracey Emin.

Sumário

Introdução

1. Você se lembra da sua primeira vez?

1.1 Minha Anamnese: descobrindo a autobiografia como material criativo

1.2 Aprendendo a pensar sobre o que eu faço

2. Performances autobiográficas

2.1 Tracey Emin: sobre camas e abandonos

2.2 Vicente Concílio: quem defende os meninos meigos?

3. Rumo a uma nova criação

3.1 A saída é um movimento

3.2 Uma saída leva a um encontro

3.3 História de balbucio

3.4 Encontrando a minha voz

3.5 Gravar e ouvir a voz

4. Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?

4.1 Empuxo

4.2 Sobre mim e garotos que pisam em formigueiros

4.3 Orelha

4.4 Meigo

4.5 The Church Boy

Considerações Finais

Referências bibliográficas

Anexos

Ficha Técnica e lugares para a escuta

Empuxo

Sobre mim e garotos que pisam em formigueiros

Orelha

Meigo

The Church Boy

Introdução

Eu me chamo Pablo Pêgas, sou um artista pesquisador residente no Rio de Janeiro. Me graduei na faculdade de Artes Cênicas pela UNIRIO em 2019 e entrei logo em seguida no Mestrado na mesma instituição. Gosto de pensar que meu TCC foi *Anamnese*,¹ mesmo que na UNIRIO o curso de Atuação não exija necessariamente um trabalho de conclusão de curso. Aqui estou eu, na mesma instituição, contudo, em um outro lugar de pesquisa e experimentação. Minha dissertação se apresenta como um texto construído em primeira pessoa, por meio do qual reflito sobre a forma como eu venho pensando minhas criações, analiso outros artistas aos quais elas se assemelham e referências bibliográficas que encontro para me apoiar. Proponho também a criação de uma nova dramaturgia, utilizando-me de material pessoal, autobiográfico. Ao fim da dissertação, apresento a dramaturgia construída através do resgate da minha memória, de relatos que me foram traumáticos, de certo modo, e que fazem parte de um entendimento próprio da minha subjetividade. A obra intitulada *Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?* retorna com uma questão que já estava presente no cerne do meu primeiro experimento artístico utilizando material autobiográfico, *Anamnese*. Aquilo que nos acontece, e por vezes optamos por não dizer, é silenciamento por escolha nossa, ou provocado por medo e opressão da sociedade? O que deixamos de falar por receio de julgamentos, preconceitos, exclusões e até violência? Que histórias ficam não ditas e por quê? Quais são as minhas histórias não ditas? Como lidar com o trauma? Eu quero falar sobre elas. Eu quero usar minha voz.

Tanto a dramaturgia, como o objeto dessa dissertação surgem por meio de leituras e pesquisas teóricas e práticas realizadas durante este período de estudo, antes e durante o confinamento em função da pandemia de 2019/2020. A forma como eu apresentaria a parte prática dessa dissertação sofreu diversas alterações, até me deparar com a possibilidade de realizá-la em formato de podcast. Um teatro para ser escutado. É notório o crescimento do número de experimentos em formato de podcast que foram realizados no período pandêmico, tendo destaque para trabalhos construídos pelo Grupo Galpão, pelo artista Fabiano de Freitas (Dadado), o artista Zeza, Teatro de Fronteira, Teatro Oficina, o festival Breves Cenas de Teatro de Manaus que aconteceu em 2021 exclusivamente no formato de podcast, entre outros. O podcast apareceu como

¹ *Anamnese* foi meu primeiro trabalho artístico: um solo autoral que utilizava material autobiográfico como dramaturgia. Foi construído entre 2016 e 2017 e esteve em cartaz no Rio de Janeiro até o início de 2019.

uma saída criativa nesse momento em que estávamos todos em casa sem poder nos encontrar pessoalmente e, paradoxalmente, surge como uma forma de se pensar o encontro. Para mim que, desde cedo, fui apaixonado por gravações e gravadores, pude ter essa ferramenta como parte da minha criação e construir, na verdade, um reencontro com um *eu* do passado.

Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos? resgata, em sua maioria, histórias da minha infância e adolescência, de um Pablo que era encantado pelas gravações e ainda alimentava um medo de soltar a própria voz, como também, um medo de quem ele poderia vir a se tornar. Eu proponho nos meus textos, como também nos dois podcasts que podem ser escutados, uma dramaturgia de mim mesmo, com camadas de referências que fazem parte do meu imaginário e me ajudaram a compor o artista que sou hoje. É um resgate da minha criança *viada* e também uma homenagem a ela, que, por muito tempo, eu silencieei. Agora ela retorna para ser escutada e contar algumas de suas histórias.

Nessa dissertação, começo minha reflexão por meio de um texto em formato de memorial que busca reconstruir, de forma fragmentada, os caminhos que me levaram até meu interesse criativo. Esse interesse surge com a possibilidade de construir trabalhos artísticos utilizando material autobiográfico. Relato por meio deste formato memorialístico uma trajetória de entendimentos sobre que tipo de criação eu estava realizando, quais seus possíveis mecanismos, de onde ela surge, e quais as referências.

Me deparo com a noção de performances autobiográficas, e encontro nessas duas palavras, postas lado a lado, um certo conforto para espelhar aquilo que proponho em minhas criações artísticas.

A performance autobiográfica, para mim, tem relação com um desejo político que busca a transformação de discursos vigentes. Seriam performances possíveis de possibilidades, isto é, teriam relação direta com um desejo de transformação. A performance autobiográfica parece ter relação com os desejos da performance que (como aponta Diana Taylor) buscariam fazer uma estrutura ruir e encontrar novas opções. Ela quer também des-habituar, des-mecanizar, escovar à contrapelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o já estabelecido. Não pretendo fechar uma delimitação sobre o tema refletido, nem tampouco propor que performance autobiográfica seja isso, e somente isso. Há, aqui, a tentativa de ir e vir na discussão na busca de compreender melhor sobre o que estou fazendo.

O desejo dessa dissertação é o de ir e vir sobre os temas, os relatos e as discussões apresentados. Há uma tentativa de não caminhar na direção de delimitações, mas de produzir reflexões acerca do que está sendo apresentado e redescoberto.

Após iniciar brevemente uma reflexão sobre performances autobiográficas, abro um segundo capítulo para investigar dois artistas que se utilizam de material autobiográfico em seus trabalhos, e que, para mim, possuem semelhanças e aproximações com o que desenvolvi em minha pesquisa prática. Investigo primeiramente Tracey Emin, e algumas de suas obras. Emin é uma artista inglesa, de ascendência turca, nascida em Croydon, Inglaterra, em 3 de julho de 1963, que fez parte de um grupo de artistas, que ficaram conhecidos como geração YBA (*Young British Art*). A artista trabalha o uso do confessional de forma crua e pessoal. Seu material de trabalho parte sempre da autobiografia; por meio de um desarquivamento do próprio passado, a artista plástica constrói suas obras que variam de desenhos, gravuras, vídeos, textos, pinturas, entre outros meios. Em seguida, trago uma análise e reflexão sobre o trabalho audiovisual do artista Vicente Concílio, intitulado *O amigo do meu tio*. Um trabalho que levanta questões acerca da identidade e infância *bicha*, sobre desejo, o primeiro amor, opressão e silenciamento. Vicente Concílio é um artista criador, nascido em São Paulo, que atualmente reside em Santa Catarina. Vicente atua como diretor, ator, dramaturgo e é professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Sigo mais adiante, após passar por esses dois artistas, para uma investigação dos motivos e desejos que me levaram a construir a obra prática desse mestrado que chamo de *Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?* Início o capítulo com uma reflexão poética sobre a palavra “saída”; uma palavra que, sempre que leio, me traz de antemão um deslocamento, um movimento; e também, um alívio. Proponho uma segunda reflexão, relacionada ao uso da minha voz. A minha voz que, para mim, foi sempre objeto de controle e domínio, quero dizer, de tentativas de controle e de domínio por meio das estruturas de poder e policiais do gênero. A minha voz que, para mim, e creio que, para outros homens que tentaram esconder por anos sua “criança viada” bem guardada dentro de si, era mais uma das coisas que vazavam e precisavam ser reajustadas aos moldes de uma norma. Qual seria a voz aceita de um homem? A voz que, também, em dado momento de desenvolvimento da infância para a adolescência, na puberdade, tende a afinar; e nós, homens, precisamos estar sempre nos esforçando para modificá-la de modo que ela soe de forma mais grave aos ouvidos dos outros; e, também, aos nossos, claro; para assim estarmos mais nos moldes do que é esperado pela normatividade, e funcionando bem dentro de todas as estruturas. Parto da saída e da voz e estruturo

essa nova trajetória que me leva aos podcasts e à dramaturgia apresentada ao final. *Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?* é composta pelos textos: *Empuxo, Sobre Mim e Garotos que Pisam em Formigueiros, Meigo, Orelha e The Church Boy*. Todos os textos foram escritos para serem feitos em formato de podcast *a priori*. Textos pensados e construídos em um momento de pandemia. Período atípico, imprevisível e que nos apresentou diversos impedimentos e desafios para gerar um processo de criação.

No meu capítulo final, descrevo e reflito sobre aquilo que está sendo apresentado nesta obra. Parto de descrições de cada um dos textos que compõe o trabalho separadamente, assim como produzo um pensamento sobre cada um dos textos individualmente. Realizo, também, um espelhamento entre os textos para encontrar possíveis eixos e elos de ligação.

Capítulo 1

Você se lembra da sua primeira vez?

1.1 Minha Anamnese: descobrindo a autobiografia como material criativo

A anamnese me satisfaz e me dilacera.

(BARTHES, 2003, p. 238)

Passei vinte quatro horas com ele. Depois o levei ao ponto de ônibus, e ele partiu. No mês seguinte ele ia passar um tempo pela Europa. Eu tinha acabado de chegar no Rio. Ele estava saindo de um relacionamento. Eu buscava um. Lembro-me de encontrar com ele no fim de 2016 em uma festa. Depois, em 2020, antes da pandemia, descendo a minha rua perto do carnaval. Nos falamos. Nada de mais. Quem vê de longe, nem imagina o que de fato aconteceu. Escrevi *Anamnese* para contar essa história, que, para mim, é mais uma das minhas histórias breves de amor vividas no Rio de Janeiro. Escrevi para dar conta do que sentia, para não deixar cair no esquecimento, para me lembrar e para expurgar. Eu estava muito apaixonado por ele e precisava colocar no papel. Comecei escrevendo sobre o encontro e terminei montando um experimento sobre mim. Algo que me aproximou de mim mesmo ao tentar não esquecer alguém.

2014

Eu morava no Rio de Janeiro havia poucos meses. O *Tinder* estava em alta, assim como outros aplicativos de relacionamentos. Eu baixei para o meu celular e comecei a entender como funcionava esse mundo novo da *pegação*. Me deparei com a infinita possibilidade de rostos que aparecem para você curtir, jogando a foto para direita, ou não curtir, jogando a foto para a esquerda. Não me recordo se dei muitos *matches*. O *match* é quando ambos se interessam um pelo outro, o aplicativo avisa que há uma combinação, e os dois podem conversar. Dei *match* com ele e conversamos muito. Começamos pelo próprio *Tinder*, mas logo trocamos o número de *WhatsApp*, e como não era o bastante, fomos ao *Skype*. Diferentemente do que eu descobri tempos depois, quando um cara me pediu para irmos para o *Skype*, o aplicativo de chamadas de vídeo não nos serviu para trocarmos “*nudes*” ou mostrar nossos corpos despidos sem o rosto aparente; conversamos os dois, nos olhando. Era próximo de um feriado, eu me lembro. Meus pais queriam

saber se eu ia voltar para o interior, e eu ainda não sabia dizer se sim ou não. Ele me perguntou o que eu iria fazer no dia seguinte, e eu disse que nada. Era para eu viajar no dia seguinte (desejo dos meus pais). Não fui (meu desejo). Assim, marcamos nosso primeiro *date*: numa livraria-sebo que existia na Barata Ribeiro em Copacabana, ao meio dia; almoçaríamos e compraríamos alguns livros e depois seguiríamos para a minha casa em Botafogo. Eu dividia o apartamento com mais três pessoas, sendo que o quarto com duas dessas três. Mas para minha sorte de recém-chegado no Rio de Janeiro, era próximo do feriado, e todos tinham viajado, ou seja, eu estava sozinho no apartamento.

Essa liberdade de morar sozinho era desconhecida para mim. Esse lugar, chamo de lugar por parecer um espaço novo que eu habitava, era muito excitante. Longe dos olhos que me policiavam e por consequência me puniam. Qualquer um poderia vir na minha casa, e, quando digo qualquer um, quero dizer qual fosse o cara que me interessasse. E era ele agora. O cara de 2014. Sozinhos no meu pequeno apartamento que era em cima de um bar e de uma funerária, não em cima no segundo andar, mas, mais precisamente, no nono. Não que isso seja relevante, mas quis citar por deboche. Sozinhos.

Conversamos. Comentamos os livros que compramos. E sem pressa, o que se tornaria raro: a pressa é algo que virou rotina da minha vida nos encontros que tive no decorrer dos anos seguintes; enfim, sem nos apressarmos, nos beijamos. Eu tinha transado poucas vezes até então. Tinha “perdido a virgindade” no fim de 2013. (Acho engraçado que pessoas gays, algumas, como eu, digam “perder a virgindade” só porque todos dizem, quando isso, de fato, não faz sentido algum no nosso contexto. Quem seria a virgem?)

Ele dormiu lá. Foi impossível dormir na mesma cama por causa do calor e do tamanho daquele colchão. E, naquela época, eu não tinha o impulso de acordar o cara e dizer “chega pra lá” quando ele quase me jogasse para fora da cama. Dormi no colchão de baixo. Ele em cima. Minha colega de quarto chegou de madrugada. Eu percebi pela manhã. Ele acordou cedo. Tomou banho, ou não, não lembro. Mas me lembro dele no banheiro. Eu levantei e tomei banho, ou não, não lembro. Levei ele ao ponto de ônibus e ele partiu. Eu senti um vazio. E acreditei que estava apaixonado. Cheguei em casa e esperei ansioso a minha colega de quarto acordar para contar tudo pra ela. Não me lembro se foi imediatamente ou se foi ao longo dos dias seguintes que ele parou de me responder por mensagens, e sumiu. Hoje em dia isso se chama *ghosting*, isto é, quando alguém que você está se envolvendo some misteriosamente, tal como um fantasma, *ghost*, na língua inglesa. E eu insisti e criei conflitos à toa, o famoso “fazer cena”, para chamar a atenção dele via mensagens

de celular. À toa porque naquele tempo eu ainda não percebia o que percebo com mais facilidade agora: ele não estava tão a fim. Não deu certo. Então, eu comecei a escrever. A anamnese do encontro. Desde a primeira conversa até a partida do ônibus e como eu me senti depois.

Tudo começou com um texto literário sem forma e sem limitações aparentes. Havia muitos procedimentos diferentes, tais como frases e parágrafos postos em fragmentos sem pontuação, diálogos, desabafos e confissões. Havia no fim de tudo um *blackout*. Ouvi de um amigo próximo que o que eu escrevia não era teatro. Que poderia vir a ser uma performance. Engavetei o texto, também a história, também esse amor. Continuei nos aplicativos até cansar. Ainda não me cansei (*spoiler alert*). E continuei na busca.

2016

Eu estava fazendo duas disciplinas na graduação em Artes Cênicas pela UNIRIO que estavam sendo importantes para desengavetar o texto de 2014 e transpô-lo para o palco. De um lado, eu estava num laboratório de encenação que tinha como foco de investigação a transposição de textos literários para a cena teatral. Do outro, eu estava descobrindo uma maneira particular de estar em cena, estudando as possibilidades da arte da performance.

Em um exercício proposto na disciplina de encenação, cada um dos alunos de atuação seria pareado por sorteio com um aluno diretor, para que ambos trabalhassem juntos na criação de uma cena que partisse de um conto de Rubem Fonseca. Na Unirio, o curso de Artes Cênicas se divide em Atuação Cênica, Estética e Teoria do Teatro, Direção Teatral, Indumentária e Cenografia. O que eu gostava dessa disciplina era que todos os cursos se juntavam numa só sala. Tinha alunos de todos os cursos trabalhando juntos. Eu fui pareado com Bernardo, jovem aluno diretor, e começamos a trabalhar juntos. Quando a disciplina terminou, senti a vontade de contar a Bernardo sobre a série de textos engavetados e perguntar a ele se ele gostaria de dirigir esse trabalho novo. Bernardo aceitou. Começamos, então, logo em seguida, a nos encontrar e trabalhar em cima do texto. Uma das propostas de Bernardo era que eu produzisse mais textos além daqueles que já existiam.

No decorrer dos ensaios, Bernardo teve que se ausentar da direção por questões pessoais, e eu acabei ficando só com o projeto. Havia uma forte vontade de encenar, mas havia também uma insegurança minha de tomar tanto o lugar de ator como o de diretor. Não conseguia ver outra pessoa

dirigindo o trabalho que não fosse o Bernardo. Tentei com alguns amigos e amigas, mas nada vingou.

Na disciplina de performance, eu estava sendo convidado a construir performances curtas e a mostrá-las ao resto dos integrantes da turma. Para minha performance final, eu decidi criar uma instalação sobre o ser apaixonado. Estava naquele momento lendo *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, e o livro me ajudava a esclarecer o que eu sentia sobre relacionamentos amorosos. Na instalação, tinha áudios meus com material autobiográfico, no meu celular e em um *iPod Shuffle*, que podiam ser escutados por meio de fones de ouvido, em pares ou individualmente; tinha textos autobiográficos, não me recordo se escritos a mão ou impressos, colados nas paredes da sala; um quadrado feito com fita adesiva no chão onde eu me colocaria como o próprio ser apaixonado em pessoa para ser visto, sendo que esse espaço delimitado no chão poderia ser ocupado por outros que também se vissem como tal; e um par de óculos em referência ao capítulo “Esconder: os óculos escuros”, que poderiam ser manipulados pelo público a qualquer momento dentro do espaço delimitado. Caso alguém entrasse no espaço e ocupasse meu lugar de ser apaixonado e ficasse desconfortável ao ser olhado nos olhos, poderia usar os óculos para esconder o desconforto.

Os Óculos Escuros: Esconder. Figura deliberativa: o sujeito amoroso se pergunta, não se deve declarar ao ser amado que o ama (não é uma figura de confissão), mas em que medida deve esconder-lhe as “perturbações” (as turbulências) de sua paixão: seus desejos, suas misérias, em suma, seus excessos (em linguagem raciniana: *seu furor*) (BARTHES, 2003, p. 151).

A grande questão que me interessava naquele momento era o ato de declarar o amor pelo outro. O fantasma do encontro de 2014 ainda me perseguia e esse fantasma trazia consigo a imagem de mim mesmo com meus excessos e meu furor. Eu me culpava pelo sumiço do cara de 2014. Após uma semana da partida do ônibus, eu esperei como o ser apaixonado de Barthes espera por uma ligação, ou carta, no meu caso, por uma mensagem no *WhatsApp* que nunca chegou. Então, eu com minha pressa de viver um amor, procurei-o por mensagem, procurei-o em excesso. Até que ele disse coisas horríveis sobre minha insistência e sobre meu comportamento, coisas que eu já não me recordo bem, talvez por recalque, talvez por já lidar bem com esse trauma, só me recordo de serem coisas horríveis. A instalação também era uma vontade de expurgar, de me aceitar, eu e meus excessos e meu furor, e de me mostrar vulnerável.

Tive muitas crises na disciplina. Tive muitas vergonhas e muitos receios. Tinha muito medo de me mostrar vulnerável. A descoberta da autobiografia e da performance me apresentaram um caminho por meio do qual eu poderia encontrar potência nesse ato de me mostrar. Escolhendo o que mostrar e o que não mostrar sobre mim mesmo. Quais das minhas histórias criariam paralelos com outras histórias do público? Em que lugar as minhas questões se encontrariam com as suas questões? Sim, as suas, de você que está lendo. Dessa vez, estavam ali, sendo expostos dentro de um quadrado delimitado com fita adesiva, no chão daquela sala, eu e meus excessos.

2017

Passei todo o mês de janeiro ensaiando sozinho nas salas da UNIRIO. Fiz convites a amigos e amigas próximas para que fossem assistir aos meus ensaios, e eles ao final me davam sugestões e refletiam junto comigo sobre os caminhos da encenação.

Eu tinha uma meta clara: montar uma cena curta, para rodar em festivais de esquetes, um trabalho que fosse meu para apresentar. Algo que falasse daquilo que eu gostaria de falar naquele momento. Me inscrevi no FESTU (Festival de Teatro Universitário) do Rio de Janeiro com o texto que se transformou no esquete que agora, graças à leitura de Barthes, se chama *Anamnese*.

Chamei de *Anamnese* pela ideia do retorno de memórias, das lembranças fragmentadas, no qual tal como um quebra cabeça busca-se juntar as peças certas para compreender o que se busca no passado. Pensei também no sentido clínico da palavra, do procedimento no qual um médico para conhecer um paciente melhor ou identificar sua patologia pergunta a ele uma série de questões, realizando assim uma anamnese. Lembro de o disparador para o título ter vindo da citação abaixo:

Desde o início, ávidas para representar um papel, várias cenas se põem em posição de lembrança: muitas vezes, sinto-as, prevejo-as, no momento mesmo em que se formam. Esse teatro do tempo é exatamente o contrário da busca do tempo perdido; pois eu me lembro pateticamente, pontualmente, e não filosoficamente, discursivamente, lembro-me para ser infeliz/feliz – não para entender (BARTHES, 2003, p. 238).

Cada cena escrita era uma lembrança daquele encontro com 2014. Lembranças que partiam da minha memória e estavam escritas da forma como eu gostaria de contá-las. *Anamnese* é um teatro do tempo, pois eu também me lembro pateticamente, pontualmente, e também filósofo na lembrança. Buscava a mim mesmo para me entender. Achava de início que a peça era sobre o cara de 2014, sobre nosso encontro, e no fim me dei conta que tudo aquilo que dizia era sobre mim.

Montei o esquete e fui participar da banca de seleção do FESTU. Apresentei para banca e não parei de ensaiar enquanto não saiu a lista de selecionados: *Anamnese* ficou entre as cenas a serem apresentadas no Teatro Sesi na Avenida Graça Aranha, no centro da cidade.

O que tinha no esquete: um microfone e um par de tênis *All Star* amarelo cano médio. Se o microfone estivesse conectado à aparelhagem de som do teatro, ele propagaria a minha voz, mas eu optei por usar ele sem estar plugado. A referência visual vinha do videoclipe de *Dog Years* da cantora Maggie Rogers, que eu utilizava como música final do esquete, em que eu terminava dançando em círculo comigo mesmo. A música repetia a frase “eu sou aquele que te ama” e tinha no refrão “venha o que vier, eu ainda estarei na sua mente, para todo sempre”. Três anos após o encontro com o cara de 2014, e lá ainda estava eu montando um esquete que também falava sobre ele. Eu falava por meio do microfone em algumas cenas, mas ele estava desconectado, logo o que eu dizia não se propagava. Já o par de tênis *All Star* amarelo me ajudava em cena a ficcionalizar a presença do outro, 2014, para o qual eu direcionava algumas partes do texto como se ele estivesse, de certo modo, materializado ali. No decorrer da cena curta, e isso se manteve na peça em 2018, o *All Star* vai deixando de ficcionalizar o outro e se torna uma parte de mim, que me acompanha ao fim quando o calço.

Anamnese foi indicado a diversas categorias no FESTU em 2017 e venceu os prêmios de melhor ator e melhor texto original do festival. Segui no mesmo ano apresentando no Festival Donninha na Tijuca e no Feespe (Festival de Esquetes de Petrópolis). Naquela época, eu não entendia uma coisa que já estava aparente, e hoje consigo notar. Após as primeiras apresentações de *Anamnese*, algo se perdeu. De alguma forma, não funcionava mais fazê-lo. Por alguma razão, *Anamnese* parecia ser um trabalho de curto tempo de existência, talvez por tratar de questões muito pessoais e de um momento presente. Me incomodava o ato de continuar fazendo o trabalho sem de fato sentir um desejo latente por fazê-lo. Eu não acreditava que era necessário representar um papel quando estivesse fazendo *Anamnese*. Nunca foi o que eu queria quando montei o trabalho. Meu desejo era o de falar, de dar voz a algo que era do campo do pessoal e privado. Eu desejava falar com o outro. *Anamnese* era para mim um trabalho que explorava um problema específico dentro de um recorte temporal específico. Passado o tempo, e o problema já bastante falado, qual seria o sentido de continuar o trabalho? Para mantê-lo em circuito? Na minha visão não era o bastante. Quando penso na performance solo autobiográfica que faço, e quando parto de uma construção dramaturgica, geralmente identifico um problema, e a partir dele desenvolvo uma dramaturgia para ser encenada. Tem um sentimento de necessidade. Uma certa urgência. Esse trabalho de construção

de uma dramaturgia que surge de um problema me traz a questão: será que a experiência quando encenada encerra o problema? E também, quem são os artistas que também produzem trabalhos com um processo de construção semelhante?

Sobre o esquete, eu entendia que do jeito que estava não funcionava mais. Ou eu pararia com o trabalho, ou o transformaria.

2018

Comecei a namorar com o cara de 2018 no fim do ano de 2017. Ficamos juntos por 8 meses mais ou menos. Durante esse período, decidi que transformaria o esquete de *Anamnese* em uma peça. A história com 2014 se manteria no texto, mas eu já estava produzindo novos textos baseados em meu relacionamento com o cara de 2018. Foi meu primeiro namorado e a minha ideia de que eu viveria um amor romântico me fez escrever muito material. Terminei com o cara de 2018 e mais uma enxurrada de textos vieram depois. Estava frustrado, com o coração partido, mas havíamos decidido que o término era a melhor coisa para os dois.

Entrei novamente em sala de ensaio. Mais uma vez quis chamar pessoas para dirigir meu trabalho. Ninguém pôde ficar e, mais uma vez, eu me vi sozinho.

Me inscrevi novamente no FESTU, só que dessa vez na mostra de peças. Houve uma tentativa de associar *Anamnese* a um projeto da universidade. Para mim, que era um aluno de Atuação Cênica na UNIRIO, não era obrigatória a feitura de uma monografia ou trabalho de conclusão de curso. Entre os cursos de Artes Cênicas da universidade, que se dividem em Atuação Cênica, Licenciatura, Estética e Teoria do Teatro, Cenografia e Indumentária e Direção Teatral, o meu curso era o único que não precisava de um trabalho de conclusão para ser finalizado. Era necessário que o aluno de Atuação fizesse parte de no mínimo duas montagens práticas para obter, digamos assim, o seu TCC. Eu já havia feito minhas duas montagens até o ano de 2018, logo só me faltava completar as devidas horas de disciplinas obrigatórias e optativas, assim como as horas complementares. Mas o esforço de pensar um trabalho final não precisava de fato ser enfrentado. Contudo, eu tinha um trabalho em andamento e que poderia substituir um dos outros trabalhos práticos já realizados. E se eu usasse o meu solo, *Anamnese*? Para mim era simbólico terminar minha graduação com um trabalho que tinha partido de um esforço meu de criação e pesquisa. Conversando com a professora Letícia Carvalho, de quem me aproximei muito ao fim da minha

graduação, investigamos a possibilidade de associar o solo em uma espécie de monografia ao espaço da universidade. Com essa associação, haveria benefícios para a montagem da peça, que estava em andamento. Benefícios esses que vinham a ser a própria orientação de Letícia, o espaço para ensaio, o espaço para a apresentação, uma possível verba, a possibilidade de alunos dos diversos cursos se vincularem como equipe, e com isso obterem horas complementares, e para mim o simbolismo de terminar minha graduação com um solo autoral. No meio do percurso, a professora Letícia me apresentou a ideia de, ao invés de insistir nessa tentativa de vinculação de *Anamnese* como TCC, tentar ingressar no Mestrado trazendo o solo e descobrindo uma nova pesquisa. O fim dessa história, você já sabe.

Ainda em 2018, eu e Letícia fomos trabalhando juntos, e fui descobrindo maneiras de transformar um esquete de 13 minutos em uma peça de 40. Eu sentia vontade de improvisar mais em cena. Por vezes, sentia vontade de mudar o texto já decorado ou dizê-lo de outra forma. Queria também me conectar diretamente com o público de algum modo. Assim, criei a cena da despedida: um poema escrito para o cara de 2018 sobre nosso término. Na peça, eu iria dizer o poema, mas, antes, pedir para que todos os espectadores pensassem se alguma vez já haviam se despedido de um amor. E no decorrer dos ensaios e das apresentações, ficava cada vez mais nítido para mim que eu já havia me despedido do cara de 2018 e continuava falseando uma despedida. Eu estava caindo num lugar de representação, o qual não alimentava minha vontade de estar em cena. Será que falar de um sentimento uma vez vivido, mas que já morreu, sempre soa falso? Eu sou falso quando entro num lugar de representação e não necessariamente de apresentação? Que percepção é essa que surge ao notar que estou falseando? Ela me encaminha para uma performance mais autêntica e “real” ou me distancia dela?

Os retornos do público sobre essa cena eram sempre muito aconchegantes, diziam que haviam conseguido retomar uma lembrança e se despedir de alguém. Eu gostava de escutar esses relatos, mas não gostava quando sentia que a coisa estava sendo representada por mim em cena.

No dia da estreia da peça no Teatro Cesgranrio, eu estava extremamente nervoso e achava que não daria conta de fazer um monólogo de 40 minutos em um grande teatro do Rio de Janeiro. Lembro de sair correndo pelo palco me aquecendo e gritando. Ninguém me acalmava, nem eu mesmo. Achava que deveria ter ensaiado mais. O que me acalmou foi pensar que eu faria aquilo do meu jeito, eu sabia o que dizer, eu sabia a ordem das cenas, eu sabia para onde ir, era só fazer e fazer do meu jeito. Lembro de Akauã (meu amigo, iluminador) chegar para mim no fim da apresentação e perguntar “o que aconteceu que você mudou várias coisas na hora?” e eu disse “eu

queria fazer daquele jeito, algo me dizia que era para ser daquele jeito, desculpa?”. Minha orientadora na plateia também disse que a estreia foi diferente dos ensaios e me questionou por que eu não sabia colocar em palavras. Me parece que preciso de um preparo, não sei se necessariamente de ensaios e mais ensaios, de um preparo e de um texto previamente decorado, mas tenho a necessidade de fazer do jeito que me der vontade na hora, preciso desse frescor do que está acontecendo ali e agora, naquele momento.

2019

Começou sem amores. Mas não por muito tempo. Uma amiga me procurou com interesse em produzir *Anamnese* e eu aceitei. Conseguimos pauta no Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho, conhecido como Castelinho do Flamengo, e em seguida no teatro do Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas, em Santa Teresa. Tanto no Castelinho como no Parque das Ruínas o palco não era elevado e isso me encantava. No Castelinho era uma sala pequena, onde colocamos algumas almofadas no chão e algumas cadeiras atrás. Tínhamos dois refletores apenas, que ficavam postos no chão, um em cada lado da sala, jogando a luz num único lugar onde eu ficava. Isabour, minha grande amiga, ficava no canto ao lado da porta de entrada operando o som. Na primeira apresentação, optamos por deixar as luzes da sala acesas para ver o que acontecia, e eu percebi que isso criava um outro tipo de ambiente, em minha opinião, menos imersivo. As luzes apagadas e os dois refletores de chão ajudavam na construção de um ambiente mais aconchegante junto as almofadas e aquele espaço pequeno. Eu comecei a chamar *Anamnese* de experimento nesse momento que percebi que eu estava experimentando dia após dia, encontrando um lugar de troca com o outro, uma troca confessional, na qual eu desabafava minhas questões encenando ali e posteriormente escutava de alguns espectadores sobre suas questões. Começava a peça conversando diretamente com o público e em seguida engatava na primeira cena, marcada e ensaiada. Como no decorrer do experimento, haveria cenas em que novamente eu conversaria com o público e decidi deixá-las abertas ao improviso. Havia um roteiro prévio sobre o que a cena tratava, mas eu a conduzia da forma que sentisse vontade no dia da apresentação.

Em *Anamnese*, eu me apresento para o público sozinho em cena. Apesar de ser um solo e de estabelecer um tom monológico, de que forma aquilo que estamos dizendo no palco aparece também em certa instância tal como um diálogo? A pesquisadora de autobiografia e professora da Universidade de Glasgow, Deirdre Heddon afirma:

Como eu espero mostrar, embora a performance autobiográfica pareça, na forma, monológica, o contexto público de seus trabalhos e as aspirações dos performers de se comunicar com os espectadores transformam esses trabalhos em diálogos (HEDDON, 2008, p. 5).²

Ela se utiliza da palavra *aspiração* para falar de algo que para mim está no cerne da minha vontade de continuar produzindo esse teatro que utiliza-se de material pessoal, um teatro autobiográfico, ou ainda, performances autobiográficas: comunicar ao espectador algo que me foi e me é muitas vezes impedido de dizer a qualquer outro, isto é, no meu caso, uma subjetividade bicha, e de que forma ela é vivida e sentida no mundo. Em *Anamnese*, trabalhei a questão da subjetividade em cima do amor e da relação com os aplicativos e encontros. Não deveria ainda existir tantos impedimentos de falar sobre o amor bicha de forma livre, entretanto, ainda sofremos hoje em dia silenciamentos de outros tempos. João Silvério Trevisan, escritor, jornalista e ativista LGBTQIA+ traz em seu artigo publicado no livro *Homens - comportamento, sexualidade, mudança*, organizado por Dário Caldas, um trecho por meio do qual ele nos relata o que aconteceu com a subjetividade e o desejo do pintor renascentista Michelangelo após sua morte:

[...] os poemas de inspiração homossexual do pintor Michelangelo circularam, durante séculos, como sendo dedicados a mulheres. Apenas em meados do século XIX descobriu-se que um sobrinho do grande pintor renascentista deturpara “corrigira” os originais, para evitar que seu famoso tio passasse à posteridade com a suprema desonra de sodomita (TREVISAN apud CALDAS, 1997, p. 55).

Uma subjetividade e um desejo que precisavam de uma correção para manter uma imagem honrada para a posteridade. Agora em 2021, vivo no Brasil, país que, segundo os dados publicados no site da CUT SP,³ lidera o topo da lista de países que mais matam pessoas LGBTQIA+, registrando uma morte a cada 23 horas. Certas subjetividades ainda sofrem correções hoje, no século XXI, correções mais absurdas do que a reescritura do gênero da pessoa para quem

² “As I hope to show, although autobiographical performances look, in form, monologic, the public context of their work and the performers’ aspirations to communicate with their spectators transform those works into dialogues” (HEDDON, 2008, p. 5) *tradução minha*.

³ Reportagem escrita pela Redação CUT São Paulo em maio de 2019. Disponível em: <<https://sp.cut.org.br/noticias/brasil-segure-no-topo-dos-paises-onde-mais-se-mata-lgbts-4d85>>. Acesso em: 16/04/2022.

Michelangelo dedicava seus poemas. De que forma eu, vivendo em 2021, sendo um artista bicha, combato esse sistema que ainda mantém vivo um esquema de correção de subjetividades? De que forma eu exponho a minha subjetividade, meus afetos e o meu desejo como forma de sensibilizar e derrubar discursos hegemônicos?

Trabalho, penso eu, me comunicando nesse campo vasto do sensível e do poético: o teatro. É por meio do teatro que aprendi a criar, de forma a borrar as barreiras, é por meio dele que me vi impelido a dizer: sou um homem tal como Michelangelo que ama homens e direi isso não só no papel, mas também na cena e para o outro. Por que não? Para que o outro também possa dizer de si a outros e assim não nos sintamos tão sós. Para que assim não sejamos mais apagados no curso da história. Portanto, o espectador me serve, sim, como diz Heddon, como um receptor de escuta ativa para que meu texto confessional em tom de desabafo encontre um lugar para ressoar. Para que, apesar da forma monológica, sua proposta nunca seja embaireirada por uma quarta parede, mas vazada ao outro que é o público, esse público que está ali para participar.

Mas como sigo, agora, nesse momento novo de mundo em pandemia, uma pesquisa que trata desse teatro que acontece de forma confessional e que busca uma aproximação e uma troca com o seu espectador? Como continuar pesquisando nesse campo onde cheguei a descobrir um lugar de potência em cena, como investigar esse lugar? Quais artistas estão trilhando caminhos semelhantes de experimentações? Como ainda propor encontros?

Minha ideia inicial com essa pesquisa de mestrado era produzir um novo experimento que trabalhasse meus amores, explorando o material autobiográfico para falar sobre a subjetividade e a experiência bicha no mundo. Contudo, em função do estado prolongado de pandemia que tomou praticamente todo o tempo do meu processo de pesquisa no mestrado, tive que deixar muitas coisas morrerem, num sentido metafórico. Morreram ideias, desejos, planos, metas e os amores. Por fim, descobri um caminho, uma outra maneira particular de estar em cena. Devido à impossibilidade de estar em um palco e mais próximo de um público, encontrei a possibilidade de fazer teatro em formato de podcast. Um teatro para os ouvidos. Uma dramaturgia poético-sonora. De que forma permaneceriam algumas características centrais da minha pesquisa? O que abordar nesses novos experimentos? Quais outras histórias eu posso acionar? Para onde vamos?

1.2 Aprendendo a pensar sobre o que eu faço

Como narra Heddon na introdução do seu livro *Autobiography and Performance*, o desejo e o político parecem ser dois pontos que a levam a desvendar um interesse e uma atração por performances autobiográficas. Heddon, na tentativa de olhar para trás e reconstruir o que a fez dedicar seus estudos e pesquisas ao campo da autobiografia, menciona a compreensão de sua homossexualidade e o movimento feminista como dois pontos iniciais para seu interesse.

Um outro início pode ser o feminismo, ao qual eu também fui apresentada durante meu segundo ano de universidade. O feminismo me fez entender que política não era “algo externo e distante”, mas sim que o político era algo muito próximo, que macropolítica e micropolítica estavam intimamente conectadas. [...] O último início, embora cronologicamente um pouco mais tarde, pode ser a minha descoberta como lésbica (HEDDON, 2008, p. 1).⁴

Visto que eu só comecei a me ver como bicha após ter me mudado para o Rio de Janeiro e entrado na universidade, e que entendi mais tarde que havia uma questão política em me apresentar como um artista LGBTQIA+ nos espaços que ocupo, acredito claramente que também foi isso que me levou ao interesse pela performance autobiográfica. Como também a ausência de representatividade LGBTQIA+ em textos teatrais estudados e encenados. O que estas duas palavras podem me dizer sobre o que faço e o que quero continuar fazendo: performance e autobiografia?

Era 2014 e eu estava indo ao SESC Copacabana assistir à peça *A Verdadeira História da Alessandra Colasanti*. Eu tinha trabalhado como assistente de direção da remontagem de *O Anticlássico: uma desconferência e o enigma do vazio*, com direção da minha amiga Lorena Moraes, que na época era estudante de direção teatral da UFRJ. Alessandra Colasanti foi nos assistir, assim como acompanhou parte do processo de remontagem do solo que a tornou conhecida como a “bailarina de vermelho”. Já comecei admirando a Alessandra lendo *O Anticlássico*. Nesse momento,

⁴ “Another beginning might be feminism, to which I was also introduced during my second year at university. Feminism brought home to me that politics was not something ‘out there’, but rather that the political was always close, that the macropolitical and micropolitical were intimately connected. [...] The final beginning, though chronologically a bit later, might be my becoming a lesbian (HEDDON, 2008, p. 1)” *tradução minha*.

Alessandra estava montando uma peça nova e nos convidou a assistir esse trabalho, que estrearia no SESC Copacabana. Eu estava com meus 21 anos, não sabia muita coisa sobre os caminhos da cena e fazia tudo o que me chamavam para fazer. Eu queria aprender e ainda não sabia muito bem meus rumos como artista e criador.

A peça começou e eu me apaixonei instantaneamente por ela. Era a figura autoconfiante e debochada de Colasanti em cena, que estava aparentemente falando de sua própria vida em cena, usando-a como material dramaturgico e cênico, inventando maneiras de se fazer teatro que eu nunca havia visto; eu, que vinha de uma cidade chamada Resende, na qual raramente havia teatro para se assistir. Que teatro era esse em que a atriz podia usar da própria história de vida para criar uma cena? Isso também é teatro? Eu também posso fazer isso?

Saí daquela pequena sala do SESC Copacabana querendo entender o que era aquele teatro, ao qual eu não tinha sido ainda apresentado na faculdade. Comecei por ouvir de amigos próximos que não era muito teatro e sim performance, e quando eu perguntava o que era performance havia um forte preconceito de alguns amigos próximos e estudantes de teatro, que afirmavam que a performance não era tão interessante quanto o teatro, assim como havia uma dificuldade em definir o que de fato isso seria. Então, aquilo era uma performance?

Em 2015, passando pelas aulas de graduação da UNIRIO, fui apresentado ao trabalho da Laurie Anderson. Assisti ao seu filme *Heart of a Dog*, de 2015, e senti uma liberdade criativa diferente, lembro-me. Eu posso fazer um trabalho artístico sobre o meu cachorro? Parece algo tão óbvio hoje, mas foi um descobrimento para mim naquele momento. Laurie faz música, instalação, performances, trabalhos no audiovisual. Eu entendi que não precisaria fazer necessariamente *teatro* por estar numa faculdade que, ao meu ver, focava muito no trabalho do ator. Eu poderia fazer experimentos artísticos que rompessem com as delimitações construídas para cada gênero artístico.

“Existe, desde sempre, entre a performance e o teatro, uma desconfiança recíproca que não parou de se desenvolver ao longo dos anos” (FERÁL, 2008, p. 197). Lá estava eu em 2016, quase cinco décadas após o surgimento da arte da performance, e a rixa ainda era real para mim. Escolho retornar a esse artigo de Josette Ferál para investigar minha maneira particular de colocar minha autobiografia em cena, passando pela noção de *teatro performativo*.

[...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero

(transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação, e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular, ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo” (FERÁL, 2008, p. 198).

Em seu texto, *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*, a pesquisadora Josette Ferál propõe um certo fim do teatro conhecido como dramático, com a expansão da noção de performance inscrita no vasto domínio da cultura. Ferál sugere pensar acerca de um desejo político, nos anos 1980 nos Estados Unidos, “que pretendia reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa”:

A expansão da noção de performance sublinha portanto (ou quer sublinhar) o fim de um certo teatro, do teatro dramático particularmente e, com ele, o fim do próprio conceito de teatro tal como praticado há algumas décadas (FERÁL, 2008, p. 199).

Um desejo político de reinscrever a arte no domínio do político e do cotidiano. Me encontro nessas duas palavras para pensar um pouco nessas noções que parecem mover sujeitos marginalizados na busca de serem reconhecidos: desejo e política. Seria o que move também minhas criações?

Ferál aponta em seu texto dois eixos da performance (performance como arte e performance como experiência e competência). A partir do cruzamento desses dois eixos surgiria, na visão da pesquisadora, o teatro atual, o qual ela denomina um teatro performativo.

O que é a performance? Ou melhor, o que é uma performance? Schechner ampliava ali a noção para além do domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura. Em sua abordagem, a performance dizia respeito tanto aos esportes quanto às diversões populares, [tanto] ao jogo [quanto] ao cinema, [tanto] aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade [quanto] aos rodeios ou cerimônias religiosas. Em seu sentido mais amplo, a performance era “étnica e

intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política” (FERÁL, 2008, p. 198).

Diana Taylor, professora de Estudos da Performance e Espanhol na Universidade de Nova York diz em uma entrevista intitulada *What is Performance Studies?* que é difícil definir o que viria a ser o estudo da performance, visto que ele está presente em diversos campos de pesquisa: da antropologia, no campo da sociologia, da fenomenologia. Ainda mais difícil de definir pois ela pode se colocar como um objeto de análise, ou como uma prática, pode vir a ser uma episteme como forma de conhecimento, uma transição de negócios ou uma medida de eficácia. A performance seria sobre ação. É sobre intervenção. Sobre fazer uma estrutura ruir e encontrar outras novas opções.⁵

Tania Alice, em seu artigo *A performance como (r)evolução dos afetos*, produz questionamento citando frases cotidianas que eu lembro de escutar quando ouvia falar de performance no ambiente universitário.

“Eu odeio performance”, “Não consigo bem entender a razão daquelas pessoas ficarem se cortando”, “Performance? Aquele bando de gente que sai gritando pelas ruas ou ficam peladas?” são algumas das frases mais comuns que podemos ouvir quando perguntamos para pessoas o que elas entendem por performance. [...] Mas o que “é” performance? Em primeiro lugar, parece importante ressaltar que a busca de uma definição essencialista do que “é” performance já seria uma maneira de pensar referente à modernidade em que a estética era delimitada e enquadrada por categorias fixas (ALICE, 2014, p. 33).

Na tentativa de escapar de categorias fixas acerca da noção de performance, e trabalhando para encontrar possibilidades de definição que escapem de um essencialismo, Tania apresenta a performance como algo que “vem sendo” ou “está sendo” performativo dentro das diversas linguagens artísticas. Etimologicamente, a palavra *performance*, de acordo com o linguista inglês John L. Austin, refere-se a um ato de fala. Para Austin, todo o ato de fala contém um poder de transformação inerente a ele mesmo.

⁵ Entrevista *What is Performance Studies?*, com a pesquisadora e professora de Estudos da performance da NYU, Diana Taylor, realizada por Barbara Kirshenblatt-Gimblett para o Hemispheric Institute of Performance and Politics, em outubro de 2002. Disponível em: <<https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/70rxwdwg>>. Acesso em: 16/04/2022.

Cada fala realiza uma ação ao mesmo tempo que é proferida: une, afeta, legitima, impede, afasta... Por modificar o contexto em que é proferida, a fala performativa se constitui como um poder de ação e de transformação. É nesse sentido que podemos entender a linguagem da performance: como uma linguagem que não constitui apenas uma representação de determinada situação ou contexto, mas que, realizando e efetuando-se, modifica o presente, influi ativamente nele, propondo transformações nos modelos de poder vigente, remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas. É nessa transformação que podemos ver a potência principal da performance: a performance não representa, mas é, transforma, recria, remodela modelos vigentes, tornando visível e palpável o invisível e o despercebido, e propõe alternativas para a transformação. Acredita. Impulsiona. Remodela (ALICE, 2014, p. 34).

Tania Alice usa da repetição de uma palavra: transformação. Para Tania, a performance não constituiria apenas uma representação de uma situação específica ou contexto, ela tem relação direta com a realização. A performance modificaria o presente, remodelaria as subjetividades e as relações, remodelaria os poderes vigentes, daria a ver o que antes estaria invisível aos olhos, transformaria. Deirdre Heddon, após ter tido contato com o trabalho da artista Bobby Baker, *Drawing on a Mother's Experience*, afirma ter se sentido atraída pelas performances autobiográficas “como performances de possibilidades, onde, nas palavras de D. Soyini Madison, o possível sugeriria *um movimento que culminaria em criação e mudança*” (HEDDON, 2008, p. 2). Deirdre Heddon sugere que as performances autobiográficas seriam performances de possibilidades:

Isso pressupõe que a mudança é necessária, desejável e acessível. A mudança também é inevitável, e seus efeitos sempre incertos. Mas esse movimento contínuo e a ausência prevalecente de garantia deveriam tornar o compromisso pessoal com a mudança ainda maior. Seria, entretanto, sensato adicionar um pequeno detalhe aqui: performances autobiográficas são performances possíveis de possibilidade; mesmo essa possibilidade não podendo ser tomada como garantida (HEDDON, 2008, p. 2).⁶

⁶ “This takes for granted that change is necessary, desirable and within reach. Change is also, of course, inevitable, and its effects always uncertain. But such continuous movement and prevailing absence of guarantee should make a personal commitment to change even greater. It would, though, be sensible to add a small rider here: autobiographical performances are possible performances of possibility; even that possibility cannot be taken for granted” (HEDDON, 2008, p. 2) *tradução minha*.

Guiando o raciocínio por esse caminho, as performances autobiográficas pressupõem uma necessidade e um desejo pela mudança, mesmo essa não sendo tão acessível e garantida. O que faz com que o compromisso pessoal daquele que produz autobiografia com a possibilidade de mudança seja ainda maior. Elas seriam, então, performances possíveis de possibilidade. Há então nessas performances um desejo de transformação. Heddon e Tania se entrecruzam no meu pensamento acerca do que poderia vir a ser a performance e a autobiografia, que juntas parecem buscar uma mesma coisa: a possibilidade de mudança.

Tania afirma que “a vontade de transformação da sociedade tornou-se fator preponderante na pós-modernidade – caracterizada, segundo o filósofo francês Lyotard (1979), como a época de fim da crença coletiva em metanarrativas totalizantes [...]” (ALICE, 2014, p. 34). Isso tem relação com o que Josette Ferál diz sobre os anos 80 nos Estados Unidos e o desejo “de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa” (FERÁL, 2008, p. 199). De acordo com Tania Alice, esse desejo de transformação:

[...] da sociedade e de expansão das possibilidades poéticas da vida diária tem raízes nas vanguardas do século XX, como no dadaísmo, no surrealismo ou ainda no construtivismo russo, que iniciam o movimento de desejo intenso de transformação do cotidiano (ALICE, 2014, p. 35).

Um desejo intenso de transformação do cotidiano. Seria essa a movimentação interna que me faz querer produzir trabalhos autobiográficos?

Em seu artigo *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*, a pesquisadora e professora do curso de Direção Teatral da UFRJ, Eleonora Fabião, apresenta breves fragmentos de diversas ações performativas, fragmentos que ela denomina programas performativos.

Chamo as ações performativas *programas*, pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada (FABIÃO, 2009, p. 236).

Para Fabião, a palavra programa funcionar como “um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma.” Ela continua seu raciocínio, sugerindo: “uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-for-ma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento”.

As histórias descritas no início do artigo de Fabião “descrevem programas concebidos e performados por artistas interessados em relacionar corpo, estética e política através de ações” (p. 237). Um programa performativo parece consistir na descrição de ações que deverão ser executadas ao realizar a performance. Esse programa performativo pode ser realizado pelo próprio performer ou por outra pessoa convidada a performar. Esse programa serve ao performer como um roteiro, assim como, a meu ver, o texto serve ao ator. Entretanto, um programa performativo não precisa necessariamente ser dito ou representado, ele é escrito para ser acionado. O performer age tendo em vista o roteiro de ações do programa performativo. Se no teatro temos um texto e na performance um programa performativo, de acordo com Fabião, um excluiria a presença do outro? Não necessariamente. Existe a possibilidade de as duas coisas ocorrerem em um mesmo experimento: há como se ter um programa performativo dentro de uma peça teatral e há como se dizer um texto decorado em uma performance.

Eleonora reconhece uma potência na performance, e isso me remete a memórias do início da minha graduação, quando eu estava começando a ouvir falar da relação do teatro com a sociedade e com a cidade. Após fazer um breve apanhado dos programas performativos de performers como Marina Abramovic, ORLAN e inclusive dela mesma, Eleonora diz que:

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a *polis*; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contrapelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009, p. 237).

Essa citação aponta para um desejo político que há naquele que performa. Aquele que performa está buscando disseminar dissonâncias, des-habituar, des-mecanizar, fazer estranho aquilo que soa e aparenta ser extremamente familiar aos nossos olhos. Isso me parece ter relação com Heddon, novamente, que cita, a respeito do seu interesse pela performance autobiográfica, o efeito de distanciamento ou efeito de estranhamento proposto por Bertold Brecht. Heddon diz que:

[...] ainda um outro começo pode ser Bertold Brecht [...] particularmente seu *verfremdungseffekt*, que torna o familiar estranho para que possamos entender que isso [o que se apresenta] não é nem natural e nem inevitável, e logo é algo que pode ser desafiado e modificado (HEDDON, 2008, p. 1).⁷

A performance autobiográfica, por meio dessa reflexão construída, tem relação com um desejo político que busca a transformação de discursos vigentes. Seriam performances possíveis de possibilidades, isto é, teriam relação direta com um desejo de transformação. A performance autobiográfica parece ter relação com os desejos da performance como Diana Taylor aponta, buscariam fazer uma estrutura ruir e encontrar novas opções. Ela quer também des-habituar, des-mecanizar, escovar à contrapelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o já estabelecido. Não pretendo fechar uma delimitação sobre o tema refletido, nem tampouco propor que performance autobiográfica seja isso e somente isso. Há aqui, a tentativa de ir e vir na discussão na busca de compreender melhor sobre o que estou fazendo.

Assim como Fabião sugere encontrar em programas performativos alguns elementos dramaturgicos discerníveis como meio de investigá-los e analisá-los, sem nenhum intuito de definir ou delimitar o que seria performance:

Sugiro que podemos encontrar em programas performativos alguns elementos dramaturgicos discerníveis. Porém, veja-se bem, restrinjo-me a apontar tendências gerais, pois considero vão, mesmo equivocado, qualquer esforço no sentido de definir o que seja “performance”. Trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de “arte”, “artista”, “espectador” ou “cena”. Como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea. A suspensão de categorias classificatórias permite o

⁷ “Yet another beginning might be Bertolt Brecht, whom I encountered around the same time – particularly his *verfremdungseffekt*, making the familiar strange so that we can understand it as neither natural nor inevitable, and therefore something that can be challenged and changed” (HEDDON, 2008, p. 1) *tradução minha*.

desenvolvimento de “zonas de desconforto” onde o sentido se move, onde espécimes ontológicos híbridos, alternativos e sempre provisórios podem se proliferar. Porém, é preciso frisar: não se trata de um elogio à falta de clareza, de fetichisar o misterioso, muito pelo contrário: trata-se simplesmente de reconhecer e investigar a extrema vulnerabilidade dos ditos “sujeitos” e “objetos” e torná-la visível (FABIÃO, 2009, p. 239).

Busco realizar o mesmo no campo da utilização de autobiografia em trabalhos artísticos para continuar discutindo acerca da noção. Não tenho a pretensão de definir ou delimitar o que seria a performance autobiográfica, mas de analisar trabalhos nos quais ela se faz presente como material dramático para que eu possa entender melhor os caminhos que percorri no meu solo, *Anamnese*, e os caminhos que percorro agora na construção de *Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?*

Capítulo 2

Performances Autobiográficas

2.1 Tracey Emin: sobre camas e abandonos

Bobby Baker, Tracey Emin, Miranda July, Laurie Anderson, Nan Goldin, Lola Arias, Spalding Gray, Roland Barthes, Tim Miller, Paul B. Preciado, Édouard Louis, e mais próximos a mim, Alessandra Colasanti, Ronaldo Serruya, Vinicius Bustani, Vicente Concílio, Jessika Menkel são alguns nomes com que me deparei em pesquisa e em encontros quando o tema da autobiografia me surgia. Com trabalhos bem distintos, cada um dos artistas citados acima possui algo em comum: o uso de histórias pessoais como material dramático para construir alguns de seus trabalhos artísticos e literários. Os artistas citados acima trabalham em cima de temas acerca da opressão, do silenciamento, da questão racial, de gênero ou sexualidade, do desejo, do feminismo. Alguns revisitam momentos traumáticos trazendo materiais que ajudem a comprovar uma certa veracidade dos fatos, trabalhando com arquivos, registros do passado, e relatos como forma privilegiada de contar uma história. Alguns desses artistas trabalham somente no campo da escrita literária, outros caminham para o audiovisual, para a música, para o teatro e trabalhos fotográficos. Alguns assinam a dramaturgia de seus próprios trabalhos, outros convidam outras pessoas para contribuir e assinar junto. Novamente, todos partem do pessoal e privado como matéria prima para desenvolver os seus trabalhos. E todos, de certo modo, se propõem a falar sobre algo que não está sendo dito da forma como eles gostariam, ou nem está sendo dito. Todos buscam uma certa representatividade.

Deirdre Heddon, pesquisadora de performance autobiográfica e professora da Universidade de Glasgow, aponta haver uma relação não coincidente entre sujeitos marginalizados e o interesse pela autobiografia.

A relação entre sujeitos marginalizados e o desejo pela performance autobiográfica não é coincidente. Performances autobiográficas podem explorar a temporalidade única do teatro, seu aqui e agora, em sua capacidade de responder e se envolver com o presente, sempre mantendo um olho no futuro. Em particular, a performance autobiográfica pode se envolver com as questões urgentes do presente que se relacionam com a igualdade, a justiça, a cidadania, os direitos humanos (HEDDON, 2008, p.2).⁸

⁸ “The relationship between marginalised subjects and the appeal of autobiographical performance is not coincidental. Autobiographical performances can capitalise on theatre’s unique temporality, its here and nowness, and on its ability to respond to and engage with the present, while always keeping an eye on the future. In particular, autobiographical performance can engage with the pressing matters of the present which relate to equality, to justice, to citizenship, to human rights” (HEDDON, 2008, p. 2) *tradução minha*.

O trabalho sobre a temporalidade única que o teatro pode fornecer, seu aqui e agora, e a capacidade de responder ao presente e com ele se envolver, enquanto sempre mantendo um olhar no futuro, me parece ser de uma resposta interessante para se pensar o porquê de se fazer um teatro autobiográfico.

Heddon aponta que a autobiografia surge, para a a segunda onda do feminismo, como um meio de revelar vidas antes invisibilizadas, resistir à marginalização e objetificação dos corpos femininos, e na busca de se tornarem as mulheres sujeitos falantes com autoagenciamento.

[...] no movimento feminista da segunda onda, a performance autobiográfica era considerada pelas mulheres como um meio de revelar vidas então invisíveis, de resistir à marginalização e objetivação e se tornar, em vez disso, sujeitos falantes com autoagenciamento; performance, então, como uma forma de trazer para o ser um *self* (HEDDON, 2008, p. 3).⁹

A autobiografia seria um meio pelo qual as mulheres, de acordo com Heddon, poderiam ocupar o centro do palco. O autoagenciamento me parece ter a ver com assumir sua própria história, isto é, não ter mais sua fala intermediada por outros sujeitos. A tomada do centro do palco para falar de si mesma era naquele momento um ato político, e não somente artístico. Deirdre cita bell hooks para falar de resistência: “os oprimidos resistem identificando-se como sujeitos, definindo sua realidade, moldando sua nova identidade, nomeando sua história, contando sua história” (1989, p. 43). (HOOKS apud HEDDON, 2008, p. 3).¹⁰

Tracey Emin, uma artista inglesa, narra, por meio de um trabalho em vídeo, experiências precoces que ela teve com o sexo no processo de descoberta de uma liberdade. Sua obra intitulada *Why I Never Became a Dancer*¹¹ foi realizada no ano de 1995, na terceira onda do feminismo. Tracey faz um resgate a uma situação traumática do seu passado, por meio do relato em voz *off* no

⁹ “[...] the second-wave feminist movement, autobiographical performance was regarded by women as a means to reveal otherwise invisible lives, to resist marginalisation and objectification and to become, instead, speaking subjects with self-agency; performance, then, as a way to bring into being a self” (HEDDON, 2008, p. 3) *tradução minha*.

¹⁰ “[...] bell hooks [...] understands that ‘oppressed people resist by identifying themselves as subject, by defining their reality, shaping their new identity, naming their history, telling their story’” (1989, p. 43). (HEDDON, 2008, p. 3) *tradução minha*.

¹¹ *Why I Never Became a Dancer*: <www.youtube.com/watch?v=MhCa_71LWhg> Acesso em: 16/04/2022.

vídeo, enquanto fotografias e filmagens curtas da cidade de Margate são montados em sequência. Temos como base para a história que Emin narra a própria cidade, introduzindo um elemento que gera uma relação com o real. A cidade onde Emin sofreu uma situação de opressão é a cidade que vemos no vídeo. A voz que ouvimos é a de Emin.

Why I Never Became a Dancer [...] evoca os primeiros anos da adolescência da artista, lutando contra o tédio da cidade litorânea, Margate, onde ela cresceu, e experimentando sexo desde cedo na adolescência até se desiludir com os homens e começar a dançar. Começando com as palavras do título escritas em uma parede grande, a câmera gira em torno de vistas de Margate, significativas para o passado de Emin, incluindo a escola que ela frequentou, a beira-mar, galerias comerciais e uma impressionante torre do relógio. Essa sequência é sobreposta pela voz da artista que narra sua história. O clímax do vídeo é sua tentativa de vencer a competição local de dança disco e fugir para Londres para competir na British Disco Dance Championship 1978 (MANCHESTER, 2000).¹²

O trabalho de Emin, que retorna ao evento traumático de seu passado, trata da objetificação de seu corpo na relação com o sexo e de como ela começou a perceber o lugar que ela ocupava naquelas relações, como sendo de vulnerabilidade e não de potência da forma como ela desejava.

Eu lembro da primeira vez que um cara me pediu pra segurar suas bolas. Eu lembro do poder que aquilo me deu. Mas não era sempre assim. Às vezes, eles só gozavam. E então, eles me deixavam lá, onde quer que eu estivesse. Meio despida (TRACEY, 1995).¹³

Ao escutarmos sua voz no relato do vídeo, Emin assume o autoagenciamento sobre a sua história. Ela nos conta, pela sua perspectiva, pelo seu ponto de vista. Ela não silencia. Tentaram silenciá-la, como ela nos conta no vídeo, mas seu trabalho me parece vir da necessidade de sobrepor sua voz às vozes que tentaram lhe calar. Após desistir das relações sexuais rápidas com diferentes

¹² “*Why I Never Became a Dancer* was made in an edition of ten. It invokes the artist's early teenage years spent kicking against the boredom of the seaside town, Margate, where she grew up, and experimenting with sex from an early age until she became disillusioned with men and turned instead to dancing. Beginning with the title words written large on a wall, the camera pans around views of Margate significant to Emin's past, including the school she attended, the sea front, shopping arcades and a dramatic clock tower. This sequence is overlaid with the voice of the artist narrating her story. The video climaxes with her attempt to win the finals of the local disco-dancing competition and escape to London to compete for the British Disco Dance Championship 1978”. MANCHESTER, Elizabeth. Disponível em: <www.tate.org.uk/art/artworks/emin-why-i-never-became-a-dancer-t07314>. Tradução minha. Acesso em: 16/04/2022.

parceiros em sua cidade natal em função das recorrentes decepções e das opressões que sofria, Tracey conhece a arte da dança. Nessa forma de se expressar através do corpo, Tracey descobre a possibilidade de um futuro novo para si, longe de Margate. Ir para Londres, longe daqueles caras que foram opressores com ela, longe de uma margem.

Mas agora era diferente. Agora era eu e a dança. Foi aí que eu descobri meu verdadeiro prazer: estar na pista de dança. Era como desafiar a gravidade. Como se minha alma estivesse realmente livre. Depois veio o grande momento, a final local. Se eu ganhasse, estaria fora dali (Margate). Londres [...] dançando para TV. Grandes prêmios [...] O campeonato britânico de “disco dancing” de 1978. Quando eu comecei a dançar, as pessoas começaram a aplaudir. Eu iria vencer. E então, eu estaria fora daqui. Nada poderia me impedir. E então, eles começaram: Vadia! Vadia! Vadia! (TRACEY, 1995).¹⁴

É o coro de vozes masculinas que tentam silenciar Tracey e sua dança, e mais, que tentam silenciar sua autenticidade. “Eles começaram: Vadia!” Tracey era uma vadia e somente dessa forma ela deveria ser vista. Não importava o quão bem ela dançasse, ou que estivesse prestes a vencer, o que importava ali naquele momento para Tracey é que ela não conseguiria escapar daquele domínio masculinista presente em Margate, que a via apenas como um objeto. Primeiramente, ela achou que havia liberdade no sexo, numa vida sexual ativa e sem tabus, mas, para os homens com quem ela esteve, não havia liberdade alguma para ela, pois Tracey estava ali para eles, e não com eles. Quando eles entoavam “vadia” em público era, de certo modo, como se achassem que do corpo e da subjetividade de Tracey eles tivessem controle. Como se a visão que outros terão dela houvesse sempre de passar pela visão deles, como um intermédio, um agenciamento. Ela pode dançar, mas acima disso, ela é uma vadia. Ela pode estar no palco, mas só se ela for vista como uma vadia. Ela poderia até vencer, mas o título que eles dão a ela é o de vadia. Esses homens fixaram uma identidade e a enxergaram como algo imutável. Tracey estava confinada. Ela corre da pista de dança abandonando o campeonato. Ela não suporta o coro.

Anos mais tarde, Tracey abordaria novamente essa história na obra descrita acima. O material do trabalho é sua própria vida. O personagem do vídeo é ela mesma. O narrador da história é ela. O autor também é Tracey. Há um autoagenciamento claro em seu trabalho.

Tracey Emin é uma artista inglesa, de ascendência turca, nascida em Croydon, Inglaterra, em 3 de julho de 1963. Emin fez parte de um grupo de artistas que ficaram conhecidos como geração YBA (*Young British Art*). A artista trabalha com o uso do confessional de forma crua e pessoal. Seu material de trabalho parte frequentemente da autobiografia; por meio de um desarquivamento do próprio passado, a artista plástica constrói suas obras, que variam de desenhos, gravuras, vídeos, textos, pinturas, entre outros meios. Existe uma atmosfera do trauma que ronda os trabalhos de Tracey, como se, por meio da arte, ela almejasse atingir algum objetivo, mesmo que este seja apenas o tornar públicas histórias da esfera do privado. As experiências diárias de Tracey Emin são...

[...] o combustível para seu trabalho, que pode ser apresentado em forma de pintura, escultura, gravuras, instalações, colchas bordadas, bordados, filmes, neons, cartas e diversos outros meios. Ela abre-se ao escrutínio público com uma franqueza sem medo. Já exibiu seus diários de adolescente, nos quais revela suas aventuras sexuais, além de suas memórias sobre seus dois abortos. Nada é por acaso, na realidade, quanto mais traumática a memória, mais provável que será escancarada em sua obra. Dor, sofrimento, confissão são territórios naturais e centro de gravidade de muito de seu trabalho. Emin tornou a vida em um espetáculo público como poucos artistas jamais fizeram (GOYTIA, 2009, p. 44).

Me encantei por Tracey Emin no início da minha pesquisa de mestrado. Outro trabalho de Emin que me chamou a atenção e me levou a criar uma relação com suas obras foi *Everyone I Have Ever Slept With*, uma instalação que consistia numa tenda de acampar azul:

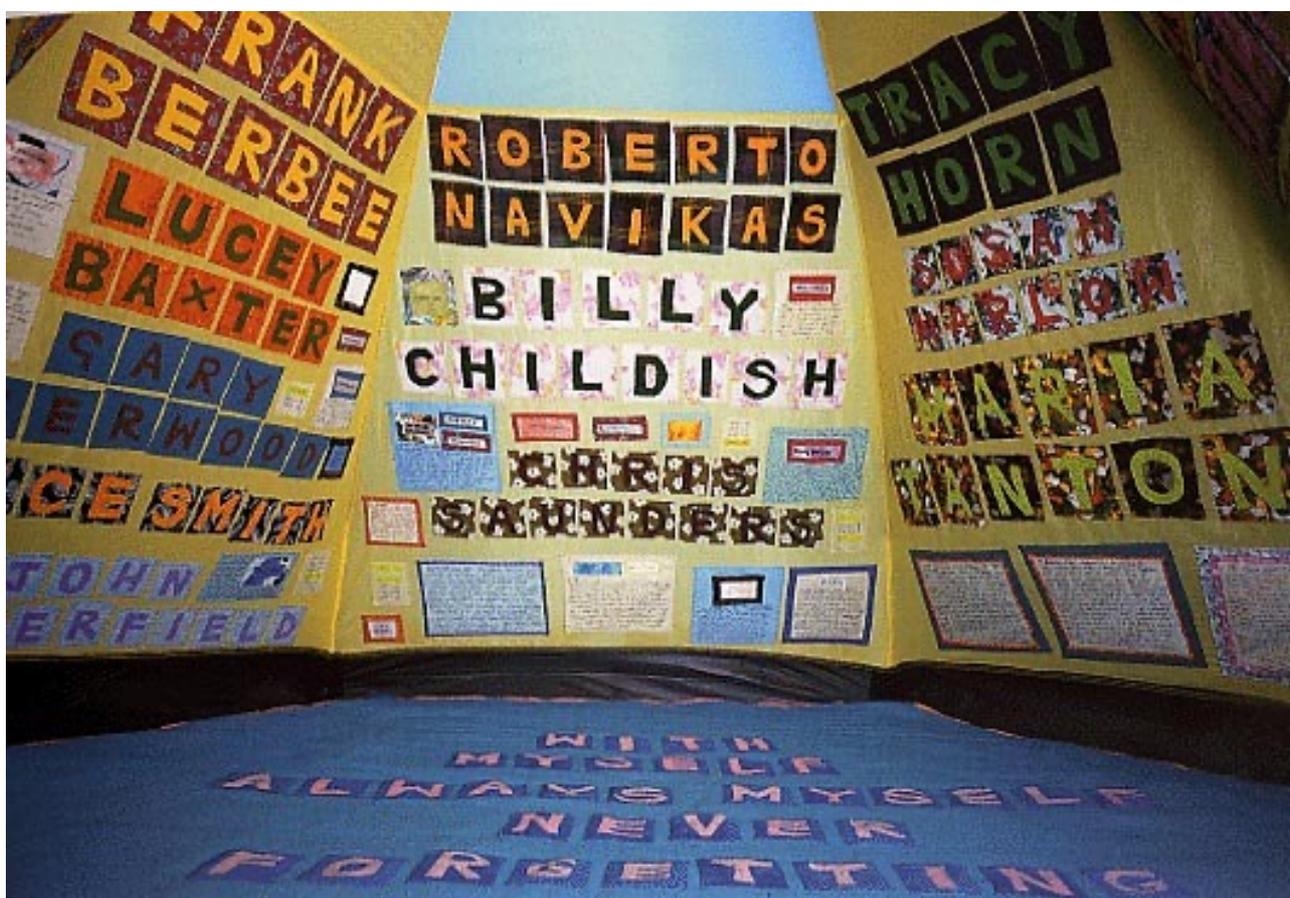
[...] onde, por dentro, foram bordados os nomes de 100 pessoas com as quais a artista havia dormido, o que incluía parceiros sexuais, familiares, seu irmão gêmeo e, com um aspecto confessional doloroso, os nomes dados às duas crianças que a artista havia abortado (GOYTIA, 2009, p. 57).

Emin consegue juntar em um único trabalho a intimidade e a vulnerabilidade que compartilhou ao longo dos anos com as pessoas com quem dividiu o objeto de maior intimidade

que temos em nossa casa: a cama. Escolher fechar o olhos e se deitar com uma outra pessoa é uma grande abertura de si ao outro. É bonito como a artista transita pelos afetos, passando por nomes de familiares, parceiros sexuais, e culmina nos nomes que seriam dados a seus filhos. É cruel, é pessoal e é brutalmente real. É impossível não se conectar com essa dor que chega a ser existencial. Essa dor que é de estar aí no mundo.

Outra característica interessante que aparece nesse trabalho é o bordado ao chão, com o escrito: *with myself, always myself, never forgetting* (comigo, sempre eu mesma, jamais esquecer). Penso nessa frase como uma preocupação da artista em se perder de si mesma estando com outros; e sendo a cama um objeto que podemos dividir com o outro de forma tão íntima, como não se deixar entorpecer a ponto de esquecer de si? Quase como se estar com o outro para a artista fosse uma batalha.

Em suas obras e também em diversas entrevistas, Emin recorre à ideia de que sua arte é sua vida, e que se tivesse filhos, ela teria que abandonar sua arte, e portanto sua vida (GOYTIA, 2009, p. 66).



Tracey Emin, Everyone I Have Ever Slept with 1963-1995, 1995. Barraca bordada, colcha, luz (122 x 245 x 215 cm)



Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept with 1963-1995*, 1995. Barraca bordada, colcha, luz (122 x 245 x 215 cm)

Há também uma atmosfera de abandono que aparece nos trabalhos da artista. Tracey Emin narra, por meio de uma curta história no seu livro chamado *Strangeland* (2005), sobre um ocorrido de total abandono pelo qual passou. A artista conta que saiu de seu apartamento em Rochester na Inglaterra e apanhou um trem a caminho de Margate; Emin estava bêbada, sem saber bem onde estava, ou para onde ia, mal conseguindo andar direito. A artista escolhe utilizar em seu texto a frase: *knowing not a soul in the world*; algo que poderia ser traduzido como: “sem conhecer uma alma no mundo”, ou ainda, “conhecendo nenhuma alma no mundo”. A história tem como título: *Someone's going to die for this* (alguém vai morrer por isso). Emin teria vinte anos na época desse ocorrido, levava consigo apenas um bilhete e meia garrafa de whisky. Ela relata que sentou nas paredes do porto de Margate e ficou observando as luzes, a Torre do Relógio e o mar preto abaixo de si; decidida, ela disse: “adeus” e se jogou no mar totalmente vestida e com o bilhete no bolso. Afundou na água e em seguida emergiu, boiando por instantes até nadar novamente para as paredes do porto. Subiu as escadas, encharcada, e partiu.

Algo de cunho autodestrutivo e desesperador, como o ato de se jogar no mar, é tratado no texto como apenas mais um dos acontecimentos daquele dia, de forma crua, pessoal e simples. Ela

relata sair de Rochester, pegar o trem, sentar nas paredes do porto, pular no mar dizendo “adeus”, emergir, boiar, nadar de volta às escadas do porto e sair dali. Chega a ser engraçada, de certo modo, a maneira simples como a artista narra tal acontecimento, visto o absurdo dele. Não há como negar uma parcela de dramaticidade no ocorrido, inclusive no momento em que a artista escolhe dizer “adeus”. Para quem seria esse adeus? Interpreto que essa fala antes do pulo seja tanto para si, quanto para o mundo, e isso não se revela ao fim da história. Seria mais um dos possíveis abandonos sofridos pela artista? Um término? Um bilhete originado de uma briga?

O objeto da cama retorna em um dos trechos dessa obra, no qual a artista diz: “The sea became my bed as I floated around for a while, a tiny part of this great world and more alive than ever” (EMIN, 2005, p. 60). Emin diz, em minha tradução, que “o mar virou sua cama, à medida em que ela boiava por instantes, uma pequena parte do grande mundo e [ela] mais viva do que nunca”. Me parece que pular no mar, afundar e retornar ao solo é como um renascer para a artista, como se algo tivesse, de fato, morrido ali. E ela executa tudo isso sozinha, sem a presença de ninguém. É Tracey que joga a si mesma no mar e é ela quem salva a si mesma. É, em certa medida, um desejo por uma metamorfose, uma mudança, um recomeço.

Outro trabalho que me encantou da artista foi *My Bed* (1998). O trabalho consiste na cama da própria artista transposta de seu quarto diretamente para uma galeria de arte. A cama está por fazer, com objetos pessoais e de consumo ao seu redor. Mais uma vez, a artista investiga a lógica de privado/público com singularidade. A artista diz que depois de um período...

[...] sua reação foi de desgosto de si mesma para a compreensão de que a cama a manteve viva por todo esse tempo. Foi uma visão estética em que o objeto comum foi removido de seu entorno imediato. A cama em seu estado inicial bagunçado foi transferida para um espaço limpo e alternativo, um espaço em branco que garantiu a cama e a existência fora da temporalidade social. Tornou-se um universo alternativo. Ele apresentou um espaço privado através das lentes do conceito de pessoal (OLSEN, 2014, p. 42).¹⁵

¹⁵ “The installation ‘My Bed’ by Tracey Emin is the actual bed that belonged to Tracey Emin. After a period of self-neglect and deep depression, combined with a self-destructive behavior that lasted for days, the artist crawled out of the bed to get some water. Dehydration and the fear of losing herself and dying forced her out of the bed. Seeing the bed from the outside her reaction went from disgust with herself to a realization that the bed had been keeping her alive for all this time. It was an aesthetic vision where the common object was removed from its immediate surroundings. The bed in its initial messy state was moved to a clean and alternative space, a white space that granted the bed and existence outside of the social temporality. It became an alternate universe. It presented a private space through a lens of the concept of personal”.

Me parece que as motivações criativas de Tracey Emin surgem após a artista estabelecer um certo distanciamento de situações que, para ela, teriam sido traumáticas. Emin parece reaccessar certas memórias e, por meio das palavras e materiais diversos, encontra um caminho para compor os seus trabalhos artísticos. Um caminho doloroso e poético de olhar para trás, ao mesmo tempo, mantendo um olhar no futuro. O que uma situação, como, por exemplo, estar dias numa cama em puro abandono pode gerar de material artístico? Sua vida, de fato, é sua arte; e Tracey, o tempo todo, mantém-se no lugar de sujeito que experiencia a vida, objeto de estudo, e artista criadora. É um olhar autobiográfico e criativo sobre a própria vida. Talvez seja isso que me encanta em Emin: é por meio das experiências que a artista cria e, é, outrossim, relatando e distanciando-se de seus traumas que nascem suas obras mais sinceras, poéticas e reais.



Tracey Emin, My Bed, 1998. Colchão, lençol, travesseiros e materiais diversos (dimensões variadas)

2.2 Vicente Concílio: quem defende os meninos meigos?

Vicente Concílio é um artista criador, nascido em São Paulo, que atualmente reside em Santa Catarina. Vicente atua como diretor, ator, dramaturgo e é professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina. Falarei um pouco sobre o mais recente trabalho de Vicente feito em formato de vídeo, chamado de *O Amigo do meu Tio*, que levanta questões acerca da identidade *bicha*, sobre desejo, o primeiro amor, opressão e silenciamento.

Por meio de uma voz em *off* de tom calmo e tranquilo, que permeia todo o trabalho, o artista nos relata alguns momentos da descoberta do desejo na sua infância e adolescência, morando na cidade de São Paulo. O vídeo contém inserções da voz do pai do artista captada nos arquivos de vídeos caseiros feitos com uma filmadora; respostas de Vicente quando criança às perguntas feitas pelo seu pai, sempre direcionadas para a câmera; uma narração do artista atualmente, no momento de feitura do trabalho; em certos momentos, uma trilha sonora melancólica; vozes de outras pessoas que estão nos ambientes filmados, som da praia, dos amigos do tio, e da televisão ligada. O silêncio só vem ao fim, para em seguida o som melancólico da trilha retornar para os créditos. O filme se divide em duas etapas: momentos da infância e descobertas da adolescência do artista. O material em vídeo que o artista recolheu e utilizou para montar o trabalho foi captado por uma filmadora adquirida pelo seu pai no fim dos anos 1980. O olhar sobre o vídeo é o do pai do artista; contudo, Vicente produz uma subversão desse olhar paterno ao fazer suas escolhas do que mostrar. Um trabalho poético e sensível, que auxilia o artista no resgate de certas memórias, por meio dos olhos de seu pai, para, em seguida, subverter esse olhar e transformá-lo em seu. Um trabalho que situa o olhar. O vídeo tem aproximadamente oito minutos e 39 segundos de duração, e conta com a direção de Renato Turnes.

O vídeo inicia com uma trilha melancólica de fundo e uma tela preta onde aparecem, por vezes, riscos brancos como se o vídeo tivesse algum tipo de falha, como se estivesse prestes a desligar. O fracasso. Quem é da geração do *VHS*, como eu, reconhece bem esse tipo de falha quando o filme está para começar. Para mim, essa é a primeira coisa que imediatamente me conecta, visto que fui uma criança de locadora, de vídeos. E meus pais também tiveram uma filmadora. Em seguida, somos invadidos pela presença sonora da voz do pai de Vicente nos dizendo “bom dia”,

com um sotaque paulista bem identificável. Como imagem na tela, nesse momento, temos o próprio artista quando criança deitado de bruços num sofá assistindo televisão. A sonoridade do programa de televisão vaza, compondo, assim, a paisagem sonora inicial. Seu pai o filma de perto e insiste que Vicente diga “bom dia para a câmera primeiro”. Vicente senta no sofá, parecendo desconfortável com o que está acontecendo. Seu pai, com um tom de voz grave, diz “apresente-se para a câmera”. O artista quando criança diz um tanto quanto envergonhado: “Vicente Concílio.” 25 de dezembro de 1987 é a data que está gravada na tela, a data do registro feito.

Há um corte para a cena seguinte, na qual temos no foco os olhos do pai, com o pequeno Vicente sentado à mesa jogando damas. Ele não nota que está sendo filmado, ou finge não saber, agindo mais “naturalmente”. Naturalmente, para nós, que fomos crianças não enquadradas na norma, era sempre um estado de esforço e atenção. Talvez seja esse nosso primeiro papel a interpretar: a criança natural. Naturalmente entre aspas é uma forma de agir conforme as normas estabelecidas por uma heterossexualidade compulsória. Seguir obedecendo o discurso da heteronormatividade seria, de acordo com o pesquisador de Estudos de Gênero, Sexualidade e Teoria Feminista, João Manuel de Oliveira, uma forma de regular, justificar e legitimar “[...] a heterossexualidade como uma forma de sexualidade mais natural, mais válida e mais normal em detrimento das outras, vistas como negativas e inferiores” (OLIVEIRA, 2017, p. 15). Entendo a heterossexualidade aqui como forma de domínio não só sobre o desejo de um indivíduo, mas sobre todo o seu corpo, comportamento, experiência e subjetividade. Estar sob o domínio das normas de gênero implica numa visão binária dos corpos, masculino e feminino, sem possibilidade outra entendida como saudável. Ainda seguindo o pensamento de Oliveira, o masculino e o feminino são enxergados como duas formas assimétricas e que implicam “[...] não só uma diferença hierárquica nas relações sociais, mas também uma diferença funcional, de definição e representação. Trata-se de duas espécies de seres, de acordo com o pensamento socialmente partilhado sustentado na lógica do gênero” (OLIVEIRA, 2017, p. 15). Saber desde criança que você não se encaixa devidamente nesse enquadramento da normatividade gera situações de tensão, como se algo pudesse vazar sem que tivéssemos controle, como se nós, que fomos crianças *queer*, tivéssemos que estar sempre no controle de tudo. O medo de perder o controle é o medo do não enquadramento, é o medo da rejeição, de violências, abandonos, deboches, *bullying* e solidão. Não há uma imagem nos vídeos do trabalho de Vicente em que o artista, enquanto criança, não se sinta incomodado com a câmera, com essa presença do olhar do pai sobre si. Acredito que esse incômodo tenha fundo nesse medo do não enquadramento, principalmente aos olhos desse pai, figura que funcionaria como polícia da

normatividade heterossexual dentro do núcleo familiar. Posto que nossos pais ocupam muitas vezes sem mesmo terem se qualificado. A criança, de acordo com o filósofo e pesquisador trans sobre gênero, sexualidade e teoria feminista Paul B. Preciado, seria:

[...] um artefato biopolítico que garante a normalização do adulto. A polícia de gênero vigia o berço dos seres que estão por nascer, para transformá-los em crianças heterossexuais. A norma ronda os corpos meigos. Se você não é heterossexual, é a morte o que te espera. A polícia de gênero exige qualidades diferentes do menino e da menina (PRECIADO, 2013, p. 98).

Vicente era um corpo meigo. Eu fui um corpo meigo. Interessante pensar sobre essa palavra que me recorro de me acompanhar como qualidade na infância. Sempre dita pela boca de mulheres, claro. Os homens não creio que usariam essa palavra para me descrever. Meigo de acordo com o dicionário é característica daquele que é amável, dotado de sentimentos gentis, carinhoso e suave (AURÉLIO, 2001, p. 454). Ser meigo está no fluxo contrário ao pensamento socialmente sustentado do masculino. Dito isso, quem defende os meninos meigos? Preciado traz a imagem de uma polícia de gênero, que exigiria qualidades diferentes dos seres em função de um pensamento binário que atua sobre o sexo e o gênero. Ser um menino meigo era, para mim, ser como o baby frajola do desenho *Baby Looney Tunes* (2001), ou me identificar mais com o *Chuckie* de *Rugrats* (1991) do que com o *Tommy*. Essas são referências para mim, que fui uma criança meiga do fim dos anos 1990 e meados dos anos 2000, mas, para Vicente, no fim dos anos 1980 e meados dos 1990, creio que possa ter sido mais difícil encontrar suas referências. E por mais que fossem referências para mim, os desenhos que citei acima trabalhavam, por vezes, com o *bullying* direcionado a esses personagens citados. Como se outros personagens ocupassem o lugar da polícia de gênero.

No trabalho de Vicente, a câmera funciona como essa polícia. Quero dizer que o pai de Vicente aparenta ser um pai amoroso, pelo que escuto de sua voz no trabalho, e, paradoxalmente, ele também funciona como uma figura que regula. Por isso o texto de Preciado é tão preciso ao dizer que:

[...] ainda que tivesse um pai e uma mãe, a ideologia da diferença sexual e a heterossexualidade normativa os roubaram de mim. O meu pai foi reduzido ao papel de representante repressivo da lei de gênero. A minha mãe foi privada de tudo o que podia ir além da sua função de útero, de reprodutora da norma sexual (PRECIADO, 2013, p. 4).

De acordo com a bióloga e professora do departamento de História da consciência da Universidade da Califórnia, em Santa Cruz, nos Estados Unidos, Donna Haraway – importante nome dos estudos feministas – é preciso resgatar o olhar dos domínios masculinistas, isto é, esse:

[...] sistema sensorial que tem sido utilizado para significar um salto para fora do corpo marcado, para um olhar conquistador que não vem de lugar nenhum. Este é o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista, de representar, escapando à representação. Este olhar significa as posições não marcadas de Homem e Branco, uma das várias tonalidades desagradáveis que a palavra objetividade tem para os ouvidos feministas nas sociedades científicas e tecnológicas, pós-industriais, militarizadas, racistas e dominadas pelos homens (HARAWAY, 1995, p. 18).

Ter o poder de ver sem ser visto, de representar escapando à representação; creio que a figura do pai de Vicente funciona como esse olhar que salta de si, e vê o mundo por meio dessa câmera, que o aperfeiçoaria e ampliaria ainda mais o seu alcance. Um olhar privilegiado, que invade os espaços sem pedir licença, como no momento em que Vicente está tomando banho e seu pai entra no banheiro com a câmera, arrancando de Vicente um grito estridente e o fazendo curvar-se de vergonha, tapando-se; ou quando o artista está sendo filmado numa praia junto com outras pessoas que passam e nem fazem ideia de que o registro está sendo realizado; ou ainda, quando Vicente está indo dormir e se cobre até a cabeça, aparentando mais uma vez desconforto com a presença da câmera. É invasivo. É também, paradoxalmente, uma tentativa de demonstração de carinho por parte desse pai. A subversão está na capacidade de Vicente expor no trabalho o pai por meio da voz do próprio pai. Não vemos em nenhum momento o pai de Vicente em quadro, mas, ao escutarmos sua voz, é como se Vicente desnudasse essa outra figura, e é ela que precisa curvar-se e tapar-se. Ela que acredita estar coberta e tapada o tempo todo.

Vicente se localiza para contar essa história, no tempo e no espaço. É um trabalho que parte de saberes localizados. Ele se situa, situa os outros e nos situa. Ele não busca “[...] os saberes comandados pelo falocentrismo [...] e pela visão incorpórea, mas aqueles comandados pela visão parcial e pela voz limitada. Ele também não tenta perseguir [...] a parcialidade em si mesma, mas pelas possibilidades de conexões e aberturas inesperadas que o conhecimento situado oferece. O único modo de encontrar uma visão mais ampla é estando em algum lugar em particular” (HARAWAY, 1995, p. 33). Ele *toma posição*.

Tomar posição é um gesto nada simples, de acordo com o filósofo, historiador da arte e professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales em Paris, Georges Didi-Huberman. Para

Didi-Huberman, para tomar posição seria preciso posicionar-se duas vezes, em pelo menos duas frentes, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Por exemplo, ele investiga o ato de afrontar algo; ao afrontar-se é necessário levar em conta tudo aquilo de que nos afastamos: “[...] o fora de alcance que existe atrás de nós, que recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento, logo, nossa posição” (HUBERMAN, 2017, p. 15).

A respeito dos saberes localizados e contra o discurso do relativismo, Haraway diz que a “[...] alternativa ao relativismo são saberes parciais, localizáveis, críticos, apoiados na possibilidade de redes de conexão, chamadas de solidariedade em política e de conversas compartilhadas em epistemologia” (HARAWAY, 1995, p. 23). A proposta de Haraway seria, então, a produção de conhecimento em diálogo, isto é, os saberes parciais e localizados que encontram seus apoios em redes de conexão sustentadas por diálogos. A epistemologia tal como aprendemos, está localizada numa posição de dominância, é parte de um lugar privilegiado, não marcado e posicionado sem nunca se situar, isto é, um olhar que se propõe a não estar em lugar nenhum, mas alega estar igualmente em toda a parte. Os saberes localizados, diante disso, trabalhariam contra essa epistemologia, propondo uma nova forma de produzir conhecimento, visto que, o conhecimento produzido do ponto de vista do corpo não marcado:

[...] é realmente fantástico, distorcido e, portanto, irracional. A única posição a partir da qual a objetividade não tem a possibilidade de ser posta em prática e honrada é a do ponto de vista do senhor, do Homem, do deus único, cujo Olho produz, apropria e ordena toda a diferença. Ninguém jamais acusou o deus do monoteísmo de objetividade, apenas de indiferença. O truque de deus é autoidêntico e nos enganamos ao tomá-lo por criatividade e conhecimento, até por onisciência (HARAWAY, 1995, p. 27).

O que Haraway argumenta sobre os saberes localizados é que eles estão a favor de políticas e epistemologias de:

[...] alocação, posicionamento e situação nas quais parcialidade e não universalidade é a condição de ser ouvido nas propostas a fazer de conhecimento racional. São propostas a respeito da vida das pessoas; a visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus a visão de cima, de lugar nenhum, do simplismo (HARAWAY, 1995, p. 30).

Ela enfatiza que o truque de deus deveria ser proibido, isto é, o olhar onipresente, onisciente e onipotente. A objetividade feminista proposta por Haraway sugere um combate a esse olhar que se propõe como norma e enquadramento, que funciona pela lógica da exclusão. O feminismo para Haraway “ama a ciência e a política da interpretação, da tradução, do gaguejar e do parcialmente

compreendido. O feminismo tem a ver com as ciências dos sujeitos múltiplos com (pelo menos) visão dupla, com uma visão crítica, conseqüente com um posicionamento crítico num espaço social não homogêneo e marcado pelo gênero” (HARAWAY, 1995, p. 31). Os saberes localizados são propostas de resistência, que resistem à epistemologia da norma, que pretende ser universal e posicionada de cima.

De acordo com Didi-Huberman, ainda sobre o ato de *tomar posição*, ele afirma que para saber, de fato, seria preciso trabalhar com duas formas de resistência. Uma que afirmaria nosso desejo de quebra. Uma quebra que parte do desejo filosófico e político de quebrar as barreiras da opinião. E outra, que partiria da nossa propensão psíquica em erguer outras barreiras no sentido profundo de nosso desejo de saber. Uma resistência que parte da quebra, que busca uma subversão, isto é, uma resistência terremoto. Quero dizer, algo que revolve de baixo para cima, que deseja arruinar o que está bem estruturado. Uma insubordinação aos poderes constituídos. Ao subverter, busca-se agitar, revirar. Penso na imagem de um terremoto, isto é, algo que se inicia por debaixo, que se agita o bastante a ponto de causar aberturas no solo. Um terremoto revela algo que estava por baixo sendo tampado, abala o que está por cima, arruína estruturas, por vezes derruba-as. A primeira resistência proposta por Didi-Hubermann se propõe como quebra de barreiras da opinião. Eu vejo essa quebra como uma subversão e vejo a subversão como eventos que geram abalos. A primeira resistência seria a causa de um terremoto.

A segunda forma de resistir me parece ser a de reerguer ou reconstruir de outra maneira, a busca por novas construções, novas estruturas e novos limites. Uma resistência que proponha um novo modelo de erguer barreiras, que parta de um combate aos saberes que se objetivam como universais e onipresentes. Construir um trabalho que utilize do material autobiográfico em sua dramaturgia nem sempre operará como uma tomada de posição. Não quero propor um enquadramento de todos os trabalhos autobiográficos, ou operar na lógica universal dos saberes. Creio que o meu trabalho e o trabalho de Vicente Concilio querem seguir por essa lógica, ambos buscam uma nova forma de saber, ambos se situam.

É preciso “implicar-se”, aceitar entrar, afrontar, ir ao coração, não bordejar, decidir. É preciso também – porque o ato de decidir acarreta isto – “afastar-se” violentamente do conflito, ou então ligeiramente, como o pintor quando se afasta de sua tela para saber em que ponto está seu trabalho. Não se sabe nada na imersão pura, no “em si”, no terreno do “perto demais”. Não se saberá nada, tampouco, na abstração pura, na transcendência ativa, no céu do “longe demais” (DIDI-HUBERMANN, 2017, p. 16).

Para saber é preciso *tomar posição*. É um movimento que opera tanto no ato de aproximar-se quanto no de afastar-se. Quando se aproxima é necessária a reserva, quando se afasta, o desejo. Tomar posição é mover-se sempre assumindo uma responsabilidade por tal movimento. É uma maneira de saber que se situa, localiza e parte de uma relação dupla com a temporalidade. Vicente retorna aos arquivos do passado para saber de si mesmo e trabalhar em cima de uma subversão. Em meus podcasts proponho um olhar que se situa de onde ele parte e movimenta-se em direção a uma temporalidade que me precede. É nesse movimento que essas duas crianças meigas se encontram e é por meio desse movimento de saber e criar que elas tentam causar pequenos terremotos em si mesmas e nas estruturas que jamais as enquadraram.

Capítulo 3

Rumo a uma nova criação

3.1 A saída é um movimento

Gostaria de começar este capítulo pensando sobre duas coisas. Duas coisas que me levam a refletir sobre a razão de escrevê-lo. Uma delas seria a palavra “saída”. O que eu posso apresentar sobre essa palavra que, sempre que a leio, me traz de antemão um deslocamento, um movimento; também, um alívio. A segunda das coisas tem relação com o uso da minha voz. A minha voz que, para mim, foi sempre objeto de controle e domínio, quero dizer, de tentativas de controle e de domínio por parte das estruturas de poder e policiais do gênero. A minha voz que, para mim, e creio que para outros homens que tentaram esconder por anos sua “criança viada” bem guardada dentro de si, era mais uma das coisas que vazava e precisava ser reajustada aos moldes de uma norma, digo, qual seria a voz aceita de um homem? A voz que, também, em dado momento de desenvolvimento da infância para a adolescência, na puberdade, tende a afinar e engrossar; e nós, homens, precisamos estar sempre nos esforçando para modificá-la, de modo que ela soe mais grave aos ouvidos dos outros; e, também, aos nossos, claro; para assim, estarmos mais nos moldes do que é esperado pela normatividade, e funcionando bem dentro de todas as estruturas.

O verbo “sair”, de acordo com o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (1955, p. 454), vem do latim *salire* e tem relação com três outros verbos: subir, saltar e lançar-se. Todos esses verbos podem ter relação, em minha perspectiva, com o ato de escapar. Eu subo para escapar, eu salto para escapar, eu me lanço para escapar [da normatividade]. *Salire*, modificando-se mais tardiamente de acordo com site *Origem da Palavra* (2014), tem a ver com *passar para o lado de fora; deixar um lugar*. Sendo assim, a saída está sempre do lado de fora de quem se posiciona dentro de algum lugar. A saída exige sempre uma passagem, e um atravessamento. A saída exige também o movimento de deslocar-se. Não é possível sair estando parado. Saída é movimento. Não se sai de lugar algum caso o indivíduo não se movimente; e, obviamente, para sair precisa-se estar dentro, entrar; ou ter sido colocado dentro. A saída exige, também, daquele que a procura, um esforço. Para a pequena Dorothy, a saída só lhe aparece após uma aventura, para o jovem Harry Potter, a saída chega na forma de uma carta, que é o tempo todo tirada de suas mãos; para os personagens do segundo livro de *As Crônicas de Nárnia* e, metaforicamente, para as crianças viadas, há o armário. Eu esperei uma aventura, uma carta e literalmente uma passagem secreta pelo armário antigo da casa da minha avó. Eu creio que essas três histórias fizeram grande parte do meu crescimento. São personagens que escapam do mundo em que vivem e entram num mundo novo, no

qual eles serão os protagonistas. Visto que, no “mundo antigo”, eles são apenas coadjuvantes e que, ainda, são ao tempo todo lembradas de seu lugar de coadjuvantes. Como sair desse lugar? Onde estaria a saída?

A passagem ao mundo novo é, também, uma jornada para o amadurecimento. Assim como a jornada do herói desenvolvida por Joseph Campbell em seu livro *O herói de mil faces* (1949), o herói, ao aceitar o chamado da aventura, entra na jornada e ao retornar ao mundo comum, “normal”, transforma-se, isto é, amadurece. Há saída e há retorno nesse formato de contar histórias. É interessante pensar que são exigidos do herói em sua jornada atitudes e escolhas que nunca lhe foram exigidas anteriormente; ou que, se antes exigidas, não eram pelo herói atendidas. E essas atitudes têm a ver com o uso da sua voz e com a busca por saídas. O herói da história está o tempo todo sendo testado, de maneira que ele precise se impor, usar sua voz e se movimentar para enfrentar os desafios. Dorothy está decidida a enfrentar a Bruxa Má do Oeste e encontrar o Mágico de Oz, os heróis de Nárnia, a feiticeira, e Harry, Voldemort. Há nessas três histórias a presença de um antagonista, e se ele não for combatido, o herói não conseguirá atingir seu objetivo. O objetivo nessas três histórias se mistura com salvar o mundo novo e, conseqüentemente, salvar os seres oprimidos e que não têm a voz ouvida neste mundo. É interessante que os heróis e heroínas das histórias citadas anteriormente sejam personagens que não conseguem se impor e combater os antagonistas do seu próprio mundo.

Uma anedota rapidamente: a mudança de cidade para mim, na infância, que trago em relato na obra produzida nesse mestrado, intitulada *Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?*, trabalha também com esse formato de contação de histórias impregnado na minha mentalidade. Com a mudança de cidade, para mim, eu poderia vir a ser quem eu quisesse no espaço novo que eu iria habitar. Sem ter consciência de que, na verdade, ser uma nova pessoa tinha a ver com o ato de me esconder ainda mais para ser aceito num outro meio. Na jornada do herói, o mundo novo faz com que ele se descubra mais e mais diante de todos os desafios.

A paixão e o interesse por espaços novos me persegue. Trabalhar em cima de um pensamento acerca da travessia e da incompletude parece ser o movimento e o caminho para uma saída. Uma maneira de criar mundos novos que escapem de onde a normatividade rege e onde certos corpos, como o meu, não serão apenas meros coadjuvantes das histórias. Um corpo e uma

história em movimento, que produzem narrativas próprias e as contam por meio de relatos usando a própria voz.

3.2 Uma saída leva a um encontro

Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos? é um conjunto de textos escritos por mim no meu processo de pesquisa do mestrado, utilizando material autobiográfico e abordando questões que foram traumáticas durante o meu crescimento, passando pela infância, adolescência e fase adulta. Rememorações. Histórias que ficaram silenciadas por recalque, ou por medo de abordá-las, ou por culpa. A obra é composta pelos textos: *Empuxo*, *Sobre Mim e Garotos que Pisam em Formigueiros*, *Meigo*, *Orelha* e *The Church Boy*. Todos os textos foram escritos para serem produzidos em formato de podcast. Textos pensados e construídos em um momento de pandemia. Período atípico, imprevisível e que nos apresentou diversos impedimentos e desafios para o processo de criação. Entrei no mestrado no segundo semestre de 2019, e logo em março de 2020, tivemos que interromper o processo de pesquisa para repensar os moldes de encontros, ensaios, reuniões e disciplinas. No meio de uma pandemia e propondo um trabalho prático como objeto final desse mestrado, qual seria a saída?

Produzir teatro em formato de podcast apareceu para mim, como possibilidade, em um edital aberto no início de 2021 e se mostrou como possível saída criativa para meu projeto prático do mestrado. O primeiro trabalho produzido foi *Empuxo*, em março de 2021, em seguida *Sobre Mim e Garotos que Pisam em Formigueiros*, em agosto de 2021. *Meigo*, *Orelha* e *The Church Boy* foram criados como continuação dos anteriores e me ajudaram a pensar no trabalho como uma obra composta por uma série de textos. Há elos de ligação entre eles, mas não há relatos que comecem em um dos textos e só terminem no seguinte. São memórias. Lembranças. Como diz Barthes: “ávidas para representar um papel [...]” (BARTHES, 2003, p. 238). Os dois primeiros textos foram produzidos no formato de podcast, enquanto os outros permanecem apenas como dramaturgia escrita.

A saída me levou ao encontro dessa maneira de se criar teatro. Teatro em formato de podcast é algo novo, embora não tenha nascido de uma situação pandêmica. Beckett e Brecht já exploravam um teatro para ser escutado com suas peças radiofônicas: Brecht escreveu a peça *O Voo sobre o*

oceano em 1928/1929, enquanto Beckett escreveu *Cascando* em 1961. Teatro para ser escutado não é recente, e não era a única saída para uma pandemia. Foi, para mim, um encontro; um reencontro com a paixão pelo rádio, pelos gravadores e pela voz que narra. Entre minhas paixões por cinema, amo os filmes do cineasta Mike Mills, tais como *Mulheres do Século XX* (2016) e *Toda a forma de amor* (2016), ambos com forte presença de uma voz *off* que narra a história. Geralmente, essa voz pertence a um dos personagens da história que está sendo contada. Mais recentemente, *C'mon C'mon* (2021), do mesmo diretor, tem como objeto central da trama um gravador de voz, que é manuseado pelo personagem de Joaquin Phoenix, um jornalista que, a todo instante, fala consigo mesmo por meio do gravador. Os filmes do cineasta francês Jean-Pierre Jeunet, como *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001) e *Uma Viagem Extraordinária* (2013), são narrados por uma voz descolada da história, isto é, não pertencendo a nenhum dos personagens representados ali; uma voz à parte que narra a história do protagonista. Produzir em podcast me aproximou dessa paixão pela voz que narra, conta e relata uma história. A saída me gerou esse encontro, ou, como dito anteriormente, reencontro. Produzir em podcast me fez entrar novamente em contato com um elemento de conflito para mim: minha voz. Sempre tive questões acerca da minha voz, do seu tom, do seu volume, se estaria aguda demais, ou grave demais, alta demais ou baixa demais. A minha voz me entrega. Encontrei na escrita conforto para a confissão dos relatos. Dizê-los é outro desafio. Como contar essas histórias que nunca foram contadas? De que forma contá-las aos outros?

3.3 Histórias de balbucios

Houve sempre em mim o medo de falar demais. Minha mãe repetia o que meu avô sempre dizia a ela: se não tem o que falar, cale-se. Uma máxima que escutei também em outros lugares fora de casa. Eu levei a máxima tão a sério, que quase nada disse durante a infância e a adolescência. Guardei histórias e traumas. Assumir a sexualidade em casa foi o ápice do falar demais e acabar me embolando na própria fala. Eu tinha o que dizer, mas, por que sentia a insegurança de estar falando demais? Como reconhecer que se pode falar, ainda mais num mundo em que certos indivíduos são silenciados a todo momento? Retomo aquilo o que não foi dito por anos para romper com o medo de falar demais sem permissão.

Escrever, até certa instância, nos permite o apagamento, a reescritura, o refazer. Quando nos pomos a falar, de acordo com Barthes em seu texto *O rumor da língua*, “não posso usar borracha, apagar, anular: tudo que posso fazer é dizer ‘anulo, apago, retifico’, ou seja, [...]” falo mais. (BARTHES, 1988, p. 92). Barthes chama de balbucio essa anulação da fala por acréscimo. Percebo o balbucio como uma hesitação, uma insegurança, um travamento da fala, como o ato de segurar algo que escapou do controle. Ao mesmo tempo que já foi dito, tenta-se de forma fracassada pôr o dito de volta no lugar de não dito. Balbucia-se para se safar, proteger-se, não ser cancelado pela forte cultura do cancelamento oriunda da internet no século XXI. Todos são julgados por se posicionarem, e também por não se posicionarem. Para Barthes, o balbucio é:

[...] uma mensagem duas vezes marcada: por uma parte, compreende-se mal; mas, por outra, com esforço, chega-se a compreender apesar de tudo; não está verdadeiramente nem na língua nem fora dela: é um ruído de linguagem comparável à sequência de barulhos pelos quais um motor dá a entender que está mal regulado, tal é precisamente o sentido da *rateação*, sinal sonoro de uma falha que se delineia no funcionamento do objeto. O balbucio (do motor ou do sujeito) é, em suma, um medo: tenho medo de que a marcha venha a parar (BARTHES, 1988, p. 92).

Após nos apresentar o balbucio, Barthes nos encaminha para uma outra noção: o rumor. Enquanto o balbucio denota a falha, aquilo que não estaria normal, que destoa e desvia do bom funcionamento, o rumor seria o barulho daquilo que estaria funcionando bem. O rumor “[...] denota um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho [...]” (BARTHES, 1988, p. 93).

Já que o rumor denota aquilo que está funcionando bem e o balbucio se apresenta como o som que destoa e cria um alerta de que algo não está “normal” ou “natural”, penso que balbuciar se faz necessário para que algo novo surja. E se eu usasse a minha voz para falar de um incidente que tem como mote uma noite de sexo com um desconhecido, que gera a dúvida sobre se uma camisinha foi rasgada antes ou depois da penetração? E se eu falasse dessa história que aconteceu comigo e que creio já ter acontecido com outros também? E se eu não silenciasses essa história, se eu não guardasses essa história, se eu não balbuciasse toda a vez que fosse me abrir sobre essa história por medo? Se eu construísse uma narrativa poética, uma paisagem sonora, se eu transformasse essa história em dramaturgia? Ela, uma vez feita, estaria dita, e depois? O que vem

depois que eu falo o que nunca foi falado por mim? E que, segundo o senso comum, homofóbico, preconceituoso e normativo, que preza o bom funcionamento de tudo, nem deve ser falado.

Vejo *Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?* como um trabalho artístico, mas também terapêutico. Uma maneira de ultrapassar o balbucio, isto é, a anulação da minha própria fala por acréscimo. Anulação que quer manter a impressão de que tudo está funcionando bem. Quando não está. Cada uma das histórias presentes na obra aborda temas que nunca foram ditos por mim por medo, culpa e insegurança de quebrar o bom funcionamento das estruturas sociais. E creio que essas histórias, se permanecessem como balbucios continuariam mantendo o bom funcionamento de narrativas que se fixam, mas não me incluem. Se eu sou um artista, como eu construo minha representatividade? Como estabelecer um autoagenciamento? Começo pelas minhas histórias de balbucio e silenciamento. Usando a minha voz.

3.4 Encontrando a minha voz

Certa vez, procurei a ajuda de uma preparadora de elenco para me auxiliar na gravação de um *videobook* de ator. O *videobook* de ator serve como um material que o artista pode enviar aos produtores de elenco para que eles assistam e avaliem seu trabalho, é como um momento introdutório de apresentação das suas habilidades como ator/atriz. Foi uma experiência incomum para mim, que nunca tinha tido uma preparadora me ajudando a “encontrar o personagem” e “descobrir maneiras de dizer um texto”. Considero essa experiência como um ocorrido traumático. Lembro-me de não ter alcançado o estado exigido por tal preparadora, por ter dificuldades em aceitar algo de suma importância para o trabalho: minha voz. Eu carregava em mim a crença de que só seria contratado por uma grande emissora ou produção se forçasse uma masculinidade mais aceitável dentro da norma. E isso, para mim, tinha tudo a ver com a minha voz. Minha voz era viril o bastante para passar a crença de que eu era um garoto hétero? Minha imagem na câmera imprimia heterossexualidade o bastante? Será que vou ser chamado para algum trabalho após esse *videobook*? Eu não conseguia alcançar o estado também porque eu não me aceitava fazendo aquele trabalho.

Escutei várias histórias de atores que necessitaram de “esposas de mentirinhas” para passar para o público uma imagem heterossexual e masculina dentro da normatividade. O ator se confunde

com o personagem, e vice-versa. Sei que a cada “não” recebido após um teste eu pensava: não estou convencendo que sou hétero o bastante. Não haverá papel para mim se eu não dominar essa técnica de parecer hétero aos olhos daqueles que julgam. Era a minha voz, era o meu jeito, era o meu corpo magro demais, eram os meus olhos. Era eu? Eu acreditava que o problema estava em mim. Eu acreditei por muito tempo nisso. Até me encontrar com a possibilidade do uso do material autobiográfico como saída para a criação.

Eu tive uma dificuldade de assistir meu *videobook* depois de pronto. Não quis mostrá-lo a ninguém. Não me via ali, nada era meu. Desaparecido, apagado e silenciado. Uma voz que nem parece minha. Se o processo de construção desse personagem tivesse começado por mim, seria outra coisa, mas a ideia que eu alimentava era a de que eu precisava me anular, cancelar, calar para que o heterossexual se apresentasse. “Vender que sou hétero para conseguir o trabalho idealizado e dos sonhos.”

Recordo-me da minha voz que buscava o grave para dizer o texto. Minha voz. A voz de Tracey. A voz de Vicente. Não se parecem entre si, mas trabalham em um mesmo lugar. Uma voz que se coloca em um lugar de intimidade e vulnerabilidade. Uma voz que relata ao ouvinte uma história autobiográfica e traumática. Uma voz que procura o diálogo com o outro. Uma voz que almeja ressoar, isto é, o bater em algo e voltar para si. Uma voz que se encontrou e agora busca por outros encontros. Uma voz que sai, isto é, a voz também é saída. Ela sai de dentro de nós e busca por algo, deseja algo.

3.5 Gravar e ouvir a minha voz

A última gravação de Krapp, de Samuel Beckett, foi uma peça que li na graduação e recordo de criar com ela uma relação de afeto instantaneamente. Me seduzia a forte melancolia do personagem em relação aos tempos do passado e do futuro, o uso de fitas para se autograr, a crítica de Beckett ao hábito, o trabalho do texto em cima da memória, e, claro: a autobiografia de Krapp. O texto dramático reflete sobre temas como memória, tempo, duração, melancolia, hábitos, mas o faz baseando-se no uso de material autobiográfico da personagem. A peça de Beckett foi escrita em 1958 para ser encenada pelo ator irlandês Patrick Magee.

A última gravação de Krapp é um monólogo curto, porém bastante representativo no universo beckettiano em termos

de experimentação de linguagens cênicas. A peça foi escrita por Samuel Beckett em 1958, com endereço marcado, ou seja, o dramaturgo irlandês escreveu o texto para ser dito por Patrick Magee, um ator amigo que possuía boa voz, já que o texto prevê a utilização do gravador de rolo, invenção dos anos 50, uma das manias do escritor que tinha fascinação por novas tecnologias (BORBA, 2010, p. 154).

A última gravação de Krapp não foi escrita para qualquer ator dizê-la, foi escrita para um ator específico dizer. Tinha uma preocupação específica com o uso da voz. Patrick Magee possuía boa voz de acordo com Beckett e foi para ele que a peça foi escrita. Mas qual seria a voz de Krapp?

Há no início da peça, uma descrição minuciosa sobre a personagem, cujo nome remete à palavra em inglês *crap*, que tem como significado algo relacionado a fezes, ao ato de defecar, em linguagem vulgar, *merda*. *Crap* também é algo de qualidade ruim, *nonsense*, bobagem. A personagem olha para si durante a peça sempre como um cretino, um bobo, um idiota, *um merda na vida*: “acabo de ouvir esse coitado, esse cretino que eu achava que eu era há trinta anos, difícil de acreditar que eu tenha sido babaca a esse ponto. Isso pelo menos acabou, graças a Deus” (BECKETT, 2008).

Krapp é um velho acabado, míope e surdo. Tem o rosto deveras branco, nariz arroxeadado e cabelos grisalhos desordenados. A barba por fazer. De acordo com a tradução de Angela Leite Lopes, a voz seria rouca e muito particular. Já na tradução de Jurandir Diniz de Souza,¹⁶ a voz de Krapp seria de taquara rachada. O que é bem característico e também ambíguo, em se tratando de uma expressão para adjetivar uma voz. Beckett escreveu em inglês que é uma *cracked voice* de entonação peculiar, que remeteria a uma voz que falha, uma voz que fracassa ao tentar atingir seu tom natural de fala. Isso tem relação com a voz de meninos na puberdade, quando a voz começa a se modificar entre graves e agudos. É também uma piada, gera comicidade essa voz que falha, isto é, que tenta se manter num estado, mas escorrega e fracassa. É pela *cracked voice* que a vulnerabilidade se apresenta. A voz para Krapp seria também *cretina*, pois o deixa na mão. Uma voz de *merda*. Nem a voz, nem os olhos, nem os ouvidos, muito menos os membros funcionam bem. Tudo ao seu redor fracassa. Até a retórica é a do balbucio, marcando o mal funcionamento de algo:

O trigo, vejamos, eu me pergunto o que quero dizer com isso, quero dizer... (ele hesita)... eu acho que quero dizer essas coisas que ainda valerão a pena quando toda a poeira tiver – quando toda minha poeira tiver baixado. Fecho os olhos e faço um esforço para imaginá-las (BECKETT, 2008).

Krapp não funciona bem de acordo com o que se espera, e de acordo com o que a personagem espera dela mesma. Krapp está sempre frustrado com tudo ao seu redor. Seus arquivos, fitas e carretéis não se apresentam como forma eficiente de se reconhecer em diferentes tempos, mas, apenas, como maneira de se anular ainda mais, de se confirmar um fracasso. Olha para trás com culpa e arrependimentos. Em uma das fitas temos a seguinte passagem: “difícil acreditar que fui esse *cretininho*. Essa voz! Jesus! Essas aspirações! (Riso breve ao qual Krapp se junta.) E essas resoluções. (Riso breve ao qual Krapp se junta.)” (BECKETT, 2008). É o próprio Krapp que debocha de si mesmo, que se olha com superioridade e desdém.

Nesse contexto, sem mais perspectiva de um amanhã, o ontem e hoje, ou seja, passado e presente dialogam o tempo todo perante a fatídica e incômoda hora de fazer um balanço de toda uma vida a qual parece não lhe ter reservado nada de relevante a perpetuar. As roupas e as botas apertadas de Krapp traduzem esse desconforto. O relógio trazido, várias vezes, à cena simboliza aquilo que afigura um dos pontos-chave do texto: o tempo (BORBA, 2010, p. 155).

O encantamento pelo tempo é algo que aparece também nos meus textos. Rememoro não para olhar para trás com desdém, mas para construir uma relação com tudo que antes meu foi marcado por uma cisão. Talvez o que eu busque com meus textos seja uma espécie de reconstituição, visto que a subjetividade de uma criança viada é marcada por “nãos”: não seja de tal jeito, não goste de tal coisa, não vista isso ou aquilo, não seja. Olho para trás, para minhas histórias traumáticas, para encontrar aquilo que jamais encontrarei. Krapp olha para trás para se dar conta do escoar dos seus dias. Ele se sente aprisionado, eu busco uma libertação. Há de fato, uma melancolia no olhar para o tempo. Há uma relação de movimento e imobilidade naquele que se posiciona para olhar.

Pensar a passagem do tempo, simpatizar com essa passagem, é justamente livrar-se daquilo que é, daquilo que nos prende aos seres ou aos nadas. Correlativamente, é a razão pela qual buscaríamos em vão, em Bergson, uma definição do passado como aquilo que não é mais, ou do futuro como aquilo que ainda não é, embora, às vezes,

ele se expresse assim. Ser e nada não permitem pensar adequadamente o tempo. Todo o problema vem de que o pensamento se apegou aos seres – e não aos movimentos dos seres. Não é esse o caso dos melancólicos que permanecem apegados ao passado ou ao futuro? (LAPOUJADE, 2012, p. 25).

Krapp está aprisionado aos seres e aos nada e não consegue se libertar disso. Proponho em meus textos um pensamento acerca dos movimentos dos seres. Construo uma dramaturgia que pensa a passagem do tempo e seu movimento. Tento escapar do apego e ir em direção ao afeto. Krapp se mostra como um personagem metódico, organizado, que possui fitas dentro de caixas, livros com registros sobre suas memórias, ele está totalmente apegado. Tal como a personagem Abby da atriz e comediantes, Abby McEnany, na série de comédia semi-autobiográfica *Working Progress*, que se autoidentifica como *gorda, queer e sapatão*. Abby tem mania de registrar em cadernos todo o seu dia a dia, e tem em seu apartamento um quarto entupido de cadernos de todos os anos que ela já registrou. Abby é uma personagem metódica, melancólica e depressiva. Ela não consegue seguir adiante, ela se aprisiona. De acordo com Maria Lucia de Borba, Beckett pensava o tempo como interferência “[...] na vida e percepções das personagens fazendo delas suas vítimas, comprimindo-as entre o futuro e o passado. Para o autor, a ação do tempo é perversa e não dá trégua” (BORBA, 2010, p. 156). O tempo na obra de Beckett tem uma natureza destruidora.

É certo que Krapp é velho, entretanto, sua miopia não solucionada pelo uso de óculos e sua audição deficitária parecem servir de metáfora a uma existência eclipsada pela cegueira de não ter enxergado o escoar dos seus dias na ampulheta do tempo e há muito calada frente à surdez de não ter dado ouvidos aos chamados mais intensos da vida, como, por exemplo, o amor (BORBA, 2010, p. 156).

Krapp quase não se movimenta. Todo o seu movimento é feito na penumbra e com dificuldade. O movimento da personagem é lento. Ele não enxerga bem. Ele não escuta bem. Ele não digere bem. Tudo esta em mal funcionamento. Krapp é um personagem aprisionado que não consegue alcançar saídas. Ele está apegado ao tempo. Krapp termina a peça imóvel, olhando para o vazio diante dele. Temos somente a fita que continua rodando em silêncio. Na solidão. Sem movimento. De acordo com Lapoujade, a emoção “é o movimento pelo qual o espírito apreende o movimento das coisas, dos seres, ou o seu próprio. Ou melhor, o movimento é o próprio espírito das coisas e dos seres, é aquilo que nos faz ‘vibrar interiormente’, na profundidade” (LAPOUJADE,

2012, p. 25). Krapp permanece evocando um passado. E age como se também fosse uma memória evocada, pois permanece imóvel junto a elas na solidão. O que falta nessas evocações? Krapp se confina em suas memórias. Ele sofre com o escoamento do tempo. Se arrepende do tempo não vivido. Do que ficou para trás. A personagem não consegue atingir o afeto, apenas o apego. Krapp parece buscar uma ascese. E creio que meus textos também operam de tal forma. O ascético para Roland Barthes é aquele que se sente culpado, e logo, pune a si mesmo, arruína o próprio corpo:

[...] rapar bem curto o cabelo, esconder meu olhar atrás de óculos escuros (modo de entrar para o convento), consagrar-me ao estudo de uma ciência séria e abstrata. Vou me levantar cedo para trabalhar enquanto ainda está escuro, tal um monge. Vou ser muito paciente, um pouco triste, numa palavra, *digno*, como assenta ao homem do ressentimento (BARTHES, 2003, p. 29).

Krapp é o homem do ressentimento. É o ascético em Barthes. Para Barthes, a ascese se dirige ao outro. A ascese é uma “chantagem: erijo diante do outro a figura de meu próprio desaparecimento, tal como certamente se concretizará se ele não ceder (a quê?)” (BARTHES, 2003, p. 30). As gravações não irão ceder, nem tampouco elas irão desaparecer. Quem desaparecerá na penumbra ao fim da peça é o o Krapp do presente. Imóvel. Ascético. Apegado.

A emoção da duração é *um afeto que não é mais apego*. Eis porque não é indiferente que Bergson descubra, ao mesmo tempo, a duração e uma nova concepção da liberdade. Apegar-se à duração libera-nos do apego aos seres e aos nada, na medida em que ela nos faz simpatizar com os seus movimentos. A duração bergsoniana é uma ascese, quase uma lição de moral (LAPOUJADE, 2012, p. 26).

Ao fim, tudo é silêncio. Se a fita continuasse tocando no gravador, creio que poderíamos teorizar sobre a emoção ligada à passagem do tempo. Se Krapp a sentisse vibrando interiormente. Se sua voz continuasse. Mas tudo ao fim é silêncio.

Capítulo 4

Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?

As pessoas compreendem e dizem: é bicha, mas escreve bem. É bicha, mas é um bom amigo. É um cara legal. Eu não sou um cara legal. Eu aceito o mundo sem pedir que ele seja legal. Mesmo assim, eles riem. Tenho cicatrizes de risos nas costas [...] (LEMEBEL, Pedro: *Falo por minha diferença*).¹⁷

Reflito, neste último capítulo, sobre meu experimento prático de criação e construção de dramaturgia nesse mestrado. Rememoro o processo e proponho também uma descrição da obra criada durante o processo de pesquisa. Creio que o tema que ronda todos esses textos, que reunidos formam a obra que chamo de *Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?*, é o resgate. Quero dizer, um resgate da criança calada, um resgate da criança tímida, meiga, da criança inibida e sempre bem educada. Um resgate que parte de situações de traumas que propõem mostrar por meio dos relatos as camadas que me fizeram ser a criança que fui, e o adulto e artista que sou. O resgate da criança viada, que agora assumidamente viada ousa falar e se incluir na história. De uma criança que não foi olhada e não foi ouvida, nem por mim mesmo. O tema central se desdobra em microtemas em cada um dos textos, os quais detalharei separadamente neste capítulo.

Confesso que chegar até aqui foi um grande desafio. Creio ter sido este o maior proposto a mim como artista e pesquisador dentro do espaço acadêmico: descrever meu próprio trabalho artístico. Construir uma perspectiva com a qual discorro sobre meu próprio trabalho é um caminho novo que se abre para mim e, situando-me aqui dentro de um mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, sinto que não há como evitá-lo. Em um exercício final, eis aqui o capítulo em que encaro de frente minha obra, como também a mim mesmo. Não proponho delimitar os sentidos, pelo contrário, farei um esforço para refletir sem propor significados a respeito da obra. Não tentarei, outrossim, dar conta de tudo o que a obra é capaz de suscitar em mim, nem tampouco seria capaz disso. Para mim, chegado aqui e ter me alimentado de muita pesquisa nesses dois anos, assim como, ter sido capaz de chegar na obra que vos apresento, sinto-me contente. Como pesquisador e como artista.

¹⁷ Este texto foi lido como intervenção em um ato político da esquerda chilena, em setembro de 1986, ao cumprirem-se 13 anos do golpe militar, em Santiago do Chile.

4.1 Empuxo

Começa por *Empuxo*, o primeiro dos textos que escrevi da obra *Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?* *Empuxo* nasce de um movimento de olhar para trás para dar conta de uma inquietação minha do presente. Parto de algo que me instiga a falar, e busco em minha própria vida e memória, traços e fragmentos que me ajudem a dar suporte à história que pretendo contar. É uma tentativa de acerto de contas com o meu tempo, tomando posição em relação ao presente.

O texto de *Empuxo* se divide em cenas com títulos como: *Abertura, Cena 1 Dia 02: 17:30 da tarde*. Cada cena é uma narração à parte. A organização da história, de forma cronológica, se dá por meio desses títulos. Assim, o leitor (e também o ouvinte, após a montagem do texto em formato de podcast) se situa no espaço e no tempo em que a história é contada.

Trabalho com partes do texto, que chamo de *interrupções*, são ao todo, contando com *abertura* e *fim*, quatro dessas partes. Nessas *interrupções*, narra-se um relato da infância. O recorte proposto em *Empuxo* é o de um dia na aula de natação, aprendendo a boiar na piscina. *Empuxo* tinha, na minha visão, no momento em que o ia concebendo, uma atmosfera aquática; eu o vejo como o esforço que se faz para boiar na água, esforço que depende do relaxamento do próprio corpo. Caso contrário, afunda-se.

Então ela flutuou ao meu lado na piscina e disse que eu precisava confiar em mim mesmo. “Confia em você e relaxa o corpo. Escuta sua respiração. E você vai ver que vai rolar.” Então, eu joguei meu corpo pra cima da água mantendo o rosto pra fora. Escutei minha respiração. Confiei no que ela estava me dizendo. Confiei que iria flutuar. Enchi o pulmão de ar. Relaxe o corpo e subi. Conseguia escutar minha respiração bem perto do meu ouvido. Vi as luzes no teto da piscina coberta. Senti o vazio debaixo de mim. Eu tava conseguindo, eu tava flutuando. Mexi meus braços. Senti algo que nem sei descrever, mas acho que tem a ver com coragem.

Empuxo é o nome dado a um conceito da física, proposto inicialmente por Arquimedes, que diz respeito à força que um fluido exerce sobre um corpo submerso. É devido a essa força que certos corpos flutuam e certos corpos afundam; através de um cálculo realizado com a utilização de uma fórmula matemática, pode-se prever tal fenômeno. Fazia todo o sentido para mim esse texto se

chamar *Empuxo*, já que trata-se de uma história que acontece devido a um disparador: a insegurança de um possível fluído que pode ou não ter escapado de uma camisinha. Parte também da insegurança em relação ao meu corpo na água no relato da infância: como eu faço o meu corpo flutuar? Como eu faço certos discursos flutuarem?

A história se movimenta em mim, e surge em função do medo que me rondava em relação ao discurso sobre as Infecções Sexualmente Transmissíveis (ISTs), principalmente, o discurso envolvendo o HIV (Vírus da Imunodeficiência Humana) e sua associação com indivíduos LGBTQIA+. Pelo fortalecimento, *ainda*, de um discurso atrasado sobre o vírus e também sobre a Aids, doença causada pelo vírus. Meu desejo era o de *jogar luz* sobre esses assuntos vistos como *tabu*. De fazer contradiscursos flutuarem.

Abordo a busca por acolhimento no sistema de saúde após uma possível situação de exposição no sexo. Abordo também a PEP (Profilaxia Pós-Exposição), medicamento utilizado como indicação de prevenção contra o vírus. A PEP é distribuída gratuitamente pelo SUS; qualquer indivíduo que tenha passado por uma situação de exposição pode optar por tomá-la.

Retomando o que havia feito em *Anamnese*, parto também nesse texto de memórias de um encontro casual, só que dessa vez sem a paixão, e mais curto. Situo o leitor e o ouvinte por meio dos títulos de cada cena e, assim, conto sem a necessidade de propor uma linearidade cronológica. Perguntas que me rondavam eram: como confiar em alguém que se conhece num aplicativo após uma situação de risco? Como confiar em alguém que acabamos de conhecer? E também, no sistema de saúde, como confiar e encontrar acolhimento nos médicos quando o assunto for um *tabu*?

Empuxo já foi escrito para ser realizado no formato de podcast. Inscrevi o texto no Festival Breves Cenas de Teatro de Manaus, de 2021, que seria realizado devido à pandemia no formato de podcast e à distância. O festival propunha uma residência artística com profissionais do teatro e da música para orientar os artistas. Fui pareado com os artistas Fabiano de Freitas (Dadado) e Pedro Leal David. Tivemos alguns encontros que renderam discussões proveitosas a respeito de qual seria a materialidade desse texto uma vez que fosse gravado. Eu me via como um artista muito solitário no meu processo de criação. Cheguei na residência com ideias muito claras do que eu queria com *Empuxo* e obtive um bom retorno tanto do Dadado quanto do Pedro. Visualizávamos coisas similares. Estávamos em um mesmo percurso criativo.

Após nossa primeira reunião, eu entendi que precisaria encontrar um parceiro que me ajudasse a materializar o que eu imaginava para o texto no formato sonoro. Conheci o músico, escritor e artista multimídia, Henrique Ludgério, através de um amigo em comum; meu primeiro contato com ele foi escutando seu álbum *Radiocereja* (2020). Quando escutei o álbum, senti que era uma sonoridade bem parecida com o que eu imaginava para o texto. Entrei em contato com Henrique, e ele aceitou de imediato após ler o texto. Começamos a trabalhar juntos, eu, Henrique, Dadado e Pedro.

Empuxo começa com a ambientação sonora de uma piscina, em uma aula de natação. Som de crianças correndo e o barulho que a água faz quando você se movimenta dentro da piscina. Ao mesmo tempo, existe uma trilha musical que forma uma outra camada, que antecede o som da piscina. É como se abrisse caminho para a voz que vai entrar relatando logo em seguida. A voz que conta a história soa como se estivesse abafada criando a sensação de se estar falando de dentro da piscina, ou de dentro de um banheiro; tentou-se criar uma sonoridade que se assemelhe ao ato de falar perto demais da água. A escolha de dizer o texto com pausas busca construir uma imagem inicial bem detalhada, na qual se ouça as palavras com clareza.

Empuxo tem suas espacialidades bem definidas: começamos pela piscina; temos o banheiro do apartamento; o posto de saúde; a mesa da sala; e o espaço mais metafórico da mente daquele que fala o texto, um lugar que construímos por meio de uma sonoridade de reverberação, tentando criar uma atmosfera de eco. O espaço onde o não dito fica preso e ressoando. Esse espaço metafórico está presente na cena da *carta mental à médica*, um texto que é escrito para ser dito à médica, entretanto não há a coragem de dizê-lo, logo, o texto fica não dito.

Há a tentativa de se criar vozes diversas no texto. *Empuxo* é um solo, mas há a presença de outras vozes mecanizadas além da voz central, que nos relata o ocorrido. A voz central rememora e relata, como se gravasse a história em um gravador. Outras vozes surgem de forma mecanizada durante o texto: a voz feminina da médica, gerada automaticamente pela ferramenta do *Google Tradutor*; a voz feita por mim que surge da pesquisa no *YouTube*, criada numa tentativa de transparecer um estado de animação exagerado que se assemelhasse ao de um *youtuber*, ainda que o tema falado tenha certo nível de seriedade. A criação dessa voz parte de uma visão estereotipada dessa empolgação exagerada característica do entretenimento na internet; a voz da *mulher da*

farmácia, programada para ser falada ininterruptamente, em um tom nada explicativo a respeito do uso do medicamento, tenta mostrar como o discurso do sistema de acolhimento da saúde pode ser mecanizado e repetitivo.

Há, entre as cenas, a presença sonora de um gravador, que inicia, pausa e retorna a gravação. O gravador pausa sempre que há uma interrupção e retorna logo após essa interrupção. O mecanismo do gravador me interessava criativamente, como se essa voz estivesse se gravando na tentativa de compreender o ocorrido. A peça *A última gravação de Krapp* e minha irmã mais velha (que aparecerá no texto seguinte) foram inspirações para o uso do som do gravador. Não fazia sentido para mim o gravador aparecer nas interrupções contendo os relatos da natação, visto que a atmosfera desses fragmentos tem relação com a de um delírio, um espaço onírico que interrompe a trama da camisinha.

A descrição da embalagem dos medicamentos da PEP está presente na *cena 1*. Há, nessa cena, um exercício de descrever nos mínimos detalhes as embalagens dos medicamentos sobre a mesa. O texto foi escrito partindo desse exercício: ficar só observando, criando uma espécie de tensão entre aquele que olha e o objeto que olha em retorno. Para construir a materialidade dessa cena, optamos por falar o texto rapidamente. Contudo, diferente da voz da *mulher da farmácia*, respeitamos a pontuação, aumentando a velocidade da fala sem tornar a fala incompreensível. Não era para ser um jogo de meramente falar rápido tudo de uma vez, mas de gerar uma certa mecanização do texto, uma espécie de voz que é mais técnica, que só descreve e não envolve a subjetividade no que vê. O som do chacoalhar dos medicamentos cria a paisagem sonora da cena. A voz central continua abafada. Há três momentos que escapam desse domínio da mecanização, e a voz central salta num relato subjetivo: [...] *Não tem nenhuma por aqui.*; [...] *Veio sem quando eu peguei. Não exige bula. E agora?*; [...] *Os dois frascos sobre a mesa. Eu os observo. E agora?* Ao fim, o barulho dos frascos retorna, e uma sonoridade específica surge junto com a voz central para atenuar a tensão.

Na cena seguinte, quando a voz central busca encontrar evidências sobre o ocorrido da camisinha, havia uma vontade de criar uma sonoridade lúdica, com mais leveza para o momento em que o personagem descobre a camisinha estourada no banheiro. Optamos pelo barulho de uma bomba relógio prestes a explodir, e ao final do *beep* da bomba, ouve-se apenas o som de um bolha de água explodindo, semelhante a um pingo que cai ao chão; ou um som de boca, ao juntarmos os

lábios empurrando-os para dentro da boca, e depois separando-os rapidamente. Queríamos transpor para a sonoridade o sentimento dessa descoberta da camisinha rompida.

Sobre a criação da paisagem sonora, optamos por criações mais metafóricas, ora por criações mais ilustrativas. Como a seguir, na mesma cena da camisinha rompida, em que há a voz da *moça do google*, uma das vozes mecanizadas que mais convivemos na atualidade. Literalmente a voz de uma máquina que dialoga conosco. Escolhemos transformar esse sistema de busca em uma voz, em *Empuxo*, que ajuda a construir a camada de ansiedade e desespero da trama. Uma voz que não gera conforto e nem cria acolhimento, só acentua o distanciamento e individualismo.

Em certo momento da *cena 2*, a voz central da trama, ao ler o trecho “*o ideal é que a mulher tome*”, utiliza-se da repetição da fala, automatizando-a na medida em que a voz mecanizada da *moça do Google* se apodera novamente da informação.

Essa voz retorna como a voz da médica na *cena 5* e na *cena 7*. Há uma tentativa de mostrar certa mecanização dos discursos da saúde por meio dessa alternativa de utilizar da voz da *moça do Google* como a voz da médica, isto é, como se essa voz, que uma vez já teve mais subjetividade, naquele espaço está totalmente dominada e tomada pela máquina que só repete e não reflete sobre o assunto.

A *cena 4* é a cena em que mais brincamos com sonoridades divertidas. Tem uma atmosfera de sexta à noite partindo para a balada. Uma grande referência para esse fragmento é o início da série *Fleabag* (2016), distribuída no catálogo do Amazon Prime Vídeo aqui no Brasil. A série é originalmente do canal britânico BBC, e derivada da peça de mesmo nome escrita pela atriz, roteirista e diretora Phoebe Waller-Bridge, em 2013. Na cena inicial da série, a personagem de *Fleabag*, da qual não sabemos o nome pois nunca é chamada diretamente pelo nome por outros personagens, está em casa ofegante a espera de um *contatinho* (uma pessoa que você mantém o contato para encontros casuais) que mandou mensagem procurando-a para um *date*. O tom da fala de *Fleabag* (que quebra a quarta parede e nos convoca a saber da sua história) me interessava. Eu buscava, por meio da fala também, convocar o ouvinte a saber mais sobre minha história. A trilha sonora consiste de uma melodia animada que dita o ritmo da cena e acompanha a voz central.

Ficamos muito na dúvida de como terminaríamos *Empuxo*. Se terminaríamos no delírio do relato da natação ou se voltaríamos ao mote da busca por acolhimento e da PEP. Gravamos os dois finais para entendermos quais deles escolher. Terminar no delírio não fazia sentido para mim, visto que para mim o principal do texto era a trama do trauma, do olhar para trás na busca de um padrão de falta de confiança, medo e insegurança que parece se repetir na vida de um indivíduo LGBTQIA+. Terminar no delírio era terminar preso ao passado e na fantasia. Eu não queria que terminasse na atmosfera gostosa que foi criada nas cenas da piscina. Chegamos à conclusão de que terminar com a dúvida era o mais interessante. Terminar com a pergunta “E agora?” me remetia para além da crise e do conflito aparente na história. Essa pergunta me convocava a ir além: O que fazer a partir disso tudo que foi falado? E agora?

4.2. Sobre mim e garotos que pisam em formigueiros

Em *Sobre mim e garotos que pisam em formigueiros*, optei por investigar histórias da infância. O mote da piscina em *Empuxo* havia me aberto um leque de possibilidades de olhar para o passado e reativar histórias que não haviam antes sido faladas. Melhor dizendo, histórias que ficaram por falar por receio, por trauma, por vergonha, por medo do julgamento. Que histórias são essas que eu não contei para ninguém? *Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?* Seriam as histórias não contadas ainda histórias que me envergonhariam?

O elemento principal dessa nova história era a formiga. Eu estava, na atualidade, lidando com uma infestação de formigas no meu apartamento. Eu não queria me livrar delas; ao mesmo tempo, não as queria ali, na minha cozinha. Sentei com meu computador na tentativa de escrever sobre essa inquietação, essa *invasão*. Resgatando na memória momentos da vida em que me deparei com formigas, pensei em também em exemplos ficcionais, tal qual o final do livro *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Marquez. A imagem final das formigas tomando a casa, formigas que haviam sido combatidas durante anos pela matriarca da família *Buendía*, agora viam-se donas daquele espaço familiar. Essa imagem me ligava à minha mãe, pois lemos juntos esse livro e sempre que vemos muitas formigas, imaginávamos debochadamente que um dia seriam capazes de tomar nossa casa. Outra imagem que me rondava, era de *Mogli - O Menino Lobo* (1967), filme com

que tive uma relação forte na infância. Via-o repetidas vezes, ainda em fita cassete VHS. Baloo, o personagem urso, dublado pelo ator Phil Harris, canta a canção tema do filme, *Bare Neecessities*, enquanto come frutas, flores e formigas. Comi formigas, certa vez na infância, por curiosidade e porque diziam que fazia bem para a vista. Ironicamente, minha visão só piorou durante os anos. *Mogli* poderia ser um bom caminho, mas, na verdade, eu estava interessado nas formigas. Mas, a partir de *Mogli*, a paixão pelos filmes poderia ser trabalhada nesse novo texto. Qual era o filme que eu amava, mas tinha vergonha de assumir? E qual história envolvendo formigas seria mais interessante?

Cheguei ao filme *Dirty Dancing* (1987). O filme preferido da minha irmã mais velha, que me elevou à lembrança de observá-la gravando as músicas do filme numa fita cassete, enquanto o assistia pela televisão, na *Sessão da Tarde*, da rede Globo. Eu amava esse filme também, mas não ousaria dizer isso naquela época. Eu sabia muitas das falas e eu amava as músicas. Só não era capaz de me permitir dizer que o amava.

Cheguei também a uma memória traumática envolvendo os garotos do bairro em que eu morava e formigas. Essa história que permaneceu guardada por muito tempo, não dita. Por que eu nunca tinha falado sobre ela? Por que eu ainda sentia um misto de vergonha e culpa a respeito dessa história? Vergonha e culpa também rondavam a paixão por *Dirty Dancing*. Vergonha e culpa também me inquietavam a respeito das formigas que surgiam no meu apartamento.

O texto possui três momentos: a paixão pelo filme e o relato da gravação da trilha sonora; a situação das formigas no apartamento; e o relato traumático da corrida envolvendo os garotos do bairro. Quando o texto foi montado no formato de podcast para um edital da FUNARJ, em parceria com a rádio Roquette Pinto, em meados de 2021, havia uma exigência de que o podcast não tivesse mais de cinco minutos, o que nos (eu e Henrique, agora como uma dupla criadora) forçou a diminuir o texto para que pudéssemos participar.

O primeiro momento do texto contém a voz central relatando sobre a irmã que gravava as fitas cassete. Há, também, uma camada mais cômica, em que surge uma outra voz que imita as falas dos personagens do filme. Meu objetivo era refazer as falas com a minha voz em cima da dublagem. Buscando certo tom de deboche, tom este que refletia essa ação (fadada ao fracasso) de gravar as músicas do filme enquanto o mesmo está sendo exibido na televisão. Nesse momento, a busca era pela comicidade. Tal como a escolha de quais seriam as falas do filme a serem postas no texto, como por exemplo: “*Johnny, eu sei que não foi você quem engravidou a Penny*”. A tal frase, que para quem não assistiu ao filme soaria sem sentido, mas para quem tem uma relação com o filme suscitaria o grande conflito da trama, e geraria uma relação de identificação. Há uma busca por estabelecer uma relação com o leitor e ouvinte com a escolha dessas falas, há uma busca pela identificação.

A música tema de *Dirty Dancing* é a canção chamada (*I've Had*) *Time of My Life*, composta por Franke Previte, John DeNicola e Donald Markowitz. A canção é interpretada pelos artistas, Bill

Medley e Jennifer Warnes. *(I've Had) Time of My Life* venceu o prêmio de melhor canção original da cerimônia do Oscar de 1988. Venceu também o Globo de Ouro do mesmo ano. Pensando junto com Henrique, a atmosfera sonora desse momento tinha que ser toda pautada nessa canção. O podcast inicia com o som do gravador sendo ligado (sonoridade que retorna de *Empuxo*) e, após o ativar dos botões, a sonoridade da canção inicia criando a paisagem sonora que irá atravessar vários momentos desse novo texto.

A grande referência vocal para este trabalho era de Philippe Maia, o dublador brasileiro do ator e roteirista, Chris Rock, em *Todo Mundo Odeia o Chris* (2005). O *sitcom* é criado pelo artista e comediante Chris Rock em parceria com o ator e produtor Ali LeRoi, e retrata o período da adolescência de Chris, de uma forma crítica e debochada. *Todo Mundo Odeia o Chris* parte de relatos pessoais sobre a vida do artista e traz camadas ficcionais que ajudam a construir o tom cômico e exagerado do *sitcom*. O destaque desse trabalho é a presença de um narrador que, a todo o tempo, se insere na trama central do episódio por meio de sua voz, ora para construir um comentário, ora para justificar o que está ocorrendo, ora só para debochar por meio do exagero. A voz do narrador em inglês é feita pelo próprio artista Chris Rock; já em português, a voz de Chris Rock é recriada pelo dublador Philippe Maia. A voz de Philippe traz para o *sitcom* um tom empolgado e dinâmico; me interessava ir por esse mesmo caminho. Eu buscava algo que diferenciasse da voz de *Empuxo*, que tinha um tom mais melancólico e reflexivo.

Há uma frase que constantemente se repete nesse novo texto: “*tinha isso na fita*”. Essa é uma tentativa de criar um pacto com o leitor e com o ouvinte sobre a veracidade daquilo que está sendo relatado, ou seja, isso que estou te contando sobre o filme tinha na fita, mas não todo esse relato pessoal da história que nunca disse a ninguém. Ao final, subverto a frase dizendo que agora tudo isso que tive a coragem de falar está na fita, nessa nova fita que eu gravei, nessa fita que eu escuto repetidas vezes, sempre que bate a vontade, agora tudo isso está na fita que você também escuta. Registrado para a posteridade.

O segundo momento do texto traz um relato das formigas no apartamento. Íamos construir essa camada ao gravar o podcast, mas devido à exigência do tempo do edital, optamos por retirar essa camada do texto. Esse era o elo que ligava o relato a um momento mais recente. Apenas no fim do podcast, trouxemos um relato sobre um carnaval no Rio de Janeiro. Uma escolha que mostrava uma subversão da história traumática por meio da dança e da canção *Time of My Life*. Enquanto *Empuxo* estava praticamente na íntegra ao ser montado no formato de podcast, o segundo experimento sofreu cortes textuais para que coubesse na exigência do edital. Por fim, acabamos por considerar que o *enxugamento* realizado gerou uma versão mais concisa e mais dinâmica, o que era exatamente o que desejávamos com esse segundo texto.

O terceiro momento se caracteriza pela tensão da situação *quase cinematográfica* de escapar dos garotos do bairro. Pensávamos em construir uma atmosfera que se assemelhasse ao filme *Stand by Me* (1986). O filme é baseado na novela *The body* (1982), de Stephen King. Nela, um escritor rememora uma situação traumática da infância envolvendo a si mesmo e seus amigos. Tentamos construir uma camada sonora que tivesse como característica a tensão, como se esperássemos que algo cruel fosse acontecer. E de fato, acontece. Apesar de ser uma outra camada do texto, o mesmo tom de voz da primeira parte aparece, o tom de voz dinâmico e divertido.

O desejo era que *Sobre Mim e Garotos que Pisam em Formigueiros* conseguisse transpor a atmosfera de estar assistindo a um filme em casa na *Sessão da Tarde*, um sentimento que remete à infância e à adolescência. Meu primeiro contato com o cinema e com os filmes foi esse. Como

construir um trabalho que resgatasse não somente um evento traumático, mas também a paixão pelos filmes e pelo audiovisual?

4.3. Orelha

“Antes de tudo isso começar, quero que saiba de antemão: eu sou uma orelha.”

O texto de *Orelha* se inicia com a revelação citada acima. Escolhi construir a imagem de quem fala não é uma boca, mas uma orelha. Por que uma orelha? Por que essa parte do corpo humano é escolhida para ser o tema central desse novo texto?

Minhas orelhas sempre me incomodaram. Meu rosto fino com as orelhas que saltavam. Abordo, nesse texto, o medo de que minhas orelhas fossem herança da minha família paterna, e crescessem tão absurdamente que, ao olharem para mim, elas fossem a primeira a coisa a saltar à vista. Um pensamento superficial e totalmente voltado à questão da aparência, mas que leva ao tema central do texto: o *bullying*. Começo por me utilizar de um assunto pessoal que diz respeito somente a mim, para, em seguida desencadear em uma discussão e rememoração acerca do *bullying*, da vida na escola e dos traumas.

A atmosfera da culpa retorna também nesse texto, e acredito estar presente em todos os textos da minha dramaturgia. A busca pela libertação de um sentimento de culpa por meio do testemunho e da confissão parece ser uma característica forte da minha obra. Não falar e sentir a culpa, ou falar para buscar uma possibilidade de ascense. Creio que esses textos funcionam como tentativa de desconstrução e investigação desse sentimento, como também abordam assuntos em que nunca ousei tocar.

São três os elementos centrais de *Orelha*: o relato de um sonho; a rememoração da época da escola; e um comentário mais explicativo dirigido àquele que lê ou escuta esse texto.

O relato do sonho diz respeito a um sonho que tive e que levantei-me pela manhã para escrever sobre ele. Lembro de tê-lo achado significativo e quis anotar e desenvolvê-lo.

Eu sonhei que eu pegava o microfone e começava a falar no meio da quadra da escola. Eu tive a ideia, eu fui lá e peguei o microfone e comecei a falar no meio da quadra da escola cheia.

Quando sonhei, já estava na pesquisa de construir os textos para o formato de podcast. A reverberação de estar falando sobre memórias pessoais que antes não haviam sido tocadas estava me afetando. Achava significativo, no sonho, ter sido capaz de pegar um microfone e ousado falar no meio da quadra esportiva da escola. A quadra sempre foi um ambiente hostil para mim na infância e adolescência. De fato, todos os locais da escola, com exceção da biblioteca, eram hostis. Falar, fosse sobre qualquer assunto, sempre foi para mim um desafio. Como se eu temesse não ser escutado ou validado. Como se eu preferisse estar invisível, e, paradoxalmente, quisesse ser visto. *Orelha* se aprofunda, por meio do sonho, em questões de gênero e sexualidade ao relatar uma situação de agressão a um jovem menino, magro e nerd.

No sonho eu via um garoto magro, bem magro, tipo eu. Só que ele era mais nerd do que eu. Ele tava vindo pra escola quando um garoto forte, bem forte desses estilo *wannabe* macho interrompeu o caminho dele e deu um soco na cara do garoto. Eu vi, eu tava. O garoto magro caiu no chão e foi pisado por outro. Eu vi, eu tava. Eu fiquei olhando. Eu queria ter tido a atitude de enfrentar os garotos escrotos que batem e pisam. Mas eu só olhei. Depois eu fui pra escola pensando nele, no garoto magro, bem magro, tipo eu.

Não havia como fugir de ser oprimido na minha escola, por ser quem eu era. Creio que esse ambiente possa ser hostil para muitos indivíduos LGBTQIA+. Retratar a escola era algo que fazia parte dos meus planos com essa obra. Olhar e não tomar posição sobre o ocorrido é o que fiz no sonho, e acho que é o que mais me assombra dessa atmosfera escolar: não ser capaz de enfrentar as injustiças, calar-me, deixar passar.

A atmosfera de sonho traz um pouco da essência desse trabalho, dessa vontade de falar e de ser ouvido. E validado. Fazer algo ser ouvido. No sonho existe a urgência de se falar sobre esse garoto magro, bem magro como eu. Esse garoto deixado de lado, hostilizado, agredido e menosprezado. Há no sonho a urgência de que algo venha à tona. Ele trabalha a culpa de não ter feito nada sobre o ocorrido, e ousa ainda fazer, mesmo após a agressão ter acontecido. Por que não falavam sobre o ocorrido? Quem deveria estar falando?

Eu tive dúvida se eu pegaria o microfone e falaria no meio da quadra na frente de todos os outros adolescentes. Pensei

em falar com meus amigos sobre isso antes, mas senti que eles falariam pra eu não fazer isso. Aí eu decidi não falar com meus amigos e só ir pegar o microfone e falar. Eu precisava falar sobre o garoto magro, bem magro, tipo eu. Os professores não falavam, a direção não falava, ninguém ali tinha se importado. Eu precisava falar. Eu pulei o murinho da quadra, invadi a aula de educação física, peguei o microfone da mão do técnico, ele me perguntou se eu tinha autorização e eu menti que sim. Eu liguei o microfone, olhei pra todos aqueles adolescentes e comecei a falar.

Uma outra característica presente na materialidade desse texto, e que retorna em outros textos, são as interrupções, que chamo carinhosamente de orelhas. As orelhas são os desvios. E me interessei pelos desvios. No texto, toda a vez que há um comentário ou justificativa a respeito do que está sendo relatado, do que está no centro, chamo isso de orelha. Orelha, também faz parte dos livros, nela se explica resumidamente o contexto da história, ou fala-se um pouco do autor da obra. Orelhas, aqui, são de abana, explicativas e desviantes. Ela não só escutam, mas, também, são as que contam essa história.

4.4. Meigo

Por alguma razão, quando eu era ainda menino, muitos ao meu redor me chamavam de uma criança *meiga*. Essa memória foi reativada em minha mente logo após assistir o trabalho de Vicente Concílio, que analiso brevemente no segundo capítulo desta dissertação, e mais ainda após a leitura do artigo de Paul Preciado intitulado *Quem defende a criança queer?* Preciado nos questiona a respeito da defesa das crianças que não estão ajustadas na normatividade estruturada pela sociedade: quem são essas crianças e como nós as protegemos?

Quem defende o direito das crianças diferentes? Os direitos do menino que adora se vestir de rosa? Da menina que sonha em se casar com a sua melhor amiga? Os direitos da criança queer, bicha, sapatão, transexual ou transgênero? Quem defende o direito da criança a mudar de gênero, se for da vontade dela? Os direitos das crianças à livre autodeterminação de gênero e de sexualidade? Quem defende os direitos da criança a crescer num mundo sem violência sexual ou de gênero? (PRECIADO, 2013, p. 97).

Eu fui a criança que gostava de rosa, o menino que adorava rosa. Mas o rosa para mim estava numa esfera inalcançável. O rosa fazia parte do corredor da loja de brinquedos destinado às meninas, o rosa encapava os cadernos escolares das meninas, o rosa estava presente em todos os objetos da boneca *Barbie*. Meninas vestem rosa e meninos vestem azul. Em pleno 2019, essa afirmação saía da boca da então vigente ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, Damare Alves, no Brasil. Em pleno 2019, eu com meus 27 anos ouvia, ainda, as cores sendo atribuídas binariamente aos gêneros. Preciado critica o movimento naturalista e religioso a respeito dos direitos de proteção à criança, que tem como premissa a manutenção vigente de uma hegemonia heterossexual operando sobre os indivíduos.

A criança que Frigide Barjot diz que protege não existe. Os defensores da infância e da família apelam à família política que eles mesmos constroem, e a uma criança que se considera de antemão heterossexual e submetida à norma de gênero. Uma criança que privam de qualquer forma de resistência, de qualquer possibilidade de usar seu corpo livre e coletivamente, usar seus órgãos e seus fluidos sexuais. Essa infância que eles afirmam proteger exige o terror, a opressão e a morte (PRECIADO, 2013, p. 96).

Eu fui uma criança fora da norma e precisei solitariamente me proteger na escola, nos bairros que morei, e pela vida toda. Essa autoproteção era, para mim, quase cinematográfica. Uma espécie de *Matilda*,¹⁸ a espera de superpoderes para se vingar daqueles que a oprimem, para combater aqueles que nunca são combatidos. A palavra e a filosofia são os superpoderes de Preciado e, para mim, é por meio do uso da palavra que encontro o refúgio e a coragem para minhas tentativas de combate. *Meigo* trata do rosa, dos silêncios, da família retirada, da culpa, dos padrões que se repetem, do fim dos anos 1990, de Sandy & Junior, de cavalos e de mim.

Conto para mim mesmo essa história: esses textos são, de antemão, para mim. Para me lembrar de mim mesmo, para paradoxalmente tirá-las de mim e, também, não esquecê-las. Como artista, escolho abri-las ao mundo, pois creio que outros também delas podem usufruir.

O texto se inicia com uma lembrança da palavra “meigo”, que logo se relaciona ao interesse iniciado na infância para com a cor rosa, e brinquedos da esfera do feminino (dentro de um pensamento binário). O relato segue pela memória que tenho sobre o que minha mãe me contou sobre a história do “dia do camelô”, isto é, um dia em que fomos juntos fazer compras e, de acordo

¹⁸ Matilda é um filme de comédia e fantasia de 1996 dirigido por Danny DeVito, que também o produziu junto com Michael Shamberg, Stacey Sher e Lucy Dahl. Foi escrito por Nicholas Kazan e Robin Swicord sendo baseado no romance homônimo pelo escritor britânico Roald Dahl. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Matilda_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Matilda_(filme))>. Acesso em: 16/04/2022.

com minha mãe, eu me interessei por muitos brinquedos que eram da cor rosa. *Meigo* me parece, também, um texto escavador, que tenta investigar uma parte da minha subjetividade, ainda que de forma poética. De maneira debochada, construo fragmentos que se iniciam com a frase: “eis aqui um padrão”, comentários que revelam como eu ajo frente a certas circunstâncias.

Eis aqui um padrão: eu nego tudo antes. Eu aprendi na vida que é assim. Eu quero, mas eu nego. Eu nego porque essa é minha zona de conforto. Nas vezes que eu digo sim de primeira, eu nem consigo por em palavras o mix de sentimentos que me invade. Nas vezes que eu digo sim de primeira parece que eu sigo adiante. Mas eis aqui um padrão: eu nego tudo antes.

A busca, de forma debochada, dos porque eu ajo de tal forma, ou penso de tal jeito, ou me comporto de tal maneira, é algo que sempre esteve comigo desde que me dei conta que estava fora da normatividade: de que forma eu me comporto para fazer com que pensem em mim mais dentro de uma normatividade? Trago para esse texto esse comportamento autocentrado e racional, e o utilizo de forma jocosa, embora trate de assuntos que ainda me incomodam ou de coisas que quero modificar em mim. Como na cena 12: “Eis aqui um padrão: Eu idealizo. Eu insisto. Eu fracasso.”

O fracasso é uma presença constante nesse texto: os brinquedos que não ganhei por serem rosa e *de menina*; a carta de amor que não foi desejada; a perspectiva que tenho da vida da minha avó; a despedida da casa que amava na infância; e até a mudança de cidade, vista inicialmente como algo maravilhoso, ganha uma atmosfera de fracasso como aparece na parte:

Ela me disse que não queria a carta. Eu insisti que tinha feito pra ela. Ela disse “não” mesmo assim. Ela não ficava constrangida. Eu fingi que não estava. Dois meninos que não eram meigos quiseram ver a carta. Eu deixei. Eles jogaram no lixo. Eu deixei. Eu pensei: que bom que eu tô me mudando.

Ser o meigo também é um fracasso, esperavam que eu fosse outra coisa que não meigo, por ser um menino; fracasso por não suprir a expectativa; fracasso por gostar de coisas que estão fora de uma esfera masculina e binária; o fracasso que se repete de forma cíclica e incomoda. *Meigo* é um texto sobre fracassos.

Alguns elementos de outros textos reaparecem, como a paixão pela natação, e surge o momento de uma nova carta, agora, direcionada a *você*. Esse pronome diz respeito à pessoa que lerá

esse texto e, gostaria que, de certo modo, ela se identificasse com algo que esteja contido nele; e também, a mim mesmo, uma espécie de *você*, no sentido de que sou um estranho, visto que aquele que escreveu *Meigo* e aquele que o relê mais uma vez agora são o mesmo e já não são. Sinto que textos autobiográficos conversam com seus autores abrindo temporalidades. Possuem, de certo modo, uma função terapêutica e um viés analítico. Há um deslocamento, um reconhecimento e um estranhamento. E acho bonito pensar, também, no estranhamento que se dá pela distância temporal, pela tentativa de revisitar memórias, por se olhar refletido, se reconhecer e se desconhecer. Existe um movimento que se dá também pela saudade, pela nostalgia. A língua espanhola quando se refere à saudade, ou a sentir falta de alguém, diz: *extraño-te*. Interessante pensar que sentir saudade é também estar estranho para alguém, pois distanciou-se. *Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?* é uma tentativa de reaproximação com o estranho que me tornei para mim mesmo.

4.5 The Church Boy

The Church Boy trata sobre o primeiro amor gay. Os relatos se localizam na adolescência, na descoberta tanto da minha sexualidade, para onde ela se orientava, como também de um problema de visão que comecei a desenvolver nesse período. O texto também contém uma parte em que de forma debochada, tento explicar características minhas utilizando-me de dados da astrologia. Enquanto era forte o elemento da água em *Empuxo*, em *The Church Boy* o elemento do fogo é mais aparente. O fogo aparece nas partes em que escrevo sobre astrologia, está presente no furor da primeira paixão e como elemento de autopunição.

Quando comecei a pensar sobre esse texto, havia uma vontade de fazê-lo em grande parte na língua inglesa. Pensando sobre minha adolescência, me recordo vivamente de aprender essa língua e de utilizar o novo idioma como saída para trabalhar questões que não conseguiria dizer em português. O período de descoberta da sexualidade para mim foi bem tortuoso, com muita culpa pelo que eu estava sentindo, pelo desejo em si e pelos meus pais. Eu encontrei um espaço de conforto e de conversa comigo mesmo na língua inglesa; era através de poemas e canções que compunha que dei voz, em outra língua, ao sentimento que me consumia.

The Church Boy, que traduzido seria algo como *O Garoto da Igreja*, narra, por meio de relatos debochados e pessoais, o caminhar de uma primeira paixão por um garoto: o garoto da

igreja. As referências para a construção desse texto são áudios retirados de uma sessão com uma astróloga no ano de 2021; relatos autobiográficos da primeira paixão tal como me recordo; e a paixão pelo cinema, com a citação de filmes como *Jurassic Park 3*, dirigido por Joe Johnston em 2001, *Clueless*, de Amy Heckerling, de 1995, e da cena do beijo de *A Pequena Sereia*, dos estúdios Walt Disney, de 1989. Uma outra camada do texto contém relatos sobre como foi viver com uma doença visual rara na adolescência, buscando um tom engraçado a respeito do fato de que, enquanto lidava com questões do desejo e do amor, também precisava administrar meus olhos, a perda da visão e o uso de lentes de contatos “pulantes”.

A situação do uso de lentes de contato se agravava, pois quanto mais fisicamente eu crescia na adolescência, mais a doença evoluía. Cada vez que minha córnea modificava sua curvatura, as lentes começavam a não se sustentarem nos meus olhos, e, literalmente saltavam da vista. Isso era algo constrangedor, e novamente esse sentimento retorna na obra.

Um fato importante: minhas lentes pulavam dos meus olhos. E o uso do verbo pular nessa frase já é constrangedor por si só. E sim, elas literalmente pulavam. Incontrolavelmente pulavam a qualquer hora, a qualquer momento. “Ninguém se mexe, minha lente pulou”. Quantas pessoas no mundo já disseram essa frase na vida?

Assim como a orelha, a escuta e a audição são fortes no texto *Orelha*, em *The Church Boy* trabalho bastante em cima da visão, sobre o ver e não querer ver; e sobre o ver e não poder ver. Trabalho em cima, também, da visão em sentido metafórico, de querer e não querer ver coisas que estavam no campo da imaginação, das ideias, tais como a paixão e seus sinais. Negar enxergar o amor que, ao surgir, causa um conflito, pois aprendemos a lê-lo e vê-lo como um amor desviante, logo, a ser combatido e evitado. No texto exploro o jogar-me nesse amor, talvez como quem não o enxerga muito bem, ou talvez, como alguém que o enxerga até bem demais. Arrisco-me mesmo com as lentes “pulantes”. Mesmo que elas se apresentem como um obstáculo, quando, na verdade, deveriam se apresentar como solução. Mais uma vez o fracasso aparece.

Considerações finais

Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos? propõe-se como uma obra, também, sobre o fracasso. É um trabalho sobre perdas, sobre a inadequação constante, sobre a dualidade conflituosa entre querer lembrar e querer esquecer. Trabalho em cima da vergonha, do constrangimento e do deboche para falar sobre questões muito pessoais. Identifico em todas as histórias contadas a forte presença do fracasso, e isso me anima. Sinto essa animação por entender que encontrei saídas para situações traumáticas e que geraram cicatrizes que caminham comigo.

A minha jornada de pesquisador dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO foi, também, cercada de fracassos, desconstruções e abandonos. Passei por alguns objetos, algumas temáticas, até chegar na escrita dessa obra. Jack Halberstam, professor titular do Departamento de Inglês e Literatura Comparada e do Instituto de Pesquisa sobre Mulheres, Gênero e Sexualidade na Universidade de Columbia, diz que o fracasso pode ser uma forma de tecer uma crítica à heteronormatividade e dela escapar. Para Halberstam, o fracasso tem suas recompensas.

Talvez o mais óbvio é que fracasso permite-nos escapar às normas punitivas que disciplinam o comportamento e administram o desenvolvimento humano com o objetivo de nos resgatar de uma infância indisciplinada, conduzindo-nos a uma fase adulta controlada e previsível. O fracasso preserva um pouco da extraordinária anarquia da infância e perturba os limites supostamente imaculados entre adultos e crianças, ganhadores e perdedores. E ainda que, indubitavelmente, o fracasso venha acompanhado de uma horda de emoções negativas, tais como decepção, desilusão e desespero, ele também proporciona a oportunidade de usar essas emoções negativas para espetar e fazer furos na positividade tóxica da vida contemporânea (HALBERSTAM, 2020, p. 8).

O fracasso se apresenta como saída criativa. Resgatar memórias da infância e trabalhá-las com comentários debochados, compreendendo de que forma elas ainda afetam comportamentos do presente é, talvez, o eixo criativo deste trabalho. Essa obra revira situações traumáticas, retoma eventos, relata coisas nunca antes ditas por mim e, por fim, fracassa ao não encontrar plenamente o que busca. O objetivo é a travessia, transitar por situações, temas e investigações. A resposta está na busca fracassada que não para, continua.

Deparei-me esses dias, andando pelas ruas onde eu moro, com um menino andando de mãos dadas com um adulto que poderia ser seu pai ou avô. O menino vinha com a mão esquerda segurando a mão do adulto e a direita levantada para o alto levemente posicionada para baixo; a famosa *mão que desmunheca*. O *desmunhecado* é aquele com o pulso enfraquecido; ou aquele com a munheca decepada, adjetivo pejorativo que me perseguiu pela infância afora. A primeira coisa que me veio à cabeça foi: “que ele não precise viver à sombra desse adjetivo”. O olhar dos policiais do gênero fixa na correção de uma mão, como se, a partir dela, corrigisse toda uma subjetividade. Gostaria que esse menino não conhecesse a violência corretiva de uma sociedade dominada por pensamentos excludentes e corrosivos.

A escrita dessa dissertação abriu meus olhos e ouvidos, me aproximou de uma série de pesquisadores com interesse em comum com os meus em um programa que fomentou minha pesquisa e meus interesses. Pude, assim, me debruçar em estudos pertinentes e desenvolver uma reflexão ampla sobre o material autobiográfico como fonte para a criação de obras textuais performáticas, experimentando com a criação de podcasts, graças também a uma rede de contatos artísticos que travei ao longo da minha pesquisa.

Gosto muito de um texto da pensadora, artista, professora e teórica feminista, bell hooks, que nos deixou prematuramente no ano passado, 2021. Nesse texto, intitulado *contar histórias*, ela diz:

Durante anos, hesitei em compartilhar histórias pessoais. Fui treinada para acreditar que quem se apoia em uma história pessoal como evidência para defender ou confirmar uma ideia jamais poderia ser acadêmica e/ou intelectual, de acordo com o pensamento do dominador no ensino superior (HOOKS, 2020, p. 89).

hooks é *cirúrgica* ao abordar a insegurança ao se utilizar de histórias pessoais para construir um pensamento crítico e teórico dentro de um ambiente intelectual. Esta dissertação se constrói em todos os aspectos com inserções da minha subjetividade, com histórias pessoais que se misturam a pensamentos críticos e reflexões. Minhas histórias, aqui descritas, funcionam como modos de ver. São reflexos de como eu as resgatei e as elaborei na forma de escrita. Não há como estabelecer seu teor de verdade: a autobiografia é falha nesse sentido, pois a verdade tem mil facetas e perspectivas. Ela é lacunar. Mexer no passado íntimo vai ser sempre um encontro com as lacunas.

Os textos teóricos de bell hooks contém diversas inserções de histórias pessoais. De início a pensadora acreditava que construir um pensamento teórico não deveria envolver o uso de material autobiográfico. No entanto, ela começou a perceber que se ela quisesse:

[...] escrever teoria, principalmente teoria feminista que seria lida para além das fronteiras de raça, gênero, classe social e nível educacional [...] teria que oferecer um ponto de entrada em comum (HOOKS, 2020, p. 91).

Esse pensamento de hooks sobre a escrita me remete à defesa de Haraway dos saberes localizados, isto é, saberes que se situam, situam os outros e nos situam. Uma não busca de “saberes comandados pelo falocentrismo” nem “pela visão incorpórea, mas aqueles comandados pela visão parcial e pela voz limitada, [...] também não tenta perseguir [...] a parcialidade em si mesma, mas pelas possibilidades de conexões e aberturas inesperadas que o conhecimento situado oferece. O único modo de encontrar uma visão mais ampla é estando em algum lugar em particular” (HARAWAY, 1995, p. 33).

O uso de material pessoal para a construção de pensamento teórico e artístico traz como consequência o ato de situar os saberes. O olhar, aqui, e na obra de hooks, parte de um lugar, parte do eu em mim. Esse processo de contar histórias partindo do eu em mim tem uma função terapêutica e transformadora. De acordo com bell hooks,

[...] ao escrever várias histórias sobre o eu em mim e ao contá-las em livros e sessões de terapia, meu espírito ferido começou a cicatrizar. O assassinato da alma que sentia quando criança já não era a marca do meu ser; ao contar histórias, entrei em uma zona redentora. Adentrei um mundo de recuperação da alma. Aos poucos, eu pegava os cacos de minha psique e os juntava novamente, criando no processo histórias novas e diferentes – contos libertadores (HOOKS, 2020, p. 92).

A expressão “assassinato da alma”, de acordo com hooks, vem de um termo da psicanálise que diz respeito ao abuso e à negligência contra a criança e à privação de sua identidade própria, dentro de grupos familiares. hooks escreve em nota de rodapé que, de acordo com o psiquiatra Leonard Shengold, qualquer ação, seja ela brutal ou sutil, que mantém a criança conectada à pessoa que perpetuou um abuso, é um assassinato da alma.

É bonito ler hooks dizendo que ao se utilizar dos relatos, ela foi cicatrizando sua alma; foi juntando e reagrupando os cacos de sua psique. Os relatos, as histórias pessoais, o material autobiográfico serviria, assim, como uma espécie de metamorfose do trauma. Há nessa operação de relatar, então, uma função terapêutica. O relato dá forma e sentido aos fatos, ilumina a neblina causada pelo trauma. O relato resgata os sentidos antes cegados e ensurdecidos. O relato partindo de

um saber localizado, situado no eu em mim. Creio que realizar essa operação dentro do ambiente acadêmico seja um ato performático de cunho artístico, sensível e crítico.

Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos? Eu fui para o teatro e para a pesquisa, abrir a boca, os ouvidos, os olhos, todos os sentidos para me identificar, propor encontros e seguir. Sigo aqui, fracassando. Mas não mais me silenciando. Seguirei relatando para que minhas histórias traumáticas sofram metamorfoses. Criando minhas performances de possibilidades.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Sobre o Que Podemos Não Fazer. In: *Nudez*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editoras, 2010.

ALICE, Tania. *Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos*. Disponível em: <http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014_Artigo_Tania.pdf>. Acesso em: 16/04/2022.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Escrever a Leitura. In: *O Rumor da Língua*. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988a.

_____. O Efeito do Real. In: *O Rumor da Língua*. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988b.

_____. *Incidentes*. Tradução de Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BECKETT, Samuel. *A última gravação de Krapp*. Trad. Angela Leite Lopes. Questão de Crítica. Rio de Janeiro: Vol. I, nº 8, outubro de 2008

BERGER, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Group, 2008.

BERNSTEIN, Ana. *O arquivo como campo minado*. São Paulo, 5º Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, 2018. Disponível em: <www.academia.edu/36073245/O_arquivo_como_campo_minado>. Acesso em: 16/04/2022.

BLANCHOT, Maurice. A Busca do Ponto Zero. In: *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORBA, Maria Lucia de. Tempo, Hábito, Memória e Identidade em A Última Gravação de Krapp, de Samuel Beckett. *Scripta Alumni*, Uniandrade, n. 3, 2010.

BRECHT, Bertold. O vôo sobre o oceano: peça didática radiofônica para rapazes e moças. In: *Teatro Completo 3*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

_____. Política de gênero e o direito de aparecer. In: *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CALDAS, Dario. *Homens - comportamento, sexualidade, mudança*. São Paulo: SENAC, 1997.

CAMARGOS, Moacir Lopes de. *Sobressaltos: caminhando, cantando e dançando na f(r)esta da Parada do Orgulho Gay de São Paulo*. Orientador: João Wanderley Geraldi. 2007. 270 folhas. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

CARLSON, Marvin. Performing the Self. *Modern Drama*, Universidade de Toronto, v. 39, n. 4, p. 599-608, inverno 1996.

DELEUZE, Gilles. O que a voz traz ao texto. In: *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975 - 1995)*. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, George. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história, 1*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

EMIN, Tracey. *Why I Never Became a Dancer*. 1995 (6 min, 32 sec) Disponível em: <iframe width="560" height="315" src="https://www.youtube.com/embed/MhCa_71LWhg" title="YouTube video player" frameborder="0" allow="accelerometer; autoplay; clipboard-write; encrypted-media; gyroscope; picture-in-picture" allowfullscreen></iframe>. Acesso em: 16/04/2022.

_____. *Strangeland*. Londres: Hodder and Stoughton Ltd, 2005.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta* [S. l.], v. 8, p. 235-246, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246. Disponível em: <www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 16 maio. 2021.

FERÁL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta* [S. l.], v. 8, p. 197-210, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370. Acesso em: 16 maio. 2021.

_____. Distanciamento e Multimídia ou Brecht Invertido. In: *Além dos Limites: Performance e Performatividade*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

FREITAS, Marcio. *Desvios de Mim: autorepresentação e cena teatral contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2021.

FREUD, S. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GOYTIA, German C. Junior. *A Arte Confessional de Tracey Emin*. Orientadora: Elza Maria Ajzenberg. 2009. 115 folhas. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, PGEHA-USP, 2009.

GRAY, Spalding. *The Journals of Spalding Gray (1941 - 2004)*. Editado por Nell Casey. New York: Vintage Books, 2012.

HALBERSTAM, Jack. 2020. *A arte queer do fracasso*. Recife: CEPE.

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tradução e Organização de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

HAN, Byung Chul. *Agonia do Eros*. Tradução de Enio Paulo Gianchini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 7-41, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

HEDDON, Deirdre. Introduction. In: *Autobiography and performance*. EUA/Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2008.

HOOKS, bell. *All about love: new visions*. New York: William Morrow Paperbacks, 2018.

_____. *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. Trad. Bhuvi Libânio. São Paulo: Elefante Editora, 2020.

JUNG, Keylla, T. *Minotauro ou do assassinato da alma*. 2014. Disponível em: <<http://associacaolivrepesi.com.br/wp-content/uploads/2020/07/Minotauro-ou-do-assassinato-da-alma-artigo-convertido.pdf>>. Acesso em: 16/04/2022.

LAPOUJADE, David. *Potencias do Tempo (Powers of Time)*. Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 Edições, 2010.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEMEBEL, Pedro. *Falo por minha diferença*. Texto foi lido como intervenção em um ato político da esquerda chilena, em setembro de 1986, ao cumprirem-se 13 anos do golpe militar, em Santiago do Chile.

LOUIS, Édouard. *O fim de Eddy*. Tradução de Francesca Angiolillo. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

MADLENER, Francis; DINIS, F. Nilson. *A homossexualidade e a perspectiva foucaultiana*. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <www.scielo.br/j/rdpsi/a/9HqVnvwqJYnV93psMwV48pL/?lang=pt>. Acesso em: 23 de junho de 2021.

MANCHESTER, Elizabeth. *Tracey Emin Why I Never Became a Dancer 1995*. Reino Unido: TATE, 2000. Disponível em: <www.tate.org.uk/art/artworks/emin-why-i-never-became-a-dancer-t07314>.

MARTIN, Carol. Bodies of Evidence. In: *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. London/ New York: Palgrave MacMillan, 2010.

MILLER, Tim. *1001 Beds: Performances, Essays and Travels*. Editado por Glen Johnson. Wisconsin: Universidade de Wisconsin, 2006.

MITCHELL, W. J. T. Mostrar o ver: Uma crítica à cultura visual. *Interin*, Curitiba, Universidade Tuiuti, vol. 1, n. 1, p. 1-20, 2006.

MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 11, p. 20-25, 2017.

MONTEIRO, Gabriela L. G. Autobiografia na cena contemporânea: tensionamentos entre o real e o ficcional. *Pós Belo Horizonte*, v. 6, n. 11, p. 78-91, maio 2016.

NANCY, Jean-Luc. À Escuta (Parte I). Outra Travesia, Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação UFSC, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p159>>. Acesso em: 23 de junho de 2021.

OLIVERIA, João Manuel de. *Desobediências de gênero*. Salvador: Editora Devires, 2017.

OLSEN, Liga Legzdina. *When the personal becomes too personal. The Politics of the personal and the installation "My Bed" by Tracey Emin*. Supervisor: Bente Larsen. The Faculty of Humanities Department of Philosophy, Classics, History of art and Ideas, 2014.

PRECIADO, B. Paul. *Quem defende a criança queer?* Tradução de Fernanda Ferreira Marcondes Nogueira. 2018. Disponível em: <www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/17>. Acesso em: 23 de junho de 2021.

_____. *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2014.

_____. *Um apartamento em Urano: crônicas de travessia*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

TREVISAN, S. João. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VIDART, Paco. *Ética Bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*. Tradução de Pablo Cardellino Soto e Maria Selenir Nunes dos Santos. São Paulo: N-1 edições, 2019.

VIEIRA, Elise. *História Oral e Autobiografia no Teatro Documentário*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

Ficha técnica e lugares para escuta

Empuxo

Link Drive: <https://drive.google.com/drive/folders/1IHeaRtDplcUNDZE3FixzbyjvQJYPP8oV>

Link Spotify: https://open.spotify.com/episode/2MzuUJye2ZhiNdt8XDFqBI?si=K6gSOlScRd2Sazr994C_ow

Texto, performance, voz e direção: Pablo Pêgas

Edição, produção musical, design sonoro e mixagem: Henrique Ludgério

Orientação: Fabiano de Freitas e Pedro Leal David

Sobre Mim e Garotos que Pisam em Formigueiros

Link Drive: https://drive.google.com/drive/folders/1w7EKj5b3Si2JL5cTf7QTBFUjuIFK_iqm

Texto, performance, voz e direção: Pablo Pêgas

Edição, produção musical, design sonoro e mixagem: Henrique Ludgério

Anexo da obra

Para onde vamos com tudo aquilo que não dissemos?

Empuxo

Abertura

Eu tinha 10 anos e estava na piscina da academia. Eu fazia natação e era o intervalo. Era meu primeiro dia. Eu não falava com ninguém ainda. Não conhecia ninguém. Uma dificuldade de falar, de dizer sobre mim, de perguntar qualquer coisa ao outro. Vi uma das meninas flutuando na piscina e pensei em como ela conseguia fazer aquilo. Eu estava perto da borda segurando firme com medo de afundar a qualquer momento. E eu fiquei lá olhando.

Cena 1: Dia 02. 17:03 da tarde

Dolutegravir sódico 50mg. Um frasco branco. Tampa com rosca dessas que dá vontade de abrir toda a hora. Pelo menos em mim. Uso oral adulto e pediátrico. Disque saúde 136. Contém 30 comprimidos revestidos. Conservar em temperatura ambiente entre 15 graus centígrados e 25. TODO O MEDICAMENTO DEVE SER CONTIDO FORA DO ALCANCE DE CRIANÇAS. Não tem nenhuma por aqui. Verde escuro e verde claro tomam a frente da embalagem. Proibida a venda. Válido até 2022. Faz chic chic toda a vez que pego nas mãos.

Frasco menor e mais largo. Fumatarato de tenofovir desoproxila + lamivudina. 100gm cada. O verde mais claro toma conta da embalagem. Uso oral. Uso adulto. Contém 30 comprimidos revestidos. Uso sob prescrição médica. SUS. Proibida a venda. Exija a bula. Veio sem quando eu peguei. Não exige bula. E agora? Válido até 5 de 2022. 136 disque saúde. Esse abre pra cima. Branco. Também faz chic chic.

Os dois frascos sobre a mesa. Eu os observo. E agora?

Cena 2: Dia 01: 23:47 da noite

A lata de lixo é preta. Pequena. No chão do banheiro. No canto. Depois que ele partiu, eu fui lá e abri a tampa. Lá é o banheiro da minha casa. Estava ainda por cima. Ela. Então, eu a peguei e examinei como se eu fosse um profissional. Estava rasgada. Em que momento ela rompeu? Já era! Por que ele não falou que rompeu? Será que ele não percebeu? Pensei na hora em todas as infecções sexualmente transmissíveis possíveis de serem contraídas pelo rompimento de uma camisinha. Era tarde da noite. Então, eu joguei no google: “o que fazer quando a camisinha rompe?”

“Como evitar gravidez indesejada? A camisinha é um método contraceptivo que serve para prevenir uma gravidez... para evitar ISTs... O ideal é que a mulher tome a pílula do dia seguinte... Não há

forma de evitar ISTs... O ideal é que a mulher... O ideal é que a mulher tome... O ideal é que a mulher tome...”

Por que eu ainda to nesse site? “Sou gay e a camisinha estourou” – pesquisar “Camisinha estourou? Saiba tudo sobre PEP.”

Cena 3: Dia 02. 13:07 da tarde

Então, eu envio pra ele no *whats*: oi, tudo bem? E ele responde: tudo e você? E eu digo: tudo certo. Eu precisava conversar contigo sobre ontem a noite. E ele diz “o que foi?”

Interrupção

Naquele outro dia a menina que flutuava não tinha ido na natação. Ela não estaria lá pra me julgar se eu afundasse ao tentar flutuar. Tinha me decidido que quando desse o intervalo na piscina, eu iria tentar. Nesse momento, eu já não precisava mais das bordas. Tinha entendido um pouco mais sobre meu corpo e sobre a relação dele com a água. Era hoje.

Cena 4: Dia 01. 19:20 da noite

Sabe quando você passou o dia trabalhando e ansioso com prazos e mais prazos e você tá louco pra pegar alguém pra de certo modo extravasar, relaxar, sei lá qual a palavra e você tem um contatinho novo que você bateu papo no app e vocês se curtiram e trocaram *whats* e daí você manda um “oi, que ta fazendo hoje?” e ele responde “à toa em casa” e você diz “quer chegar aqui mais tarde pra tomar um vinho?” e ele diz “pô, acho que quero sim” e ele diz que tá a fim e te pede uma foto safada e você manda uma foto safada e você pede pra ele uma foto safada e ele te manda uma foto safada e você pensa “é hoje, obrigado senhor” e começa a arrumar a casa?

Então, eu tava assim. Pera aí, não tem vinho. Aí você corre no mercado e compra um vinho, o mais barato porque ele não é seu namorado e você nem sabe se vai ser tão bom assim, volta pra casa toma um banho, faz todo o procedimento necessário, joga um cheiro no banheiro, passa um aspirador, apaga a luz, liga o *ring light* num canto e finge ser um abajur meia luz e espera. E espera.

Cena 4 mais tarde: Dia 01. 20:30 da noite

“Cheguei” ele manda no *whats*. Você tenta dizer um oi e iniciar um papo quando na verdade você tá louco pra pegar ele e ele você, daí ele diz “posso tirar a blusa porque tá quente” e você diz “claro” e o resto, vocês sabem.

Cena 5: Dia 02. Hospital. 09:00 da manhã

A voz da médica é pra ser feita com a voz do Google Tradutor.

Médica: Eu estou de plantão há 36 horas. Exausta. Vocês têm que parar de achar que pep é pílula do dia seguinte?

“Então, é a primeira vez que eu vou tomar e não acho isso, inclusive queria saber dos riscos dos medicamentos, se tem e tal?”

Médica: Aguarda ali um pouco que isso daqui demora e você viu que tem mais gente ali. Vou atender eles primeiro.

Carta mental à médica:

Cara médica que não sei e nem me disse o nome, sei que não tá sendo fácil pra você. 36 horas trabalhando? Não tenho nada a ver com isso. Não, eu não acho que Pep seja pílula do dia seguinte. Eu sei que tomarei por 28 dias. Sei que você deveria fazer um exame rápido pra verificar se eu tenho HIV, Sífilis, hepatite antes de me dar o medicamento. E você não fez. Você deveria me explicar sobre a medicação. Você não fez. Você deveria me acolher. Você não fez. Eu queria ter te mandado à merda e falado “você não sabe nada da minha vida!” Mas pensei que era eu que tava transando com um desconhecido por um app, eu que estava em situação que precisava de ajuda ali, eu que já culpo meu desejo desde muito tempo atrás que estava me culpando novamente por estar pegando um medicamento que na sua opinião eu estava vendo como pílula do dia seguinte. Eu quis que você trabalhasse mais 12 horas e tivesse um *burnout* porque você não precisava ter sido tão fria e insensível. Eu quis não me culpar pelo que eu fiz, mas me culpei ainda mais.

Queria ter dito isso, mas eu falei: Desculpa.

Sim, eu disse desculpa.

E ela disse: Vê se se cuida. Ela disse: Vê se se cuida.

Cena 6: Dia 01: 23:58 da noite

Texto pra ser falado em tom de youtuber.

Voz de um vídeo: Uma vez que você chega no hospital, o atendimento de pep deve ser de urgência! Quanto mais cedo começar, melhor! Não dá pra tomar pep toda hora, é preciso fazer uma avaliação. Se for sangue, tem risco. Se for esperma, tem risco. Se for secreção, tem risco. Antes de tomar a pep, qual foi o tipo de contato? Foi na pele? Não precisa de pep. A pele tem uma barreira. Se havia uma ferida aberta? Talvez seja melhor você procurar tomar a pep. Se era uma ferida cicatrizando e pequena? Talvez não. Se teve contato com mucosa, é preciso prestar atenção no volume dessa exposição. Quanto mais detalhe você der ao médico, melhor porque ele pode te ajudar a entender se vale a pena você tomar o pep ou não. O médico está ali pra te acolher. E lembra, é emergência.

Cena 7: Dia 02: 11:18 da manhã

Médica: Você trocou sexo por dinheiro?

“não”

Médica: Você sabe se o parceiro é soropositivo? “não sei...”

Médica: Aqui a receita, é só ir lá pegar o remédio na farmácia e pedir pra ela te explicar sobre o uso.

Interrupção

Estávamos no intervalo da natação. Era agora. Enquanto num canto, algumas das crianças e adolescentes brincavam de saltar ou dar cambalhotas, eu fui pro outro lado da piscina tentar flutuar. O que acontecia com o corpo dela, daquela menina, que flutuava? Como as pessoas conseguiam? Eu tentava e afundava o tempo todo. Ficava desesperado e afundava. Batia as mãos e afundava. Até que ela, a menina, chegou e disse: “você precisa relaxar e confiar.” Ela tinha chegado atrasada naquele dia, chegou no meio do intervalo e veio até mim. “Você precisa relaxar e confiar.”

Cena 8: Dia 02. Farmácia. 11:30 da manhã

Texto pra ser dito ininterruptamente até o ponto final antes de “boa sorte”.

Mulher da farmácia: são esses dois frascos aqui toma sempre no mesmo horário durante os 28 dias tá se você tiver alguma reação volta aqui pra gente trocar o medicamento ah depois vai ser bom você fazer um exame pra ver como está seu fígado tá bem se quiser começar a tomar agora

inclusive 72 horas né talvez seu olho fique amarelado você tenha diarreia cansaço mas tem gente que não tem nada tomara que você não tenha nada. Boa sorte.

Cena 9: Dia 02. 13:07 da tarde. Continuação

E ele diz: o que foi?

E eu digo: ontem, quando a gente tava transando, e paramos porque não estava rolando pra mim. A camisinha tava estourada quando você tirou, não tava?

E ele diz: não! Eu que rasguei ela pra tirar. Eu teria te falado, relaxa.

E eu digo: Teria? Foi mal, não acho que os caras não falam muito. E você quase não falou ontem.

E ele diz: A gente conversou muito por mensagem, né?

E eu: É, sim. Enfim, obrigado por me falar agora.

E ele diz: Relaxa, confia em mim.

O fim

Então ela flutuou ao meu lado na piscina e disse que eu precisava confiar em mim mesmo. “Confia em você e relaxa o corpo. Escuta sua respiração. E você vai ver que vai rolar.” Então, eu joguei meu corpo pra cima da água mantendo o rosto pra fora. Escutei minha respiração. Confiei no que ela estava me dizendo. Confiei que iria flutuar. Enchi o pulmão de ar. Relaxei o corpo e subi. Conseguia escutar minha respiração bem perto do meu ouvido. Vi as luzes no teto da piscina coberta. Senti o vazio debaixo de mim. Eu tava conseguindo, eu tava flutuando. Mexi meus braços. Senti algo que nem sei descrever, mas acho que tem a ver com coragem.

Cena 10: Dia 02. 17:03 da tarde

Os dois frascos sobre a mesa. Eu os observo.

E agora?

Sobre mim e garotos que pisam em formigueiros

Cena 1 - “Nobody puts baby in the corner”

A minha irmã gravava fitas no aparelho de som que a gente tinha. E naquele dia ela gravou o final de Ritmo Quente. A gente não tinha como comprar um LP da trilha sonora de Ritmo Quente e eu nem sei se tinha CD ou Fita. Ela queria escutar mais vezes as músicas do filme sem ter que esperar passar na sessão da tarde de novo. Essa era a chance. Começava com o barulho da porta abrindo e o Patrick Swayze voltando pro clube de surpresa. “Johnny, Johnny.” Tinha isso na fita. Ele vai até a mesa que a baby tá e diz: Ninguém coloca a baby de lado. E voices, hearts and hands e a música para.

Cena 2 - 2021

Eu olho as formigas andando da pia da minha cozinha subindo pela parede e entrando dentro de uma fenda entre os azulejos. Elas tem tomado tudo por aqui. Nada pode ficar esquecido na pia. “Por que você não pisa nos formigueiros também?” Até o fogão elas tão atacando. Elas brincam com o fogo. Eu sempre tive dificuldade em pisar em formigueiros. Diferente daqueles garotos. Eu geralmente dou uma tocada de leve para que elas mudem o curso. Assopro. (barulho de assopro)

Cena 3 - nossa!

“Desculpa interromper, mas eu sempre faço a ultima dança da temporada.” Tinha isso na fita. Nossa, é de arrepiar. Ele para o evento do clube pra dizer que ele vai dançar com a Baby, porque não importa o que aquele recorte da sociedade nojenta e moralista pensa. Eles vão dançar. Aí o pai da Baby levanta já pronto pra trazer ela de volta pro canto, mas a mãe da Baby diz: senta, Jake. Tinha isso na fita.

Cena 4 - longe daqui

Eu não gostava muito de brincar com aqueles garotos. Mas tudo me dizia que eu tinha que brincar com aqueles garotos. Não seria tão legal se eu ficasse em casa vendo Ritmo Quente. Eu precisava ir com eles. E não que eu não gostasse de subir com eles o morro perto de casa pra eles pisarem em formigueiros, ou invadir o parquinho quando ele

estava fechado, e até investigar a tal casa mal assombrada da rua de baixo. Eu realmente gostava de sair pelo bairro. É só que eu não tinha muito a ver com eles. Eu me achava bem parecido com a Baby na verdade, mas vai dizer isso nos anos 90.

Cena 5 - É exatamente isso

Então eu fui com aqueles garotos pra um lugar mais afastado do bairro naquele dia. Não sei porque eles queriam brincar na rua de cima, a gente nunca ia na rua de cima. Eles decidiram entrar num terreno abandonado e até que seria interessante, eu pensei. Eles queriam achar coisas perdidas. Tipo quando achamos revistas pornô escondidas no muro da quadra esportiva. Eles queriam achar mais revistas, com certeza. O que eles acharam foi uma garrafa cheia de formigas. “Por que você não pisa nos formigueiros também?” Eles pegaram a garrafa e riram. “Por que você não pisa nos formigueiros também?” Eles me olharam como se tivessem planejando algo. Eu assistia muita sessão da tarde pra saber que eles estavam aprontando a maior confusão. Um dos garotos me

segurou pelas costas e tentou me levar pra um canto. “Por que você não pisa nos formigueiros também?” Ah, eu entendi tudo: eles vão me colocar no canto, vão abrir essa garrafa de formiga e colocar dentro da minha blusa ou bermuda. É, é exatamente isso.

Cena 6 - Não sei pisar em formigueiros

Eu não quero matar as formigas aqui de casa. Eu tenho 28 anos na cara e não quero matar as formigas aqui de casa. Mas tá sem condições. “Por que você não pisa nos formigueiros também?” Minha mãe já teria pegado uma inseticida e passado nos azulejos todos. Eu deveria ligar pra minha mãe. A casa da minha mãe tem muitas formigas também. Ela vai falar pra eu comprar algum remédio e vai dizer que usou e que exterminou tudo lá, que eu tenho que ver. Eu tenho que ligar pra minha mãe.

Cena 7 - PS

Patrick Swayze na coxia. Baby sozinha no palco. Eu sempre sinto a mesma coisa com essa cena. São os segundos antes de começar “Now I’ve had the time of my life... e olha pra Baby e vai andando. Esse silêncio. Tinha isso na fita.

Cena 8 - É exatamente isso parte 2

Aonde eu tava mesmo? Ah, preso no canto. Um dos garotos, o que se achava o líder, vinha se aproximando lentamente com a garrafa pra cima de mim. Ele não tava tão perto. Eles colocaram aquela garrafa lá. Tá tudo muito combinado. Agora eu entendi por que eles riam tanto antes da gente chegar lá. Eu precisava fazer alguma coisa, se não eu, quem faria? Quem ia me tirar do canto? Eu tive que fazer força e tive que me contorcer até ficar de frente pro garoto que me segurava. Aí eu chutei ele no saco. E corri. Primeiro eles riram do garoto sentindo dor. Depois eles correram atrás de mim. Ainda rindo. Eu corri mais rápido que eles. Eu sempre tive que correr mais rápido que eles. Eu sentia o cheiro da poeira levantando no ar. Eu sei que eu só estaria seguro assim que chegasse em casa.

Cena 9 - Eu amava

Aonde voce tava? Minha mãe perguntou. Eu ofegante disse: com os garotos. Eu dividia quarto com a minha irmã. Ela tava no escuro ouvindo a fita. Ela queria ficar sozinha no quarto pensando no Danilo. Eu li o nome dela e Danilo no caderno dela. Depois de anos eu entendi por que ela fazia isso. Eu fiz também num diário escondido debaixo do meu colchão pra ninguém nunca descobrir. Eu sentei no chão, Minha mãe mandou eu tomar banho. Eu disse que já ia. Minha irmã fez um arfhhh. É a parte do dedinho que ele faz pra Baby. Que brega. Que ódio. Que sexy. Eu deitado no chão ainda meio ofegante. Minha irmã deitada na cama. O som péssimo da fita gravada. “Cause we seem to understand the urgency. Eu acho que ela puxou a mim.” Minha irmã odiava o fato de ter as falas. Eu amava. Eu amava.

Cena 10 - Eu amava 2

Eu perguntei no grupo da família pra minha mãe sobre o que fazer com as formigas. Ela disse pra comprar sei lá o que e aplicar. Que ela fez e funcionou. Depois ela disse pra minha irmã que ia passar Ritmo Quente na sessão da tarde. Minha irmã disse que amava. Eu agradei pelo rolê da formiga. Ela reforçou: compra. Respondi a minha irmã com um emoji de coração. Esse filme é tudo, eu disse.

Cena 11 - Eu amo

É agora! Ele pulou agora, não pulou? Minha irmã muito concentrada. Essa coreografia. Aí tão indo buscar a baby no palco. Ela ri jogando a cabeça pra trás. Eu gosto disso na Baby. Ela coloca os pés no chão, corre até o Johnny e ele a levanta. Pose do avião. Se você reparar tem uma gay no canto que vibra com esse momento. Eu amo. Aí depois geral dança e de repente “Johnny, eu sei que não foi você quem engravidou a Penny” tinha isso na fita. E as senhoras jogando o casaco de pele no chão bem madames e dançando uma com a outra, minhas favoritas, sempre. Em breve a gente vai mudar daqui. Minha irmã vai casar. Não com o Danilo. E a fita vai desaparecer. E eu vou entender mais sobre mim longe dos garotos que pisam em formigueiros. E anos mais tarde, num carnaval de rua no Rio, eu vou correr e pular nos braços de um garoto e ele vai me levantar na pose da Baby no meio do bloco ao som de Time of my Life. Auge. Brega. Tudo. Eu nunca contei isso pra minha irmã. Nem pra minha mãe. Nem pra ninguém. Agora tem isso na fita.

Orelha

CENA 1

Antes de tudo isso começar, quero que saiba de antemão: eu sou uma orelha.

CENA 2

Eu sonhei que eu pegava o microfone e começava a falar no meio da quadra da escola. Eu tive a ideia, eu fui lá e peguei o microfone e comecei a falar no meio da quadra da escola cheia. A Bia tava no meu sonho. Ela tava linda colando uns desenhos que ela fez na parede e ela queria falar também. Tinha uma menina chamada Patrícia. Eu nunca a vi, mas ela queria falar também. E eu tinha um namorado que babava demais no beijo. Mas me fazia feliz no sonho. Mas babava demais no beijo. Eu sonhei que eu pegava o microfone e começava a falar no meio da quadra da escola.

CENA 3

Eu lembro da minha mãe dizer com gosto: ainda bem que você não puxou as orelhas dos Pêgas. A orelha dos Pêgas é uma das primeiras coisas que você olharia no rosto deles. Meu avô tinha as maiores que eu já vi. Realmente elas chegam primeiro em qualquer situação. Orelhas de realismo fantástico. Eu tinha medo de crescer e com o tempo também as minhas orelhas. Ou que elas ficassem de abana.

CENA 4

Para aí rapidinho: de abana vem do fato delas serem feitas para abanar. De abanar. Eu sei que é óbvio, mas eu passei a vida achando que tinha a ver com o diabo. Tudo junto. Diabana. Mas na verdade, isso não faz sentido nenhum. E eu passei esse tempo todo com medo de não fazer sentido nenhum. De abana. Separado. Isso aqui é uma orelha.

CENA 5

No sonho eu via um garoto magro, bem magro, tipo eu. Só que ele era mais nerd do que eu. Ele tava vindo pra escola quando um garoto forte, bem forte desses estilo *wannabe* macho interrompeu o caminho dele e deu um soco na cara do garoto. Eu vi, eu tava. O garoto magro caiu no chão e foi pisado por outro. Eu vi, eu tava. Eu fiquei olhando. Eu queria ter tido a atitude de enfrentar os garotos escrotos que batem e pisam. Mas eu só olhei. Depois eu fui pra escola pensando nele, no garoto magro, bem magro, tipo eu.

CENA 6

Minha mãe foi me buscar na escola uma vez. Eu tava na terceira série, já na outra cidade. Eu estudava no pior colégio do mundo, isso era o que eu pensava. O Beto não tava lá. E eu não conseguia me apaixonar por nenhuma das garotas. Mas tinha a Patrícia. Chamavam ela de Patricia Macarrão. Eu não era *cool* naquela escola. Nem a Patrícia. Mas sobrevivemos. Eu espero que ela tenha. Indo embora com minha mãe, encontramos a Patrícia e eu gritei: tchau, Paty Macarrão. Ela sorriu sem graça. Minha mãe disse algo do tipo: você não sai por aí chamando as pessoas assim. Eu senti o que as pessoas chamam hoje em dia de: *cringe*.

CENA 7

Eu tive dúvida se eu pegaria o microfone e falaria no meio da quadra na frente de todos os outros adolescentes. Pensei em falar com meus amigos sobre isso antes, mas senti que eles falaria pra eu não fazer isso. Aí eu decidi não falar com meus amigos e só ir pegar o microfone e falar. Eu precisava falar sobre o garoto magro, bem magro, tipo eu. Os professores não falavam, a direção não falava, ninguém ali tinha se importado. Eu precisava falar. Eu pulei o murinho da quadra, invadi a aula de educação física, peguei o microfone da mão do técnico, ele me perguntou se eu tinha autorização e eu menti que sim. Eu liguei o microfone, olhei pra todos aqueles adolescentes e comecei a falar.

CENA 8

Todo esse passo a passo que eu acabei de falar equivale ao final de Harry Potter quando eles passam por todos os obstáculos dos filmes anteriores sem nenhuma dificuldade aparente. Medo, sim. Mas eles já enfrentaram coisas piores do que um troll, uma aranha gigante, um lobisomem, dementadores e enfim, isso aqui também é uma orelha.

CENA 9

Querido John Lennon, eu te peço desculpas. Que bom que você se permitia vazar sem medo. Que pena que você era da igreja e imagino que isso tenha te feito criar muitos medos sobre quem você é e associar palavras com o diabo sendo que elas não fazem sentido nenhum dessa forma. Espero que você tenha sobrevivido, como eu. Espero que esteja bem.

CENA 10

Eu falei pra todos ouvirem sobre o que tinha acontecido com o garoto magro, bem magro, tipo eu. Falei do fato dele ter apanhado na rua onde as pessoas iam pra ficar umas com as outras. As pessoas entenderam o que eu falei e riram da minha associação. Eu nunca fiquei com ninguém naquela rua.

Eu vi um garoto levar um soco naquela rua, no sonho. Tem coisas que a gente passa a vida arrependido de não ter feito? Eu beijei meu namorado no meio do pátio no sonho. Não precisei ir pra rua escondida dos ficantes. Eu falei tantas coisas no microfone. Disse como o *bullying* é só uma simulação do que o mundo fora da escola aparenta, da lógica do opressor e de como não precisava ser assim. Ai, bem bicha palestrinha.

CENA 11

Meu melhor amigo na cidade nova quando eu cheguei foi o Harry, do filme. A gente tinha 11 anos na mesma época. Ele também era meio incompreendido, deslocado, mas tinha uns flashes de coragem e uns flashes de medo ao mesmo tempo. Ele também pegaria o microfone no meio da quadra. Ainda bem que tinha o Harry. Eu precisava muito daquela carta naquela época. Fugir seria mais fácil. Mas eu fiquei ali me entendendo no meio daquela loucura. Seria mais fácil enfrentar trolls do que os *wannabe* machos. Tão lerdos quanto. Orelha.

CENA 12

Querida Vanessa e querida Patrícia, eu peço desculpas. Espero que vocês estejam bem.

CENA 13

Existe um teste. Um teste para crianças. Um teste que ajuda a compreender melhor as características de uma criança. Um teste de desenho. A criança tem que desenhar. Ela precisa começar o desenho e seguir no fluxo. Tipo como a Luiza desenhava com traços firmes e diretos. Não como eu que fazia riscos pra gerar forma. Se a criança começar um traço e hesitar, ela cria uma orelha. Eu hesitava bastante. Muitas orelhas criadas. Eu estaria inadequado ao teste. Irônico. Diabana. Orelha. Eu tentei desenhar como a Lu, mas eu só não conseguia. Eu precisava de mais riscos e mais traços. Eu precisava hesitar pra saber melhor pra onde eu ia. Precisava criar o meu suporte. Achava que o que eu fazia não fazia sentido algum porque tava fora da norma. Como tem gente que passa a vida se sentindo errado por estar sendo quem quer ser?

CENA 14

Antes de tudo isso recomendar, quero que saiba de antemão: eu sou uma orelha. Diabana.

Meigo

CENA 1

Quando eu era ainda um menino e amava rosa, ouvia da boca de muitas pessoas a palavra “meigo” ser direcionada a mim. Meigo porque eu andava com as meninas; meigo porque eu era organizado; meigo porque eu gostava de ler; meigo porque eu preferia ver filmes a jogar bola; meigo porque eu queria brincar com *Barbies* e de casinha; meigo porque eu queria ter todos os bichos do mundo. Meigo. Por falta de outra palavra, os adultos me chamavam de meigo.

CENA 2

Minha mãe diz que eu amava rosa. Eu tentei esconder muito que eu amava rosa. A memória que ela conta eu não lembro, mas era de passar pelo camelô da cidade e querer todas as coisas que tinham a cor rosa. Ela disse que as outras pessoas não entediam. Se estivéssemos numa competição de natação, minha mãe e eu estaríamos nadando na direção contrária às outras pessoas. Eu lembro de amar cavalos. Meu pai ama cavalos. Eu acho que há coisas que herdamos no sangue. A memória que eu lembro é desse brinquedo: uma carroça rosa, dois cavalos e uma boneca. Era a coisa mais linda daquele dia no camelô!

CENA 3

Eis aqui um padrão: eu nego tudo antes. Eu aprendi na vida que é assim. Eu quero, mas eu nego. Eu nego porque essa é minha zona de conforto. Nas vezes que eu digo sim de primeira, eu nem consigo por em palavras o mix de sentimentos que me invade. Nas vezes que eu digo sim de primeira parece que eu sigo adiante. Mas eis aqui um padrão: eu nego tudo antes.

CENA 4

No natal de 99 eu ganhei um aparelho de som. Um melocotom. E o cd quatro estações do Sandy e Junior. Meu pack gay futura VJ da Mtv. Eu não lembro de sentir vergonha do melocotom por ele ser rosa. Ou de cantar as músicas do Quatro Estações. Eu não lembro de sentir que eu precisasse ter pedido outra coisa de natal. O natal de 99 foi o meu último natal naquela casa que tinha carpete, terraço, grama, varandas e era do lado da casa da minha avó. A casa onde eu nasci. A gente vai mudar dali na virada de 99 pra 2000. Quase que fugidos, era a sensação que eu tinha pela rapidez como tudo se deu. Meu próprio filme *teen* da sessão da tarde. Eu amava duas coisas: o que eu tinha que deixar e o vinha pela frente.

CENA 5

Eis aqui um padrão: o outono não é sempre igual.

CENA 6

A despedida é uma coisa (silêncio). A despedida é uma coisa. É não poder ficar onde você quer se demorar um pouco. É passar, querer parar, mas ter que seguir adiante. Eu acho que é líquido porque escapa. Você pode tentar segurar, mas escorre. Você pode até armazenar, mas aí a coisa se perde e vira lembrança. A parada é solta. Tem gente que engole, tem gente que vaza, tem gente que aprendeu a nadar tão rápido que nem sabe mais o que é essa coisa.

CENA 7

Minha avó me ensinou a desenhar pássaros numa folha de papel. Ela tinha um quebra cabeça colorido em formato de borboleta que eu sabia montar de cor, mas eu sempre fingia esquecer. A cozinha da minha vó tinha cheiro de alho e eu sempre odiei alho, por isso eu não gostava de comer lá. Ela gostava de fofoca. Tinha crise de risos. Cultivava plantas em potes de tinta. Gostava de bichos. Tem coisas que a gente herda no sangue.

CENA 8

Eis aqui um padrão: tem coisas que a gente cola uma nas outras e acreditamos que elas sejam uma coisa só. Quando descola é sempre um susto.

CENA 9

Minha primeira carta de amor. Eu escrevi ouvindo o Quatro Estações. Num papel de carta rosa. Olha o que o amor me faz. Eu sinto um arrependimento de não ter mais essa carta. Era 99. Eu sabia que eu iria me mudar de cidade. Eu era apaixonado por uma menina da minha sala. Ela era tão popular e a mãe dela tinha cabelo curto e vinha buscar ela de botas de salto cano alto. *Cowgirl!* Eu achava aquilo digno de filme *teen* sessão da tarde. Ela era prima do Beto. No recreio eu e Beto combinamos de colocar a carta no estojo dela. Eu conheci a ansiedade nesse dia.

CENA 10

Eu sentei perto do túmulo da minha avó depois que todos tinham ido embora já. Era 2018. Fiquei sozinho ali por um tempo. Fazia um dia bonito. Tinham flores frescas. Minha avó tinha uma blusa do Patolino que era enorme pra ela. Eu achava divertida, mas pensava no porquê a minha vó tinha uma blusa do patolino que era enorme pra ela e saias que pareciam feitas a mão. Pensei no porquê ela falava pouco e queria agradecer tanto. Minha avó negava tudo antes. Era sua zona de conforto. Há existências tão aprisionadas. Eu queria saber se minha avó foi feliz. Se ela amou mais alguém. Com quem ela aprendeu a desenhar pássaros. Se ela faria diferente. Se ela diria mais “sim”. Se ela pularia da sacada e fugiria no cavalo que ficava amarrado na árvore logo embaixo da casa sem nunca olhar para trás. Como num filme.

CENA 11

Eu acho que ela não gostava de Sandy e Junior, não gostava de papel de carta, ou de atos românticos. O que tive certeza era que ela não gostava de mim. Eu era meigo. Os olhos da professora, me observando, quando a frase “que isso no meu estojo?” ecoou pela sala, denunciava: foi o meigo. Eu achava que amor era isso e se alcançava por meio disso. E de fato, possa ser. *Tá nas calçadas nas ruas e nos lugares que eu vou, pichado no muro no outdoor da avenida.* A Sandy disse. Ela me disse que não queria a carta. Eu insisti que tinha feito pra ela. Ela disse “não” mesmo assim. Ela não ficava constrangida. Eu fingi que não estava. Dois meninos que não eram meigos quiseram ver a carta. Eu deixei. Eles jogaram no lixo. Eu deixei. Eu pensei: que bom que eu tô me mudando.

CENA 12

Eis aqui um padrão: Eu idealizo. Eu insisto. Eu fracasso.

CENA 13

A cidade nova era bem maior que a cidade que eu morava antes. Tinha várias pontes. Tinha shopping e cinema. Tinha cheiro de novo. Eu amava duas coisas: o que eu deixei e o que começava agora. Nunca mais eu vou morar numa casa com carpete, terraço, grama, varandas e perto da casa

da minha avó. Mas tinha um morro de grama perto e dava pra descer de papelão. E tinha cinema. E o Harry.

CENA 14

Eu também mudei rápido de 99 para 2000. O portal, diziam. Eu carreguei o aparelho de som, o melocotom, o Quatro Estações. Meu pack gay futura VJ da Mtv. Eu esqueci ela. *Resolvi mudar, vou por um fim e tentar te esquecer.* Me apaixonei por uma menina diferente a cada série que eu entrava. Quando finalmente uma delas quis me beijar, eu não entendi. Eu idealizo. Eu insisto. Eu fracasso. Meu primeiro beijo eu roubei de uma menina ainda na casa antiga, antes de 99. Meu segundo beijo foi na kombi em 99, eu tava olhando pra janela e um menino me chamou. Quando eu virei rápido, beijo. O primeiro foi planejado, o segundo, acidente. Ele riu e eu fiquei perplexo. Eu beijei um menino. Ele nem ligou e eu fiquei perplexo. Eu beijei um menino. Foi um acidente. Eu beijei um menino. Eu conto essas experiências como beijos. Eu sou meigo, vai, me deixa.

CENA 15

Carta para você:

Tem uma cena no filme 28 dias que a Sandra Bullock tenta levantar a pata de um cavalo. Eu amo a Sandra Bullock. Se ele deixar você levantar é porque você assumiu o controle. A última vez que eu vi um cavalo foi quando voltei a casa dos meus pais, a nova, em outra cidade, em 2020. Minha irmã achou que ele estava perdido, eu disse: ele sabe muito bem onde ele está. Ele conhece aqui. O cavalo se foi e desapareceu na noite da cidade. Mas eu quis ficar com o cavalo. Impossível. Meu caro, tudo na vida tentam enquadrar e explicar. Parece que funciona assim. Mas eu sei lá, sabe. Tem mais a ver com assumir o controle e reconhecer os padrões para dizer *bye bye*, demorei mas aprendi. Eu não faço ideia do que eu esteja falando. Eu sou meigo, eu amo rosa, gosto de cavalos, idealizo, insisto e fracasso. Tá tudo bem. Eu amo duas coisas: o que foi e o que tá para chegar.

CENA 16

Quando eu era ainda um menino e amava rosa, ouvia da boca de muitas pessoas a palavra “meigo” ser direcionada a mim. Meigo porque eu ainda ando com as meninas; meigo porque eu sou organizado; meigo porque eu leio; meigo porque eu preferi ver filmes a jogar bola; meigo porque eu ainda amo Barbies e coisas de casa; meigo porque eu quero ter todos os bichos do mundo. Meigo. Por falta de outra palavra, os adultos me chamavam de meigo. Meigo.

CENA 17

Dj, solta a faixa 9.

The Church Boy

CENA 1

O que eu quero dizer é que a minha vênus e o meu sol estão ambos em câncer, bem próximos, o que gera, enfim, algo que se chama de combustão.

Combustão é qualquer um dos estados sendo consumido pelo fogo. Burn, baby, burn...

CENA 2 (How Will I Know?)

Well, this is a love story. He was one of my best friends. I thought myself as straight back then, poor me, and I didn't realize that the girl everybody wanted to kiss was actually waiting for me to kiss her and I just couldn't. I thought I couldn't. Actually I thought she didn't want to kiss me. But she did. What turned out to be was: I didn't want it. I didn't want to kiss the girl. (Shalala my oh my!)

CENA 3

Quando você começa a perceber que você não tá enxergando, você começa a se dar conta de mais coisas ao seu redor. Porque se não, você esbarra, tropeça, cai. E de repente aquela placa de trânsito pra você que nem dirige começa a se tornar muito interessante só pelo fato de que fica difícil de desvendar o que tá escrito nela. Ou o desespero de ver uma pessoa vindo na sua direção e você não se dar conta de quem é. Eu comecei a andar de cabeça baixa para evitar o constrangimento. Evitar constrangimento era uma matéria da escola que eu sempre me ferrava.

CENA 4

Sagitário, Leão e Áries são os três signos de elemento do fogo. Áries é cardinal, Leão é fixo e Sagitário mutável. Eu preciso de energia mutável, a minha astróloga disse. Todo mundo acha que eu sou uma pessoa adepta das mudanças, mas eu sempre me identifiquei com o baby frajola naquele episódio que tudo está mudando e ele fica desesperado. Eu preciso ir em direção de energia mutável. Eu tenho impulso, mas eu fixo, eu fixo.

CENA 5

So, I don't remember when I first realized I was in love with him. I mean he was the church boy. Of all the hundred guys at that school, I fell in love with the church boy. There was something about that day when he was playing soccer and he threw his coat to me. I was on the bleachers. I never played soccer. Neither liked to watch. But I was there. Because of him. Because we're friends. So, he threw his coat and I caught it up in the air. And I felt it. I just felt it. That's why I didn't kiss the girl.

CENA 6

Eu comecei a usar lentes de contato rígidas aos 11 anos, em outras palavras, eu comecei a não poder deitar na cama e dormir direto aos 11 anos. Eu invejo quem pode deitar em qualquer lugar e só dormir. Sabe quando voce chega da festa bêbado e cansado e só deita e dorme? Se você sabe, que bom. Porque eu não sei. Uns 20 anos mais tarde eu vou ir pra casa desse *boy* que eu to a fim e vou ter que ir embora porque esqueci minha caixinha de lentes. Mas antes disso, eu vou dormir de lentes na casa desse outro *boy* que eu gostava porque foda-se as lentes e foda-se o meu olho. Aí depois disso, eu vou aprender que lentes antes de *boys*. Meus olhos antes de *boys*.

CENA 7

So, I don't remember when I first realized I was in love with him. I mean he was the church boy. I fell in love with the church boy. But I think there was something about the way that sky was pink that day, and the freezing cold weather and he walking by my side even though he had his bike with him. He could just ride home, but instead, he chose to walk me home. And we couldn't stop talking, and the way he annoyed me and made me laugh at the same time. I just felt it. That's why I didn't kiss the girl.

CENA 8

Um fato importante: minhas lentes pulavam dos meus olhos. E o uso do verbo “pular” nessa frase já é constrangedor por si só. E sim, elas literalmente pulavam. Incontrolavelmente pulavam a qualquer hora, a qualquer momento. “Ninguém se mexe, minha lente pulou”. Quantas pessoas no mundo já disseram essa frase na vida?” O desespero maior era o fato de ela pular na direção que ela quisesse sem me avisar, sem dizer “oi, tô aqui, só queria dar uma respirada dos seus olhos”. Se eu não controlasse isso, ia ser bem ruim em casa com meus pais.

CENA 9

Ter muito fogo no meu mapa diz que eu sou uma pessoa impulsiva. Eu achei que eu era pura água. Eu tenho o sol em câncer. Mas o que se mostrou verdade é que o fogo domina por aqui e até o câncer que é água tá em combustão com o câncer de vênus. Se fogo pega em água, a prova tá aqui e naquela cena final de Jurassic Park 3. Eu vou bem de início, no impulso e depois eu fixo. Tipo casais estagnados no casamento. Eu preciso ir em direção de energia mutável. Por que eu ainda to contando essa história?

CENA 10

I love that scene in Clueless when Cher is walking by herself, overthinking about Josh and she suddenly stops in front of a fountain after having stressfully thought about all the reasons that make her hate Josh for to suddenly realize she actually loves him. And the fountain lights up in pink, blue and purple. She says: I love Josh! I felt just like that. I saw the church boy hanging around with a girl and felt something I never felt before. Jealousy? Yeah, you can call that. I am majorly totally *butt* crazy in love with the church boy. That's why I didn't kiss the girl.

CENA 11

Eu aprendi crescendo que tem coisas que a gente finge que não vê; coisas que a gente não quer ver mesmo; coisas que a gente não enxerga e coisas que a gente diz que vê só pra ir junto com a

maioria. Eu já passei por todas essas. 1: me apaixonar por um garoto. 2: querer pegar loucamente esse garoto. 3: que ele não tá na mesma que você. 4: Quando te dizem: você e ela fazem um casal lindo. E você diz sim. Mas tem uma quinta que faz todo o sentido: tem coisas que só eu vejo.

CENA 12

The church boy was online on MSN. I saw him. We spent hours and hours chatting there after having spent hours and hours chatting at school. Chemistry, or you have it or you don't. I had to tell someone what I was feeling, so I talked to CH, my best friend. I needed to get this out of my mind and share with someone else. CH would understand and not judge me. And I was on my way to tell the church boy I was in love with him. I needed someone to give me that push. So I asked CH something like: the person I like is online, should I tell? CH said "go for it!" I told him it was the church boy. CH still said "go for it". And there I went. I said "hey, I have something to tell you. Hmm. I think I'm in love with... you".

CENA 13

(som de algo em combustão)

That's the sound of me burning in hell in my own combustion according to the church boy's mind after I had told him.

CENA 14

O conflito era querer controlar tudo, até o incontrolável. "Ninguém se mexe, minha lente pulou". Essa frase começou a ficar cada vez menos usada. Eu tava crescendo e minha córnea se ajustando à lente. O meu corpo começava a se dar conta. Mas isso já não era tão mais estressante do que a espera. A espera do sim ou do não. A espera de que eu não estivesse vendo só o que eu vejo.

CENA 16

I'm a control freak. Or I just wanted an answer. I couldn't wait any longer, but also I couldn't ask him looking at his face "do you feel the same?" I felt that he was vanishing little by little from my life. I didn't see him during break time at school, I didn't walk with him back home, he was missing too many classes, I was sick and worried. What did I do? Is it my fault? I couldn't tell anyone. Only CH knew.

CENA 17

Eu falava em inglês sozinho no meu quarto. É por isso. Era o jeito de ninguém da minha família entender o que tava acontecendo. Ninguém poderia saber que eu tava apaixonado por um garoto. Isso me fez ser um dos melhores alunos da minha sala do cursinho e a aprender a cantar as músicas da Britney corretamente. Eu escrevia em inglês pra ele, falava em inglês, cantava em inglês, mas a música que mais lembrava dele e que eu acreditava que era um sinal de que ele tava pensando em mim era: entra na minha casa, entra minha vida... A vida da gay nunca foi fácil.

CENA 18

Vênus em Câncer, sol em Câncer, os dois colados, bem próximos, em combustão. Dizem que pessoas com essa posição no mapa têm tendência a ter problemas de visão. Cê jura? Além de serem muito controladoras e ansiosas no amor. Ah, cê jura? Tá batendo muito. O eu e o outro pegando fogo loucamente. Fogo sobre as águas. O sol ofuscando o brilho do amor. Vênus presa ao sol. A vida *da* gay nunca foi fácil.

CENA 19

A wise drag queen once said: if you can't love yourself, how in the hell you're gonna love somebody else? According to the astrology, my sun makes it harder to love the other, my sun makes it harder to see the other, my sun shadows my Venus and blinds the eyes of the love one, me. I waited for the church boy, not so much, but I waited. I wanted to live my teenage dream. CH was there with me when I asked. I was able to look the church boy in the eye after school that day and ask: do you fell the same? And he finally said, and he finally said: no.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
CURSO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

**PARA ONDE VAMOS COM TUDO AQUILO QUE NÃO DISSEMOS?
RELATOS PESSOAIS
PARA RESGATAR MINHA CRIANÇA VIADA**

PABLO RODRIGUES COELHO PÊGAS

Rio de Janeiro
Maio de 2022