

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola De Belas Artes

Departamento de Artes Cênicas

Curso de Graduação em Teatro – Bacharelado

Ítallo Vinícius Vieira Caixeta

**TEATRO, CORPO E HOMOEROTISMO:
uma escrita performativa sobre o processo de criação do solo teatral
“Canção de Engate”**

Belo Horizonte – MG

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO
FOLHA DE APROVAÇÃO

"TEATRO, CORPO E HOMOEROTISMO: uma escrita performativa sobre o processo de criação do solo teatral "Canção de Engate"

ÍTALLO VINÍCIUS VIEIRA CAIXETA

Trabalho de Conclusão de Curso de Teatro EBA/UFMG, submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Teatro, como requisito para obtenção de título de Bacharel em Interpretação Teatral, aprovada em 19/06/2025 pela banca constituída pelos membros:

Orientadora:

Profª Drª Lívia Mara Gomes do Espírito Santo

Examinadora:

Profª. Kelly Crifer (Kelly Cristina Ferreira)

Examinadora:

Prof. Dr. Ed Andrade (Eduardo dos Santos Andrade)

Profª Drª Bya Braga (Maria Beatriz Braga Mendonça)

Coordenadora do TCC/Bacharelado Teatro 1/2025

Belo Horizonte, 19 de junho de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Lívia Mara Gomes do Espírito Santo, Usuária Externa**, em 27/06/2025, às 11:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Membro**, em 04/07/2025, às 14:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo dos Santos Andrade, Professor(a)**, em 07/07/2025, às 16:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kelly Cristina Ferreira, Usuário Externo**, em 09/07/2025, às 11:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4331003** e o código CRC **B1B16FD8**.

Ítallo Vinícius Vieira Caixeta

**TEATRO, CORPO E HOMOEROTISMO:
uma escrita performativa sobre o processo de criação do solo teatral
“Canção de Engate”**

Monografia em formato de artigo científico apresentada ao Curso de Graduação em Teatro, modalidade Bacharelado, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Lívia Mara Gomes do Espírito Santo

Belo Horizonte – MG

2025

Dedico à criança que eu fui, por ter enfrentado a ausência, o preconceito e o medo, por ter buscado o teatro e, acima de tudo, por persistir neste sonho.

RESUMO

Com o intuito de explorar modos de escrita a partir de pesquisas e processos de criação realizados no campo das artes, o presente artigo teve como objetivo apresentar o processo colaborativo de criação do solo teatral *Canção de Engate* por meio da escrita performativa (Saber de Mello; Aguiar; Belchior Santos; Pedroso de Oliveira; Franzoni, 2020). Partindo do homoerotismo como universo temático e estético explorado durante a criação do espetáculo, para tecer este trabalho teórico, foram utilizadas metodologias teóricas e práticas a partir da abordagem da pesquisa performativa (Prette; Braga, 2020) e da pesquisa biográfica (Delory-Momberger, 2016) e autobiográfica (Ostetto; Kolb-Bernardes, 2015). A estruturação desse artigo buscou responder à seguinte questão: como relatar, em um artigo acadêmico, uma pesquisa que parte do sensível, de memórias pessoais, de trajetória de vida e de experiências vividas, genuinamente, durante o processo criativo sem perder a dimensão do erótico (Lorde, 2009)? A título de recurso, foi feito o uso do diário de bordo – diário de criação – após ensaios e encontros, como ferramenta de documentação do processo e das descobertas ocorridas ao longo da criação. Em suma, este artigo apresenta, assim como o espetáculo, tentativas de cruzamento entre teatro, literatura e audiovisual ao explorar, enquanto chave dramatúrgica: o homoerotismo, uma infância no interior de Minas Gerais, uma escrita poética e uma atuação cênica. Este artigo intencionou experimentar uma linguagem acadêmica-cênica autoral atravessada pela memória, pelo corpo e pelo desejo.

Palavras-chave: teatro; homoerotismo; processo de criação; preparação de ator; escrita performativa.

ABSTRACT

With the purpose of exploring writing methods based on research and creative processes carried out in the field of arts, this article aims to present the collaborative creation process of the solo-performer play *Canção de Engate* through performative writing (Saber de Mello; Aguiar; Belchior Santos; Pedroso de Oliveira; Franzoni, 2020). Starting from homoeroticism as the thematic and aesthetic universe explored during the creation of the play, theoretical and practical methodologies were used based on the approach of performative research (Prette; Braga, 2020), biographical research (Delory-Momberger, 2016), and autobiographical research (Ostetto; Kolb-Bernardes, 2015). The structure of this article sought to answer the following question: how to genuinely report, in an academic article, a research that starts from the sensitive, personal memories, life trajectory, and lived experiences during the creative process, without losing the erotic dimension (Lorde, 2009)? As a resource, a process journal was used after rehearsals and meetings as a tool to document the process and the discoveries made throughout the creation. In short, this article presents, like the performance itself, attempts to intertwine theater, literature, and audiovisual by exploring, as a dramaturgical key: homoeroticism, a childhood in the countryside of Minas Gerais, poetic writing, and performance. This article intended to experiment with an authorial academic-scenic language traversed by memory, body, and desire.

Keywords: theater; homoeroticism; creative process; actor training; performative writing.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Tibum! O prazo final	32
Figura 2 – Infinito	35
Figura 3 – Sebastião	40
Figura 4 – Fugaz	44
Figura 5 – Termina como começa	50

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
1.1 Notas iniciais.....	7
1.1.1 Tragam suas roupas de banho – Nós iremos mergulhar.....	10
1.2 Canção de Engate: o espetáculo.....	12
1.3 Por onde navegamos.....	14
1.4 Entre o sonho e a agilidade.....	20
2 DESENVOLVIMENTO.....	22
2.1 Escrita Performativa - Texto como um espaço de acontecimento.....	23
2.1.1 Preparação Corporal.....	24
2.1.2 Estudo de Personagem.....	34
2.1.3 Preparação Vocal.....	40
2.1.4 Ensaios.....	43
3 CONCLUSÃO.....	51
4 REFERÊNCIAS.....	54

1 INTRODUÇÃO

1.1 Notas iniciais

Quando uma pesquisa artística começa? De onde veio este desejo? Por que dizer – ou melhor – por que dizer desta forma? Eu poderia seguir por tantos caminhos – sempre se pode. Poderia dizer que este trabalho começou quando coloquei um pano de prato na cabeça para representar os longos cabelos de Kassandra (1992), personagem da telenovela venezuelana exibida nas tardes dos anos 2000, pelo SBT. Poderia dizer que foi quando minha mãe me vestiu de anjo para cumprir uma promessa feita à Nossa Senhora da Abadia. Ou quando ingressei, aos onze anos, nas aulas de teatro do Programa Educacional de Atenção ao Jovem – PEAS Juventude, na E. E. Dalva Stela de Queiroz, em Patrocínio – MG, minha cidade natal.

Poderia dizer que foi naquele exato momento em que algo em mim sorriu, quando disseram – ainda que não fosse verdade – que eu havia beijado um garoto. Ou quando entendi que a hora de me mudar para a capital mineira para cursar a Graduação em Teatro havia chegado. Poderia dizer que foi quando conheci o poema *Fevereiro*, de Matilde Campilho¹ (2014), ou na mesa daquela pizzaria, após fundar mais um grupo de teatro. E poderia, inclusive, não começar por mim, em primeira pessoa, como estou a fazer.

Por meio destas e com estas memórias, escolho começar pela vez em que Lívia Espírito Santo², após uma aula da disciplina optativa *Estudos Corporais Indisciplinares*, ministrada por ela na graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, no primeiro semestre de 2022, compartilhou comigo algumas reflexões sobre o texto *Os usos do erótico: o erótico como poder*³ (Lorde, 2009). Foi ali, na porta da Sala Verde, que falamos pela primeira vez sobre erotismo.

No texto, Audre Lorde⁴ aborda o erótico como uma fonte abundante de poder, “um

¹ Matilde Campilho (1982) é uma poeta e escritora portuguesa, conhecida por seu estilo híbrido entre poesia e prosa. Publicou *Jóquei* (2014) e *Flecha* (2020).

² Lívia Espírito Santo (1984) é artista da dança, professora e pesquisadora em artes da cena. Doutora em Artes (UFMG), atuou como docente na UFMG, UFOP e na Escola Livre de Artes Arena da Cultura (BH – MG). Foi bailarina da Cia de Dança Palácio das Artes (BH – MG) e do Camaleão Grupo de Dança (BH – MG). Pesquisa temas como envelhecimento, poéticas autorais e escrita performativa.

³ Utilizo a tradução presente na *Coletânea Audre Lorde*, Zine publicado por Herética Difusão Lesbofeminista Independente, traduzido por Tatiana Nascimento dos Santos em dezembro de 2009, disponível em: <https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf>. Acesso em: 26 maio 2025.

Para informações complementares, consulte também:

<https://cadernetafeminista.wordpress.com/2015/07/09/os-usos-do-erotico-o-erotico-como-poder-por-audre-lorde/>

⁴ Audre Lorde (1934 – 1992) foi uma escritora caribenha-estadunidense, poeta e ativista, que se descrevia como Negra, Lésbica, Feminista, além de “Guerreira” e “Mãe”. Sua obra aborda questões como racismo, feminismo e sexualidade, enfatizando não apenas as diferenças entre grupos de mulheres, mas também as tensões e conflitos no plano individual, conforme apresentado pela iniciativa Herética Difusão Lesbofeminista Independente ([s.d.]).

manancial de força revigorante e provocativa à mulher” (Lorde, 2009, p.10). Um recurso profundamente interno, feminino e espiritual, de onde pode-se brotar a energia necessária para a transformação e o encorajamento da pessoa oprimida. Para a autora, a sociedade ocidental caluniou e desvalorizou o erótico, impedindo-o de ser reconhecido como uma força legítima de informação e mudança:

De um lado, a superficialidade do erótico foi fomentada como símbolo da inferioridade feminina; de outro lado, as mulheres foram induzidas a sofrer e se sentirem desrespeitáveis e suspeitas em virtude de sua existência. Daí é um pequeno passo até a falsa crença de que, só pela supressão do erótico de nossas vidas e consciências, podemos ser verdadeiramente fortes. Mas tal força é ilusória, porque vem maquiada no contexto dos modelos masculinos de poder. (2009, p.9)

Como homem branco homoafetivo, reconheço que não vivencio o que Audre Lorde, mulher negra, lésbica, feminista e mãe, vivenciou. Dito isso, a partir de seu texto, comprehendo a discussão do erótico ao relacioná-lo com o universo homoerótico, principalmente no que tange à oposição entre erótico e pornográfico (2009, p.10). Para a autora, “a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, uma vez que representa a supressão do sentimento verdadeiro. A pornografia enfatiza a sensação sem sentimento” (2009, p.10). Comumente, esse imaginário é criado (dentro e fora da comunidade gay), associando o homoerótico apenas à objetificação e ao pornográfico, apartando dele a dimensão afetiva. Porém, Lorde apresenta uma visão do erótico como recurso advindo do sensível, uma energia vital, capaz de conectar uma pessoa consigo mesma, seu corpo e suas sensações. Um caminho para o empoderamento, para a autonomia. Daí o erótico como poder.

Se relacionarmos a “supressão do erótico” à repressão do desejo homossexual em nossa sociedade, possivelmente também nos aproximaremos de ideais machistas de dominação e poder. Ao dimensionar essas repressões em minha vida, sempre retorno às memórias de infância – período da minha vida em que tais opressões foram mais latentes, o que não significa que eu tenha deixado de sofrê-las. Lembro das repreensões proferidas pela família, pela igreja e pela escola. Lembro das opressões proferidas pelos colegas, pelos não colegas e até por aqueles que eu não conhecia. De repente, e ainda tão cedo, o que antes era um lugar seguro deixou de ser: a casa? A igreja? A escola? A vizinhança? Também, mas aqui, em especial, me refiro ao meu próprio corpo.

Lorde, vislumbra o erótico como um caminho possível para o empoderamento individual e coletivo, ao vê-lo como “um senso íntimo de satisfação ao qual, uma vez que o

tenhamos vivido, sabemos que podemos almejar. Porque uma vez [...] reconhecido seu poder, não podemos, por nossa honra e respeito próprio, exigir menos que isso de nós mesmas” (2009, p.10). Foi quando me permiti viver o erótico em mim, esta energia fundamental para a mudança, e aceitar o desejo que, por duas décadas representou o meu maior medo, que finalmente pude mergulhar nas minhas habilidades profissionais com honestidade e prazer.

Ao relacionar o erótico à vida profissional, Audre Lorde afirma que “o erótico não é sobre o que fazemos; é sobre quão penetrante e inteiramente nós podemos sentir durante o fazer” (2009, p. 10). Ela propõe que buscar a excelência é ir além da mediocridade que a sociedade nos incentiva a aceitar, mas sem confundir essa busca com uma cobrança impossível. O erótico não se trata de fazer mais, mas de sentir mais profundamente aquilo que fazemos, de perceber o que nos aproxima de uma sensação de plenitude. Assim, cada escolha e cada trabalho que realizamos carregam o sentido de “fazer nossas vidas, e a vida de nossas crianças, mais ricas e mais viáveis” (2009, p. 11).

Foi a partir daquele meu encontro com Lívia e, principalmente, das reflexões sobre o erótico como recurso sensorial e energético no campo do trabalho, que nasceu em mim o desejo de investigar o erotismo – e, mais adiante, o homoerotismo – como universo dramatúrgico para a elaboração de um trabalho prático cênico. Um tempo depois, esse impulso se desdobrou no processo de criação do solo teatral *Canção de Engate*, no qual explorei o homoerotismo como universo temático, estético, dramatúrgico e performático.

Logo nos primeiros encontros com a equipe criativa do trabalho prático – atuação, direção, dramaturgia, direção de movimento, preparação vocal e audiovisual –, compreendemos que o corpo, assim como suas lembranças, emoções e sensações, seriam eixos fundamentais para o espetáculo. Esta percepção não ficou restrita ao campo das experimentações cênicas, mas também se estendeu ao desenvolvimento teórico, sobretudo ao dialogar com a perspectiva de Sônia Machado de Azevedo (2004).

A autora comprehende o corpo do ator como uma totalidade carregada de “sensações, emoções e pensamentos” (2004, p. 135) e, ao refletir sobre o treinamento corporal, enfatiza que “o que se trabalha é uma totalidade que pensa, sente, age; que é pensada, sentida, agida no fenômeno da interpretação” (2004, p. 135). Trata-se, como destaca Azevedo, de cultivar uma “consciência criança, uma consciência de artista que, atenta ao que ocorre no corpo, possa permitir o acaso, a surpresa, o susto” (p. 136).

Em *Canção de Engate*, a preparação corporal, conduzida por Lívia Espírito Santo, diretora de movimento, articulou o físico e o afetivo, sem desconsiderar a dimensão estética – aspecto fundamental também destacado por Azevedo, que alerta: “um treinamento que não

coloque a questão estética como um princípio claro de trabalho terminaria por confundir-se, facilmente, com a área da psicologia, [...] o que também não é o caso" (2004, p. 145). Essa tem sido uma preocupação minha desde o início do processo de criação do espetáculo e também na escrita deste artigo. É uma pesquisa que parte de aspectos extremamente íntimos e sensíveis da minha vida, mas desejo que esses trabalhos alcancem pessoas para além de mim. Espero que outras pessoas possam fruir, pesquisar e, quem sabe, se conectar ou reconectar com sentimentos profundos de si mesmas.

Eis um convite⁵:

1.1.1 Tragam suas roupas de banho – Nós iremos mergulhar

Meu corpo⁶.

Meu corpinho tão observado pelos médicos, tão esperado pela minha mãe, pelo meu pai e pelo meu irmão. Meu corpinho de criança tão bem cuidado, bem nutrido, bem banhado e vestido. Tão observado. Meu corpo de criança tão tímido, inocente e vaidoso. Meu corpinho que chora, que adoece, que pega catapora. Minhas mãozinhas de criança que carregam uma penca de chupetas. Minha boca vermelhinha tão observada, comentada, criticada. Minha boquinha de criança tão risonha, tão banguela, tão sincera e perigosa. Meu corpinho de criança que recebia, pela ponta do nariz da mãe, todo o amor do mundo. Meu corpinho de criança que tinha, nos braços do pai, uma gangorra. Meu corpinho de criança que de tão abraçado, beliscado e enforcado pelo irmão, aprendeu a simular falta de ar para se proteger. Lágrimas de crocodilo para se proteger. Lágrimas para se defender. Falta de lágrimas para se defender. Mas, cuidado: chega uma hora em que chorar já não te protege mais. Meu corpinho de criança tão observado, tocado... Não encosta! Meu corpinho de criança tão julgado. Minha blusa cor salmão tão deturpada. Meus brinquedos tão questionados. Livros de histórias infantis podem, né? E a boneca das Super

⁵ Este atravessamento é tanto uma desobediência, quanto uma exposição e apresentação.

⁶ Sou ator, fotógrafo e cineasta, graduando em Teatro pela UFMG e cofundador do grupo Teatro da Fumaça (BH – MG), do qual também sou integrante. Natural de Patrocínio – MG, venho construindo uma trajetória focada na pesquisa e na prática das artes cênicas, da fotografia e do audiovisual.

Poderosas? Dragon Ball pode? Posso ser a Emília? É que eu nem gosto tanto assim do Visconde de Sabugosa... Meu corpinho de criança com saudade do pai. Culpado pela falta do pai, acreditou que era ele, meu corpinho, o motivo da separação. Meu corpinho de criança tão temente a Deus, tão assustado, esperançoso, culpado. Meu corpo de pré-adolescente tão inseguro, imaturo e magro. Meu cabelo grande: "só fica bom se estiver molhado". Minhas calças coloridas, meu tênis emprestado, minha camisa gola V, minha vontade de ser admirado. Pisar no palco e tremer diante de toda a escola. Pisar no palco e, vestido de anjo, rebolar diante de toda a escola. Meu corpo de adolescente tão recente, tão de repente... Tão assim? Meu corpo adolescente tão rígido, tão diferente e molhado. Meu corpo de adolescente que chora ao derramar. Que não reconhece o líquido claro que sai de mim. Que pede perdão a Deus por se excitar. Que jura não mais desejar.

Meu corpo de adolescente que encontra o outro. O outro não pode, né? A outra, sim? Meu corpo de adolescente que tenta. Que experimenta. Que se permite gostar. Meu corpo de adolescente que se culpa por não ser honesto com o sentimento alheio, intenso como o sentimento alheio. Meu corpo de adolescente que estranha gostar do suor de um amigo. Que se surpreende por gostar tanto daquele abraço, daquele menino. Meu corpo de adolescente que se repreende, que se afasta, que precisa se magoar pra não doer, pra justificar a ausência. Meu corpo de adulto que trabalha incansavelmente. Que desvia o olhar do olhar. Que calcula seus passos, prevê seus movimentos, pensa que: da porta da igreja até o altar, não pode rebolar. Meu corpo de adulto que se julga, se pune e se curva. Meu corpo de adulto que malha, que treina, que encontra o masculino, mas não pode desejar. Se aproxima, faz amizade, ouve, aconselha, mas se despede com um aperto de mão. Meu corpo de adulto que desce do carro com vontade de olhar para trás. Que fecha os olhos e lembra do perfume, da atmosfera, do cheiro daquela carona.

Meu corpo de adulto que pensa e repensa. Meu corpo que se questiona, tenta se convencer, se vencer. Meu corpo de adulto

que desiste de resistir. Que tudo bem escorrer. Que se permite vazar. Que encontra uma rachadura. Que dura.

Que prepara o terreno, que ensaia a mudança. Que decide. Que troca o círculo de amigos. Que se apaixona por um garoto. Um garoto que promete. Que mente. Promete muito, e não cumpre. Meu corpo de adulto que se afoga, que chora pelo coração partido, mas que gosta porque, pela primeira vez, é por outro homem. Meu corpo de adulto que, antes mesmo do primeiro beijo, compartilha sua descoberta com a família. Que pede colo, proteção e admiração.

Meu corpinho de adulto acolhido. Meu corpinho de adulto que chora, que vaza, que escorre, que desagua, que jorra, que inunda, que dá pulinhos de felicidade no banho, que nasce – ou melhor, renasce – em vida.

1.2 Canção de Engate: o espetáculo

Para esta sessão, trago um texto de João Santos, dramaturgo do espetáculo, produzido para as ações de divulgação da temporada de estreia de *Canção de Engate*:

A todo tempo somos convocados a dizer quem somos. Seja no perfil de uma rede social, seja na bio de um aplicativo de relacionamentos, seja mesmo em um currículo profissional. Nosso campo de trabalho, nossa origem e nosso status social se transformam em códigos para tentarmos ler e nos explicar uns aos outros. Mas existem palavras que dão conta de traduzir tudo o que somos? No meio das artes da cena e do audiovisual, tornou-se comum a prática dos “*Vídeos de Apresentação*” ou *selfie-tapes*. São gravações, geralmente feitas em casa, em que atrizes e atores se apresentam para concorrer a um papel em um filme ou comercial. O artista diz seu nome, sua idade, seus principais trabalhos. Sua formação, sua estatura, sua cidade de residência. E o que mais? Sua cor? Suas aptidões? Seu signo? Sua identidade de gênero? Sua sexualidade? Ele tenta então se lembrar – ou talvez descobrir – quem é. A tentativa de realizar essa apresentação o faz navegar por muitas águas distintas: as águas livres da cidade do interior onde cresceu e as que ainda correm subterrâneas pela capital, por baixo dessas ruas movimentadas, prontas para, a qualquer momento, romper o asfalto. Ao tentar se traduzir, ele mergulha em lembranças – faladas, cantadas, expressas pelo corpo e pela palavra – e atravessa também mitos, clássicos do teatro nacional e da literatura universal. Afinal, além de se apresentar, é solicitado que interprete uma cena a partir de um fragmento de roteiro ou dramaturgia. Mas se definir é também se limitar, há sempre uma rachadura por onde algo escapa – algo que ele não pode controlar: o desejo. (Santos, 2025)

Canção de Engate é um espetáculo autoral do Teatro da Fumaça⁷ e, ao mesmo tempo, meu trabalho prático de conclusão de curso na Graduação em Teatro da UFMG. Trata-se da criação de um solo desenvolvido a partir de um processo colaborativo entre a equipe envolvida. De acordo com Luis Alberto de Abreu (2004), “o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral” (Abreu, 2004, p. 1), no qual a obra é construída por meio de uma dinâmica em que a equipe coloca sua “experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles” (Abreu, 2004, p. 1).

Em suma, *Canção de Engate* é um espetáculo teatral – um solo – criado por uma equipe diversa em uma dinâmica colaborativa de criação. O trabalho tem direção de Fábio Furtado⁸, orientação de pesquisa e direção de movimento de Lívia Espírito Santo, mentoria audiovisual de Maria Trika⁹, preparação vocal de Isabela Arvelos¹⁰ e concepção de iluminação de Marina Arthuzzi¹¹. Como integrantes do Teatro da Fumaça, João Santos¹² e Júlia Oliveira¹³ assinam a dramaturgia, Jean Gorziza¹⁴ a assistência de direção e Domênica Morvillo¹⁵ a assistência audiovisual. Na costura dessa conversa colaborativa, as minhas memórias e o

⁷ O Teatro da Fumaça (2023) é um grupo formado pela união de cinco artistas residentes em BH. Em 2023, o coletivo estreou o experimento audiovisual *Os Benefícios do Tabaco*, peça-conferência que aborda a desinformação a partir da indústria do tabaco e do texto *Sobre os Males do Tabaco*, de Anton Chekhov. Em 2024, teve seu projeto MINERAL IBSEN contemplado com o Ibsen Scope Grant, premiação norueguesa que financiará o espetáculo homônimo. No mesmo ano, realizou a primeira edição do Curso Livre Teatro da Fumaça na UFMG e apresentou seu primeiro espetáculo, *O Mundo Está em Chamas, o Teatro Também tem de Estar*. Em 2025, o grupo trabalha no desenvolvimento dos projetos MINERAL IBSEN e *Viagem pela Noite de Minas*, além de estrear seu segundo espetáculo, *Canção de Engate*, com temporada prevista para os dias 19 a 22 de junho.

⁸ Fábio Furtado (1965) é ator formado pelo Teatro Universitário – UFMG, professor e diretor de teatro. Desde 2008 é coordenador pedagógico dos Cursos Livres de Teatro do Galpão Cine Horto em Belo Horizonte.

⁹ Maria Trika (1996) é artista plástica, cineasta, atriz, crítica e curadora de cinema. Fundadora da produtora The Boche Filmes e assistente de direção do filme *A Cozinha* (2020), dirigido por Jhonny Massaro.

¹⁰ Isabela Arvelos (1992) é atriz formada pela Escola de Belas Artes da UFMG e preparadora vocal. Atua como atriz e produtora do Grupo Oriundo de Teatro em Belo Horizonte e como preparadora vocal independente.

¹¹ Marina Arthuzzi (1984) é atriz, produtora e iluminadora, graduada em Teatro pela UFMG. Atua há mais de 17 anos na concepção de iluminação cênica, colaborando com os principais grupos de teatro de Belo Horizonte e com a Prisma Soluções Cênicas. Suas pesquisas concentram-se em dramaturgia da luz e teatro contemporâneo.

¹² João Santos (1989) é jornalista, dramaturgo, escritor e ator. É cofundador do grupo Teatro da Fumaça e atuou com inúmeros grupos e coletivos teatrais da cena belorizontina. Em 2016, lançou o livro *Teuda Bara: Comunista demais para ser chacrete*.

¹³ Júlia Oliveira (2003) é atriz, formada no curso técnico de Teatro pelo CICALT e graduanda em Licenciatura em Teatro pela UFMG. Dirigiu, junto com Jean Gorziza, o espetáculo *O Mundo Está Em Chamas, O Teatro Também Tem de Estar* (2024). Atuou em *A Lenda do Quibungo* (2022), *Felicidade Clandestina* (2023), *Restos de Carnaval* (2024) e *Raiz AtriMarca* (2024).

¹⁴ Jean Gorziza (2004) é ator, diretor, dramaturgo, produtor e gestor cultural. Natural de Porto Alegre – RS, cursa Teatro na UFMG. Integra os grupos PRISMA e Teatro da Fumaça, onde atua em processos contínuos de criação.

¹⁵ Domenica Morvillo (1997), natural de Araraquara – SP, é atriz, pesquisadora e arte-educadora. Formada pelo SENAC, atualmente cursa a graduação em Teatro da UFMG e integra os grupos Teatro da Fumaça e Teatro da Maré. Atua em espetáculos, oficinas e em atividades de pesquisa e curadoria audiovisual. Desenvolve trabalho contínuo com os coletivos Cineclube Desvio, Cortex e Catanza Grupo Teatral, entre outros.

diálogo sensível com as dinâmicas de preparação de ator e de concepção da dramaturgia como um todo, foram o fio condutor.

Nessa perspectiva, ao refletir sobre a dramaturgia deste trabalho, comprehendo que ela não se restringe ao texto escrito. Trata-se de uma composição cênica atravessada por múltiplas dramaturgias: a do corpo, da voz, da imagem, da luz, do som, do movimento, da memória – e também do audiovisual, da música e da dança. A dramaturgia textual é apenas uma entre outras camadas de sentido que se articulam na cena. Essa concepção se aproxima da noção de texto espetacular, presente no Dicionário do Teatro de Patrice Pavis (2008): “a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação” (Pavis, 2008, p. 409). O texto espetacular engloba, portanto, os elementos visuais, sonoros e performativos: gestos, movimentos, iluminação, figurinos, cenografia, sonoplastia, recursos tecnológicos, além da própria presença do ator e sua relação com o espaço. Esse conceito rompe com a visão tradicional que reduz o teatro à realização de um texto literário, evidenciando que a cena é atravessada pela interação de múltiplos códigos e sistemas de significação que se atualizam no acontecimento cênico.

No campo da criação e do universo temático e estético, “*Canção de Engate* é um mergulho no desejo – desejo que atravessa o estado de Minas Gerais, invade as avenidas durante o Carnaval e transborda para além das margens, como um rio que não se pode conter” (Santos, 2025). Para essa criação, com o intuito de explorar o uso de diferentes linguagens na construção do espetáculo, surgiram algumas referências – a poesia de Matilde Campilho, a música de Antônio Variações¹⁶, a água como metáfora do desejo, as fotografias de Alair Gomes¹⁷, os mitos de Narciso e Eros, estéticas de videoinstalações, entre outras –, assim como o interesse pelo uso de recursos do audiovisual na cena.

1.3 Por onde navegamos

Para tecer este trabalho em sua dimensão teórica (artigo) e prática (espetáculo), foram utilizadas as abordagens das pesquisas performativa (Prette; Braga, 2020), biográfica

¹⁶ António Variações (1944–1984) foi um cantor, compositor e performer português. Ícone queer da música pop e da contracultura em Portugal, uniu referências tradicionais e contemporâneas em um trabalho marcado por originalidade, liberdade expressiva e afirmação identitária. Entre seus principais hits destacam-se *Canção de Engate* e *Anjinho da Guarda*.

¹⁷ Alair Gomes (1921–1992) foi um fotógrafo, filósofo e crítico de arte brasileiro. Reconhecido por suas séries de nus masculinos, fotografava jovens na praia de Ipanema a partir da janela de seu apartamento, explorando o desejo e o voyeurismo em sequências de imagens. Sua obra, referência na fotografia queer brasileira, teve projeção internacional.

(Delory-Momberger, 2016) e autobiográfica (Ostetto; Kolb-Bernardes, 2015). Por se tratar de uma pesquisa em arte, na qual o fazer artístico é a própria pesquisa, busquei, a partir da perspectiva performativa (Prette; Braga, 2020), entrelaçar teoria e prática tanto para construir a escrita deste artigo quanto para conceber o espetáculo. Nesse sentido, a própria pesquisa se constitui como expressão dessa não dicotomia – dessa não separação entre teoria e prática – ao integrar o meu percurso prático-teórico como pesquisador-artista.

Por esta perspectiva, comprehendi que este trabalho teórico-prático configura-se como uma pesquisa de dimensão biográfica e autobiográfica. A dimensão biográfica está relacionada ao processo de criação do espetáculo, que, como mencionado anteriormente, foi um processo colaborativo. Nesse formato, meus relatos, memórias e experiências, especialmente aquelas ligadas à infância no interior de Minas Gerais, à sexualidade, ao erotismo e ao homoerotismo, serviram como materiais para a construção do texto dramatúrgico, para o direcionamento da preparação corporal e vocal, para as escolhas da direção e para a concepção do cenário, da luz e do som. Já a dimensão autobiográfica, relacionada às narrativas de si, está presente tanto no corpo deste artigo, quanto na dinâmica da criação do espetáculo, uma vez que, em ambos, foi necessário acessar e confrontar minhas memórias e vivências, explorando seus atravessamentos no meu corpo, na minha escrita e na minha atuação.

A partir dessa compreensão, recorro a Christine Delory-Momberger (2016) para aprofundar as noções de pesquisa biográfica. Segundo a autora, a pesquisa biográfica se distingue de outras abordagens por introduzir a dimensão do tempo, mais especificamente a “temporalidade biográfica”, como elemento fundamental na construção dos sujeitos (Delory-Momberger, 2016, p. 136). Para ela, essa temporalidade estrutura a experiência humana, pois “é através dela que damos forma ao que vivemos” (2016, p. 136). Falar sobre a construção da experiência, portanto, é falar sobre aquilo que está no cerne da atividade biográfica: a transformação das vivências em algo que nos constitui. Como afirma Delory-Momberger, “as experiências que vivemos acontecem nos mundos históricos e sociais aos quais pertencemos e trazem, portanto, a marca das épocas, dos meios, dos ambientes nos quais nós as vivemos” (2016, p. 137). Assim, compreender a experiência é reconhecer sua inscrição nesses contextos múltiplos.

No processo de criação do solo *Canção de Engate*, essa perspectiva se apresentou de forma marcante. O que, inicialmente, se configurava como uma investigação do desejo homossexual foi sendo atravessado por memórias de infância, experiências íntimas e narrativas pessoais que, ressignificadas no tempo presente, passaram a constituir a base do

espetáculo. Assim como propõe Delory-Momberger (2016), foi na elaboração dessas vivências – inscritas em contextos históricos, afetivos e sociais – que emergiram formas singulares de perceber e dramatizar o erotismo e o homoerotismo no trabalho cênico.

Ao aprofundar a reflexão, encontrei também na concepção de Delory-Momberger (2016) o termo *biografização*, definido como “o conjunto das operações e dos comportamentos pelos quais os indivíduos trabalham para se dar uma forma própria, na qual eles se reconhecem a si mesmos e se fazem reconhecer pelos outros” (Delory-Momberger, 2016, p. 139). Trata-se, portanto, de uma forma de falar de si, de se apresentar ao mundo e de construir uma narrativa sobre a própria existência. A autora destaca ainda que a *biografização* transcende a narrativa oral ou escrita, abrangendo também formas mentais e comportamentais de expressão: “a começar pela aparência física que exibimos de nós mesmos [...], nossas maneiras de ser pública e privada, o modo como falamos, nossas formas de ‘morar’, nossos modos de sociabilidade e de relacionamento etc” (2016, p. 139).

Percebo que essa noção esteve presente de forma intensa no meu processo criativo, especialmente na maneira como fui construindo uma forma própria de me apresentar em cena e de elaborar minha trajetória pessoal como material artístico. A expressão corporal, as escolhas estéticas de cenário e figurino e a forma como compartilho aspectos íntimos da minha história no espetáculo são manifestações dessa *biografização*. Não se trata apenas de relatar memórias ou experiências, mas de transformá-las em recursos expressivos – para a cena, o corpo, a voz, a escrita e as relações estabelecidas dentro e fora do palco. Assim, reconheço que esse processo de dar forma a mim mesmo, conforme propõe Delory-Momberger (2016), é também um gesto artístico, social e político que atravessa e constitui a criação de *Canção de Engate*.

Luciana Esmeralda Ostetto e Rosvita Kolb-Bernardes (2015), no texto *Modos de falar de si: a dimensão estética nas narrativas autobiográficas*, aproximam-se da noção de *biografização* elaborada por Delory-Momberger (2016), ao afirmarem que “por meio do exercício da memória, a história é revisitada pelo olhar que mira o passado nas marcas do presente, oferecendo elementos para a compreensão do percurso e, dessa forma, para o desenho de novas tramas” (Ostetto; Kolb-Bernardes, 2015, p. 165). As autoras reconhecem que, embora a linguagem racional esteja presente no trabalho autobiográfico, é fundamental também a dimensão do imaginário, recorrendo a Josso (2004) para enfatizar que “não se trata de uma apropriação pura e absoluta do passado vivido, mas, sim, de uma releitura do passado” (Ostetto; Kolb-Bernardes, 2015, p. 172).

Ao introduzirem a dimensão estética nas narrativas autobiográficas, Ostetto e Kolb-Bernardes (2015) destacam que o trabalho com diferentes suportes e materialidades intensifica a releitura do vivido. Para as autoras, trata-se “de assinalar a presença e a importância da dimensão estética nos processos de construção das narrativas autobiográficas, onde diferentes linguagens e recursos expressivos potencializam as múltiplas interfaces do conhecimento de si” (2015, p. 172). No estudo que desenvolveram, os processos de escrita de si ocorreram ao longo de uma experiência de três dias com uma turma de estudantes, na qual práticas como roda de dança, costura, bordado e produção plástica possibilitaram o mergulho nas próprias narrativas vividas:

A utilização de recursos e materiais expressivos diversos franqueou a abertura dos sentidos, mobilizando cabeça e coração, provocando cognição e afeto: os encontros que constituíram e constituem cada um puderam tornar-se visíveis em cores, formas, texturas, imagens compostionais, enfim. Na experiência estética oportunizada, os estudantes colocaram-se em conexão direta com a vida, com o outro. Observamos que foi importante e até decisivo o contato com diferentes materiais, pois com eles e a partir deles interpelaram os indícios que se anunciam nas imagens, deslocaram as suas narrativas. As ideias já construídas de si puderam ser questionadas e ampliadas, de maneira a redesenarem as linhas que conduziam à leitura, quicá compreensão, dos percursos vividos. (2015, p. 176)

Ao relacionar a experiência de Ostetto e Kolb-Bernardes (2015) com o processo de criação de *Canção de Engate*, comprehendo que as práticas de desmecanização, o reconhecimento do próprio corpo e as improvisações realizadas na preparação corporal, assim como os elementos cenográficos – tecido, fundo infinito, luzes e demais equipamentos audiovisuais –, o trabalho com o texto, a escrita do diário de criação, os estudos de personagem, as relações com imagem e som, entre outros, constituíram as materialidades que utilizamos para conceber, no campo da sensibilidade (2015, p. 175), as dimensões biográficas e autobiográficas do espetáculo. Assim como nos encontros vivenciados pelas autoras, o processo de criação do meu trabalho prático também foi “desencadeado pelo ato de experimentar, de observar, de compor, de recompor. De entregar-se!” (2015, p. 176).

Desta forma, comprehendo que o espetáculo é a dimensão estética do biográfico e autobiográfico, pois, mais do que representar fielmente as memórias, ele dá forma a uma poética ancorada nos sentimentos, capaz de ativar processos sensíveis e abrir espaços para significados que não se esgotam na palavra (2015, p. 176). Assim como indicam as autoras, a potência das imagens e das materialidades mobilizadas no processo de criação de *Canção de*

Engate também conduz a lugares, por vezes, não imaginados, onde a experiência subjetiva se expande e se reinventa como expressão artística.

A partir da pesquisa biográfica e autobiográfica já iniciada no trabalho prático, surgiu em mim o desejo de experimentar, também no trabalho teórico, um modo de dizer que perpassasse o vivido. Uma escrita que considere o corpo e a experiência (Larrosa, 2002), que comunique camadas sensíveis da vivência artística, que explore visualidades e espacialidades no corpo do texto, que utilize de imagens, vídeos e áudios e que seja capaz de apresentar e refletir honestamente o processo criativo do espetáculo. Desse modo, me suscitou o seguinte questionamento: como relatar, em um artigo acadêmico, uma pesquisa que parte do sensível, de memórias pessoais, de trajetória de vida e de experiências vividas, genuinamente, durante o processo criativo sem perder a dimensão do erótico (Lorde, 2009)?

Saber de Mello, Aguiar, Belchior Santos, Pedroso de Oliveira e Franzoni (2020) compreendem a escrita performativa como um modo de produção textual que se afasta do formato tradicional e normativo da academia, ao incorporar o sensível, o instável e o processual como elementos centrais da criação (2020, p. 10). Essa escrita se caracteriza pela abertura a outros modos de percepção, pela colagem de diferentes formas e gêneros, pelo caráter inacabado e pela presença do cotidiano, integrando arte e vida, erro e risco, política e ludicidade (2020, p. 8). Segundo as autoras, “em geral, mesmo em Artes, temos uma produção de escrita acadêmica bastante condicionada, que reduz nossas proposições mais ousadas a temas de nossas pesquisas, sem transpô-las à escrita” (2020, p. 21).

Em *Finitude em Dança: Poética do Depois*, Lívia Espírito Santo (2024) explora e experimenta uma escrita performativa. Para além do texto convencional, ela incorpora performances em vídeo, áudio e imagem, que integram e atravessam a tessitura de sua tese. Inspirada por Debora Pazetto (2022), Espírito Santo adota o recurso de inserir informações entre colchetes – nomeadas como “minha voz” –, criando um espaço para comentários, interferências e deslocamentos no corpo do texto.

Pazetto (2022) entende o texto como um território de invenção, subjetividade e sensibilidade. Para isso, apoia-se em Gloria Anzaldúa (2021), citada por Lívia Espírito Santo (2024), que afirma: “uma pessoa sempre escreve e lê do lugar onde seus pés estão plantados, do chão de onde se ergue, seu posicionamento e ponto de vista particulares” (Anzaldúa, 2021, p. 144, apud Espírito Santo, 2024, p. 61). A partir dessa perspectiva, Pazetto defende que “todo saber é um saber parcial. Todo texto foi escrito por alguém” (Pazetto, 2022, p. 385), ressaltando que é impossível dissociar a escrita da vida, das experiências e do corpo de quem escreve.

Como recurso metodológico, utilizei o diário de bordo – diário de criação – escrito após ensaios e encontros, como ferramenta para registrar o processo e refletir sobre as descobertas que emergiram ao longo da trajetória criativa. Esse exercício de escrita, ao partir do vivido, do sensível e da memória pessoal, torna-se também um espaço de elaboração subjetiva, onde a experiência se reinscreve em forma de linguagem. Dialogando com Prette e Braga (2020), também compreendo o diário como um dispositivo de escrita íntima e potente, capaz de tensionar os modos hegemônicos de produção e apresentação do conhecimento acadêmico (Prette; Braga, 2020, p.11).

No contexto desta pesquisa teórica, o diário de bordo não apenas documenta o processo de criação do trabalho prático, mas também atua como uma prática de escrita da experiência – no sentido proposto por Jorge Larrosa Bondía (2002) –, em que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (Larrosa, 2002, p.21).

Nessa perspectiva, me aproximo da pesquisa performativa. Conforme Prette e Braga (2020) esta linha de pesquisa constitui-se como uma metodologia “guiada pela prática”, que surge no campo das artes a partir da necessidade de validar o fazer artístico como campo de produção de conhecimento. As autoras apontam que essa abordagem nasce “das emergências do fazer artístico que muitas vezes não eram abraçadas pelos outros segmentos metodológicos, e das necessidades que os pesquisadores sentiam de validar suas práticas artísticas em suas pesquisas” (Prette; Braga, 2020, p. 2). Nesse sentido, ela não se enquadra nos moldes tradicionais das pesquisas qualitativas ou quantitativas, mas sim se apresenta como “uma outra categoria de investigação” (2020, p. 2).

Prette e Braga (2020) apresentam “a pesquisa performativa como uma metodologia que potencializa as artes performáticas, pois sua proposta de estudo se utiliza do próprio fazer artístico como base para a escrita dos processos criativos e seus resultados” (2020, p. 3). Para elas, o processo de criação é dinâmico, repleto de surpresas e em constante transformação, o que permite a construção de um conhecimento que dialoga com diferentes saberes. Nesse sentido, romper com a separação entre teoria e prática é essencial, já que “a própria pesquisa é arte” (2020, p.5) e deve ser expressa por meio de “uma escrita criativa que contemple todo o processo de construção prático-teórico” (2020, p.5).

Este artigo tem como objetivo, portanto, apresentar o processo de criação do solo *Canção de Engate* a partir de uma perspectiva sensível e autoral, explorando modos de escrita ligados à escrita performativa (Saber de Mello; Aguiar; Belchior Santos; Pedroso de Oliveira; Franzoni, 2020) e às metodologias performativa (Prette; Braga, 2020), biográfica (Delory-Momberger, 2016) e autobiográfica (Ostetto; Kolb-Bernardes, 2015). E, ao revisitar

as camadas do processo de criação do espetáculo, proponho uma escrita performativa que se deixa afetar pelo erótico e pela pesquisa biográfica e autobiográfica como campo de investigação. O que este texto pretende, assim como o solo que o originou, é o encontro, a troca, o engate.

1.4 Entre o sonho e a agilidade

O embrião desta pesquisa surgiu em 2021, durante a pandemia da Covid-19, quando um amigo me apresentou o poema *Fevereiro*, de Matilde Campilho (2014). Na época, passei dias ouvindo a autora recitar seus versos. Em *Fevereiro*, Campilho diz:

A esta hora na Terra é metade carnaval, metade conspiração. Metade medo, metade fé. Metade folia e metade desespero. [...] Mas, por causa do que me ensinou o místico, eu acredito que agora existe alguém profundamente acordado. Alguém que esteja vivendo num intervalo tênue entre o sono e a agilidade. (Campilho, 2014, apud Soares, 2019, p. 108)

Ao buscar mais informações sobre a autora, assisti, então, à entrevista que ela concedeu ao programa televisivo *Sangue Latino*¹⁸. Na ocasião, ao ser questionada sobre o que sonha, respondeu: “o mais recorrente é eu sonhar, nas minhas noites, com caminhos. [...] E há outras coisas que também me aparecem acordada. Caminhos também, geralmente” (Campilho, 2015). A partir disso, me veio o desejo de desenvolver um trabalho prático que explorasse duas realidades de espaços-tempos distintos: uma vinculada a atmosfera dos sonhos, representada por caminhos e paisagens naturais, e outra a agilidade da vida urbana.

Em setembro de 2023, submeti ao edital BH Nas Telas - Edição Paulo Gustavo¹⁹ (nº 03/2023) o projeto *No fundo de cada vontade encoberta - Seminário, pesquisa e criação*, desenvolvido em colaboração com João Santos, Jean Gorziza e Davds Lacerda²⁰, com o objetivo de financiar meu Trabalho de Conclusão de Curso em Teatro pela UFMG. Vi nessa

¹⁸ *Sangue Latino* é um programa exibido pelo Canal Brasil desde 2010, com direção de Felipe Nepomuceno. A proposta do programa é entrevistar personalidades da cultura ibero-americana, promovendo conversas intimistas sobre arte, identidade e criação. Em 2015, o programa recebeu a poeta portuguesa Matilde Campilho. Entrevista disponível em: <https://youtu.be/VldpHiRir4c?si=JdZqfCfJoYqm7LUY>. Acesso em: 10 julho 2025.

¹⁹ Convocatória lançada pela Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte em 30 de setembro de 2023, no Diário Oficial do Município, com o objetivo de selecionar projetos culturais audiovisuais – incluindo ficção, documentário e jogos eletrônicos – fomentados pela Lei Paulo Gustavo.

²⁰ Davds Lacerda (1995) é ator, produtor e gestor cultural. Atua no cenário cultural mineiro de forma ininterrupta desde 2018, colaborando com instituições e coletivos de destaque no estado como a Fundação Clóvis Salgado, o Quatroloscinco – Teatro do Comum e o Instituto Inhotim. Em *Canção de Engate*, Davds atua como produtor executivo e gestor de projeto.

etapa da formação uma chance de construir um projeto sustentável – que não só marcasse a passagem da vida acadêmica para a profissional, mas também permitisse dar continuidade à pesquisa e criar um trabalho cênico com potencial de circulação. Iniciado em 2024, o projeto reúne as seguintes ações: o seminário *No fundo de cada vontade encoberta*²¹, a criação do solo teatral *Canção de Engate*, a criação de uma videoarte e a escrita de um artigo, que será publicado no Portal Primeiro Sinal²².

²¹ O seminário *No Fundo de Cada Vontade Encoberta* foi realizado entre setembro e novembro de 2024, organizado pelo Teatro da Fumaça. Composto por oito encontros on-line, sendo um deles fechado para a equipe, reuniu pesquisadores das áreas de artes visuais, cinema, dança, literatura e teatro para discutir as relações entre erotismo, homoerotismo e produção artística. Disponível em:

<https://youtube.com/playlist?list=PLsci7Di66NOReFDJ2DuVDQMHRawtU7fS8 & si=loJ3UsdKQr63wA3Z>. Acesso em: 18 maio 2025.

²² O Portal Primeiro Sinal é o portal de teatro mantido pelo Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPMT), do Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte. Lançado há mais de uma década, reúne exposições virtuais, vídeos, textos, publicações e acervos voltados à pesquisa sobre o teatro. Para mais informações acesse: https://primeirosinal.com.br/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 10 julho 2025.

2 DESENVOLVIMENTO

Alerta: destaco que, de modo intencional, o texto a seguir não segue as regras estabelecidas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas – ABNT. Esta é uma escrita que buscou outros formatos, abraçando, assim, uma linguagem criativa e sensível.

Para realizar esta seção, irei me orientar pelo seguinte programa performativo²³:

Há 19 dias da estreia do espetáculo, reler meu diário de criação, escrito entre 28 de fevereiro a 19 de maio de 2025 (2 meses e 21 dias) e fazer considerações, dialogando com o eu do passado. Essas considerações podem ser feitas por meio de novos textos em itálico com recuo de 2 cm à direita e 2 à esquerda, distribuídos na folha A4, em tom afetivo ou reflexivo. Também poderão se manifestar por meio de fotos, áudios e vídeos, inseridos no artigo ou disponibilizados via link no YouTube. Os textos originais do diário serão aplicados sem itálico, sem recuo de parágrafo e sem espaçamento entre parágrafos. Em seguida, rever fotos e vídeos produzidos durante o processo. Depois disso, selecionar e/ou produzir e aplicar os conteúdos que irão compor a seção “Escrita Performativa – Texto como espaço de acontecimento”, dividida em 4 subseções: preparação corporal, estudo de personagem, preparação vocal e ensaios. Pausas para “molhar as ideias” são bem-vindas: tomar banho, comer comida afetiva, colocar os pés em uma bacia com água, namorar... Essa prática performática começa hoje, 1º de junho, domingo às 20h45, e termina às 20h45 do dia 5 de junho de 2025, quinta-feira.

²³ Conforme Eleonora Fabião (2013), “o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. [...] É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado – sem adjetivos e com verbos no infinitivo – mais fluida será a experimentação”. (Fabião, 2013, p. 4)

2.1 Escrita Performativa - Texto como um espaço de acontecimento

*Como começar?*²⁴

Este diário também começa com asas de anjo.

²⁴ Inspirado na passagem “Esta pesquisa começa com um pedido de demissão”, presente na tese de doutorado *Finitude em Dança: Poéticas do Depois*, de Lívia Espírito Santo (2024, p. 15).

2.1.1 Preparação Corporal

28 de fevereiro de 2025, véspera de carnaval. Começamos o dia preparando o café e limpando a sala. Lívia comentou que o trabalho já havia começado ali. Isso me fez lembrar de Yoshi Oida²⁵ e, consequentemente, de Fábio Furtado, que foi quem me apresentou Oida.

Após o aquecimento, trabalhamos em uma coleção de imagens, utilizando as referências visuais coletadas ao longo da concepção do projeto (*São Sebastião, fotografias de Alair Gomes, o mito de Narciso...*). A mais desafiadora foi, sem dúvidas, a pose da pelve do toureiro: uma rotação de ísquios, projeção da pelve e do tórax, com um caminhar que desliza os pés no chão e acentua o tórax para frente. Não consegui executar. Senti falta de equilíbrio durante as práticas.

No fim do dia, tivemos o segundo encontro de dramaturgia. João e Júlia apresentaram novos textos, uma proposta de estrutura e a ideia de um julgamento/júri como interlocutor do personagem. A partir da leitura, Lívia questionou se algo que havíamos trabalhado ao longo do dia seria utilizado ou, pelo menos, se estava alinhado com a dramaturgia. Me percebi apegado às ideias antigas. Trika e Lívia falaram sobre a importância de desapegarmos das referências para deixar o trabalho fluir. Trika disse: “A melhor forma de trabalhar com as referências agora é esquecendo elas”. Debatemos sobre o texto e sentimos a necessidade de encontrar momentos de respiro para evitar que ficasse “verborrágico”. Lívia sugeriu de experimentarmos alguns textos no corpo e o corpo em alguns textos. Fui para casa pensando sobre desapegar das referências e acreditar no processo.

7 de março de 2025, reunião online. No dia anterior, a pedido da Lívia, eu havia lido o capítulo 3 da sua tese de doutorado, *Finitude em Dança: Poéticas do depois*. Este capítulo é dedicado a cadernos biográficos, entrevistas que Lívia realizou com dez artistas pesquisadores em corpo e dança. Na entrevista 3.6, *Corpo que se desfaz em dança - encontro entre carne e imagem*, Éden Peretta (2024), dançarino, diretor teatral e docente da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, afirma preferir “pensar 'corpos-em-dança', [...] que é um estado quase físico, psicofísico, metafísico. É um estado de transmutação corporal, que às vezes a resultante externa pode ser a imobilidade, às vezes pode ser um fluxo infinito de movimentos decupados”.

²⁵ No livro *O Ator Invisível*, Yoshi Oida (2007) fala sobre a importância de limpar o espaço e de purificar o próprio corpo antes de começar um trabalho cênico.

Logo no início da leitura, essa definição já me chamou a atenção. Isso porque, no encontro passado, eu me questionava sobre não ser bailarino, mas querer dançar. Me questionei se eu havia escolhido as referências erradas, uma vez que trouxe vídeos de bailarinos para a Lívia. Então, pensar em um corpo em estado de dança fez todo sentido, porque, dessa forma, eu não precisaria, necessariamente, realizar uma coreografia, mas adentrar em um estado de corpo em movimento.

Aproveitei o turno da manhã para ler os trechos que eu havia grifado no dia anterior e também para estudar a dramaturgia. Anotei:

- “O corpo que a gente é.”
- “Sinceridade com suas imagens.”
- “Existe um processo íntimo, que requer um pouco uma dimensão de solidão. Nesse momento você cria relação com a sua imagem.”

HONESTIDADE

Ao reler a proposta de dramaturgia desenvolvida por João e Júlia, lembrei de um trecho do poema *Fevereiro* de Matilde Campilho que eu adoro: “Há dez anos atrás o Leon me disse que existe uma rachadura em tudo e que é assim que a luz entra, não sei se entendi”. Para este nosso trabalho, penso que existe uma rachadura em tudo e que é por ela que a água vaza.

Semanas depois, na última versão da dramaturgia, inseri este pensamento ao final do espetáculo. Ele continua.

Falamos sobre o encontro passado, sobre a dramaturgia, sobre quem seria este personagem... Como ainda não temos esta resposta, Lívia disse que, mais do que encontrarmos um corpo, poderíamos investigar estados. Quais os estados das imagens que criamos, por exemplo. Ela comentou que sentiu falta de mim no encontro passado. De me ver no trabalho com as minhas questões. Confessei minha insegurança em fazer um trabalho autobiográfico e, então, ela me disse que o texto não precisava, necessariamente, ser sobre mim, para que eu me aproprie dele e dialogue com minhas questões.

Pouco tempo depois, abracei o biográfico e autobiográfico deste trabalho, por perceber que, desde o início, ele sempre foi sobre mim.

Mesmo quando não havia nenhum fragmento de texto, eu já o concebia por meio das minhas memórias.

Em certo momento, Lívia falou sobre a fuga. Ela lembrou de uma frase de Sigmund Freud (1856 – 1939): “A fuga é o instrumento mais seguro para se cair prisioneiro daquilo que se deseja evitar”. Ou seja, não tem para onde correr. Uma hora é preciso fazer o que se deve fazer.

NÃO TEM PARA ONDE FUGIR!

8 de março de 2025, uma toráxica espiralar. Neste dia, João e Davds também alongaram e aqueceram conosco. Foi ótimo! Aprender observando o outro também é uma experiência enriquecedora. Fizemos vários exercícios para a caixa toráxica. Lívia percebeu que tenho pouca mobilidade nessa área e comentou que muitas das nossas referências visuais exigem movimentos de torção, as famosas espirais que ela sempre menciona.

Percebemos que Davds tem uma toráxica mais flexível, e isso virou motivo de brincadeiras entre nós. A presença dele me afetou de maneira positiva.

"Era capaz de atravessar a cidade em bicicleta só para te ver dançar.

E isso

diz muito sobre a minha caixa torácica."

Matilde Campilho

Após uma série de exercícios, Lívia colocou algumas músicas para tocar e me pediu para trabalhar com a ideia de “sinceridade com as imagens”. João se emocionou nesse momento ao ver nossa paixão pelo ofício, e como, apesar dos desafios, inseguranças e coragem, amamos o que fazemos. Conversei com ele ao final, e ele me disse algo como: – Você ama isso. Isto já é 90%. Vejo você inseguro sobre o que fazer, sobre o que será o espetáculo, mas você já tem o mais difícil, que é o amor por este ofício.

Leia o próximo texto ouvindo “Model”²⁶ por Balanescu Quartet.

²⁶ Durante as improvisações, utilizamos a música *Model*, interpretada pelo Balanescu Quartet, versão da canção *Das Modell*, do grupo alemão Kraftwerk. A faixa está disponível em: <https://youtu.be/JGLrRakfoUI?si=-TQ-PMXL6-ZHz9K->. Acesso em: 10 julho 2025.

9 de março de 2025, uma feira entre nós. Domingo de manhã. A Avenida Afonso Pena estava tomada, ou melhor, povoada por barraquinhas e feirantes. Era a Feira Hippie de Belo Horizonte – MG. Quando passei por ela, tirei uma foto e postei no Instagram. Ao ver meu post, Lívia também cruzou a feira, procurou o lugar por onde eu havia passado e também fez uma foto. Olhares diferentes sobre a mesma imagem.

“Eu não estou desviando. Não estou. É pra chegar lá!”

(Fragmento da dramaturgia)

O dia foi de rolamentos no solo – muitos! Mobilizamos a coluna, mergulhamos no chão, giramos conduzidos pelo peso das pernas e dos braços. Demos cambalhotas – algo que tem representado um dos meus maiores medos nas aulas de corpo. Que diferença um tapete acolchoado faz. Duda Carmona, produtora do solo, também participou dos exercícios conosco. A presença de uma nova pessoa trouxe um respiro bonito para o encontro.

Após os exercícios, eu estava decidido a me entregar mais às práticas. Me sentia mais flexível e com repertório para experimentar novos movimentos. Lívia propôs um exercício no qual eu me movia tranquilamente e, quando alguém me tocava, eu ia em direção a esse toque. Em determinado momento, ela e Duda chamaram meu nome, e, ao ir ao encontro delas, elas já não estavam mais lá. Entrei em um estado interessante de trabalho: me senti atento, presente, quente, disponível e disposto a trabalhar as imagens criadas no primeiro encontro. Pensei em não propor tanto, mas me deixar afetar pelos estímulos. Sem bloquear, sem tentar prever, mas com a consciência de que cada imagem me sugeria um estado diferente:

- Narciso: vaidade e paixão;
- Daniel na campanha das cuecas Mash (2000): confiança e contentamento;
- Rapaz na praia – Foto por Alair Gomes: vergonha e angústia;
- Pelve de toureiro: virilidade e força;
- Mão no cabelo: sensualidade e ridículo;
- Fisiculturista: vaidade e exibicionismo;
- Eros de Centocelle: prazer e relaxamento;
- São Sebastião: passividade e contenção da dor;
- Magal, Ney e Variações: performance e ousadia;
- Fauno por Vaslav Nijinsky: desejo e estranheza.

Ao repetir e repetir as imagens, percebi que elas se modificavam, se entrelaçavam e seus signos, assim como os estados emocionais, eram alterados. Durante a improvisação, lembrei dos exercícios de aquecimento e me arrisquei em suas realizações. Até cambalhota sem tapete eu fiz! Pensei no que Lívia havia dito sobre surpreender e busquei fugir do óbvio. Sustentei algumas imagens e perdi outras. Em seguida, ela fez algumas considerações:

- Borrar a sequência de imagens;
- Aproximar da imagem e distanciar dela;
- Não concluir todas, corte bruto, desistir;
- Entregar o acabado e o não acabado;
- Mudar o signo de lugar e deslocar as imagens.

Contrair e descontrair o períneo me trouxe sentimentos de força, prazer e medo. Me lembrou do medo de sentir prazer. A primeira improvisação teve mais vitalidade que a segunda. A partir disso, fiquei com a questão: como trabalhar com o cansaço?

SENTIR NO FAZER

Neste encontro, me senti mais entregue, corajoso e honesto. Os movimentos despertam e desbloqueiam lembranças. Penso muito na minha criança, no meu corpo, no que ele é capaz de fazer. Esse tem sido um questionamento constante: qual é o meu corpo e o que ele pode fazer? Esse desejo de descobrir e desenvolver meu corpo é uma busca constante. Pensei também sobre o ridículo. Me permitir ser mais ridículo e confiar que, se algo não estiver legal, a equipe vai falar. E aprender a trabalhar com o que não for legal também. Nem tudo é apolíneo. Deixar esse corpo se desfazer, ceder, romper, quebrar e, a partir disso, construir algo novo.

E eu quero ver, eu quero ver, quero ver quando esse corpo deixar de aguentar. Deixar de resistir. Quando esse corpo deixar, quando esse corpo ceder. Estirado, jogado, deitado no asfalto da Avenida Afonso Pena. Sob o sol do meio-dia de uma terça-feira. Embriagado de música e álcool, queeeeente, quente, brilhante e molhado. Outro. Inteiro. Eu quero ver. *(Fragmento da dramaturgia)*

14 de março de 2025, saquinhos com água. Eu estava mais introspectivo neste dia. Ainda não sei se esta é a palavra certa, mas eu estava mais calado, sensível e reflexivo que de costume. Penso que, ao perceber isso, Lívia se propôs a alterar o que ela havia planejado. Ela decidiu, então, fazer uma prática utilizando saquinhos plásticos com água dentro.

É difícil acessar um estado de corpo presente. Eu e Lívia tentávamos sem sucesso, até que, aos poucos, sem desistir, o estado aconteceu. E, quando aconteceu, foi curioso. De repente, me senti mais confiante. Foi como se, naquele momento, eu tivesse vestido o meu corpo e ele me coubesse como uma luva. Foi como se minha atenção estivesse mais focada, menos tensa, menos preocupada, menos dispersa. Estava presente. E essa coisa da presença é sempre muito louca.

Lívia encheu um saquinho com água morna e outros dois com água em temperatura ambiente. Ela pediu que eu deitasse no chão, colocou os saquinhos sobre mim e me orientou a interagir com eles. Por vezes, os saquinhos insistiam em cair e, então, eu os pegava de volta. Desistia de um e focava no outro, mas, enquanto um estivesse no chão, meu desejo era pegá-lo novamente. Não queria que nenhuma parte ficasse fora do jogo – nem minha, nem deles. O desejo era o de me transformar em água, representar a água em mim. Para isso, mentalizava-a de diferentes formas: ora calma, ora agitada, ora correnteza. Lívia conduziu a prática com algumas provocações: “Que horas a água vaza? Que horas as rachaduras surgem? Que horas a onda quebra?”.

21 de março de 2025, de repente um leão. Neste dia, fizemos um aquecimento sentado, com vários mergulhos, ondas e espirais. Em seguida, como de costume, Lívia me entregou ao espaço. Quando percebeu que o momento de improvisação estava começando, ela se sentou, filmou, tirou fotos e anotou. Anotou muito. Descobrimos um leão e, com ele, um jeito diferente de dar o texto. Mais caricato e sedutor. Descobrimos também um rabo, uma calda.

Após a improvisação, Lívia e João fizeram as seguintes considerações:

- Leão foi bom
- Falar com a cabeça dentro da água
- Encontrar o momento do tremor
- Se curtir
- Resgatar o que já trabalhamos
- Transformar as imagens
- Esquecer alguns preciosismos e partir para ação

Neste encontro, João propôs que o fio condutor da narrativa fosse um ator gravando selfie-tapes (testes de atuação feitos pelos próprios atores para comerciais, filmes etc.). Fiquei entusiasmado, pois eu já desejava manipular equipamentos audiovisuais em cena.

22 de março de 2025, nosso diretor. Fomos surpreendidos com a chegada de Fábio Furtado, diretor de *Canção de Engate* que estava de pós-operatório. Apresentamos a ele o que estamos investigando. Eu estava nervoso com a presença dele. Vários pensamentos passaram pela mente, mas, em determinado momento, eu só pensava que não adiantava querer impressioná-lo. Já entendi que no teatro isso não funciona. Faça porque é preciso e porque você quer fazer.

Fiquei sabendo que improvisei por cerca de 30 minutos. Testei falar como se estivesse com a cabeça dentro da água. Achei interessante. Me curti em alguns momentos e descobri um “umbigo” na mão. Em seguida, Fábio se mostrou satisfeito com o que temos trabalhado. Disse ter notado uma tensão na minha boca que se manteve durante toda a experimentação, além de sentir falta de mais transferências de peso e desequilíbrios.

23 de março de 2025, o tecido e o audiovisual. Como João havia dado a ideia das selfie-tapes, experimentei utilizar esse artifício em cena, imaginando que estaria gravando parte daquele processo. Isso já trouxe novas nuances para a atuação. Ter elementos para interagir, além do meu corpo e do espaço, foi incrível. A equipe já havia comentado que sentia falta de me ver ocupando mais o espaço com movimentos e ações. O tecido e a presença da “câmera” ampliaram minhas possibilidades de deslocamento. Durante a improvisação, lembrei de uma cena que João havia colocado na dramaturgia, em que a câmera se aproximava até mim e, à medida que ela chegava mais perto, eu abaixava o volume da minha voz. Quando percebi que a cadeira, que naquele momento representava a câmera, estava sobre o tecido, puxei o tecido e fiz com que ela se aproximasse de mim.

04 de maio de 2025, sobre a angústia. Em uma tarde de domingo, nos encontramos online. Compartilhei com Lívia o quanto o processo de criação vinha sendo angustiante para mim – mesmo contando com uma equipe engajada e disponível – e como a ausência dela nas salas de ensaio fazia com que eu me sentisse, em muitos momentos, perdido. Percebemos que uma das principais carências dizia respeito à falta de alongamento e aquecimento corporal mais intensos e sensoriais, como havíamos praticado nos encontros de preparação corporal. Se a sala de ensaio é o espaço de “investigação por excelência” (Lewinsohn, 2014, p.11) – espaço

de tentativa e erro, de descobertas e experimentações – por que, enquanto ator, estou me condicionando somente ao desejo de acertar? Com a passagem dos dias e a sensação constante de que temos pouco tempo para tudo o que precisamos – e gostaríamos – de realizar, penso que tenho chegado aos ensaios com o desejo de resolver as cenas. No entanto, nem sempre conseguimos avançar como eu desejava. Então, me frustra. Há uma quebra de expectativa com minha própria atuação e com aquilo que apresento à equipe. Antonio Araújo (2011), citado por Lewinsohn (2014), descreve:

O ensaio é o lugar da frustração, do fracasso, do mau gosto, da ignorância e dos clichês. Mas é também o espaço do mergulho, do aprofundamento, do vislumbre de horizontes possíveis, da descoberta de ilhas incomunicáveis, de países sem continente, de territórios sem fronteiras e, por outro lado, de territórios demarcados demais, conhecidos demais, explorados à exaustão. Terra de ninguém, terra de litígio, terra à vista, terra submersa. (Araújo, 2011, p. 3, apud Lewinsohn, 2014, p. 12)

Tenho tido dificuldade em acessar, na criação das cenas, o estado que alcançava durante as improvisações conduzidas nos encontros anteriores. Um estado de consciência em fluxo, de coragem e disponibilidade; de não apenas assumir, mas buscar pelo ridículo e, assim, encontrar territórios ainda não explorados por mim na atuação. O diretor sugeriu que eu entrasse em cena como alguém que acabara de voltar de um bloco de carnaval e precisa gravar uma self-tape – um teste em vídeo gravado por conta própria, para envio a um produtor de elenco.

Para isso, seria necessário entrar em cena com um “corpo do dia seguinte”. Um corpo de quarta-feira de cinzas. Um corpo de ressaca. Estar em cena assim – cansado, suado, despenteado, com um estado de consciência alterado e a voz gasta pela folia – tem sido um desafio. Me pergunto: como cultivar energia e disponibilidade em cena ao representar um corpo cansado? Como encontrar prazer neste “corpo da ressaca”?

Um sentimento parecido perpassa também a criação do trabalho teórico: a frustração em não avançar como e quanto eu gostaria. Ao pensarmos neste artigo e, consequentemente, em sua estrutura, eu e Lívia entendemos que relatariamos o processo de criação do trabalho prático principalmente por meio do diário de criação. Para justificar esse modo de escrita, seguiríamos, então, em direção à escrita performativa. Compreendemos, ao longo do processo, que nos basearíamos na pesquisa biográfica e autobiográfica e que, além disso, abordaríamos a dimensão do erótico. Isso me assustou. Parece bem mais difícil do que eu imaginava e, mais uma vez, estamos correndo contra a correnteza do prazo final.

Figura 1 - *Tibum! O prazo final*



Captura de tela – E-mail enviado à banca informando o prazo de entrega do artigo (2025).

Fonte: arquivo pessoal

Porém, precisei estender o prazo para o dia 06/06/2025.

6 de maio de 25, de volta a preparação corporal. Após parte da sua temporada em Portugal, Lívia voltou ao Brasil. Eu e Júlia apresentamos a dramaturgia do espetáculo para ela e discutimos nossas ideias para as cenas. Mais tarde, com a chegada de Fábio, João e Jean, apresentamos, na prática, o que havia sido desenvolvido até então. Fábio e Lívia destacaram a importância de começar o espetáculo com o “corpo da ressaca” – esse estado marcado por sensações físicas e emocionais como gosto amargo na boca, dor de cabeça, náusea, arrependimento e culpa por possíveis excessos. Um corpo que não sabe bem como chegou em casa, mas que ri ao se dar conta de que ainda está fantasiado. Além disso, destacaram a importância deste corpo retornar, em determinados momentos, ao longo da peça. Em seguida, montamos o suporte com o tecido branco (fundo infinito) e realizamos testes de luz e sombra. Fábio sugeriu que o posicionássemos na diagonal e, ao observar o novo enquadramento, ele comentou que, em vez de jogarmos a cena diretamente para o público, aquela configuração talvez nos permitisse imaginar o espectador como *voyeur*²⁷ – alguém que assiste, mas que não é necessariamente visto por mim.

²⁷ Termo francês que significa “aquele que vê”. Refere-se a quem observa outras pessoas ou ações, geralmente sem participar diretamente e, por vezes, sem ser percebido. O termo também originou “voyeurismo”, que se refere ao impulso ou prática, frequentemente de natureza sexual, de obter prazer ao observar.

Em²⁸ um primeiro momento, quando ainda considerávamos utilizar uma câmera em cena, surgiu a ideia de que o próprio público pudesse assumir, simbolicamente, este papel. Após a proposta de Fábio de posicionarmos o cenário na diagonal, Marina Arthuzzi sugeriu que codificássemos os momentos em que o personagem estaria “em cena para o teste de elenco” e os momentos em que não estaria. Para isso, ela propôs uma marca simples: olhar para a diagonal sempre que o personagem estivesse se gravando e olhar para a frente (em direção ao público) nos momentos de ensaio, reflexão e elaboração das cenas – quando ele mergulha em questões mais íntimas e emocionais.

A partir dessas considerações, Fábio optou por dispensar a presença física da câmera e orientou que eu me relacionasse com uma das laterais (diagonal) do espaço como se ela estivesse ali. Além disso, solicitou que, nos momentos em que eu estivesse de frente para o público, não o olhasse diretamente. Dessa forma, ao estabelecer a presença de uma parede imaginária entre ator e plateia, manteve-se a ideia do público como voyeur – não para afastá-lo, mas como um convite a observar a narrativa da personagem.

Após algum tempo, durante a criação da cena final do espetáculo, percebemos que o texto dramatúrgico abre espaço para um diálogo direto com o público, por meio de falas como: “aqui, você pode me ver. Me ver à luz do dia. Sem ser pelo buraco da fechadura, nem pela fresta da janela. Você, ou melhor, vocês gostam de me olhar? Gostam de me ver?”. A partir disso, optamos por romper, nessa cena, com a ideia da parede imaginária e estabelecer um contato mais explícito com quem assiste.

A estreia do espetáculo (19 de junho de 2025) foi a primeira vez em que pude apresentar o solo para pessoas além da equipe. Foi interessante notar como a presença de espectadores me afetava em cena – suas reações de riso, silêncio, surpresa. Em determinado momento, me emocionei ao notar minha mãe sentada na primeira

²⁸ Esta intervenção foge à temporalidade prevista no programa performativo, tendo surgido a partir de uma consideração de Kelly Crifer, membro da banca do meu TCC, sobre como a relação com o espectador foi pensada ao longo do processo e vivida por mim na estreia.

fileira. Precisei lidar com essa emoção para conseguir seguir com a cena. Concluo, assim, que a presença do público foi fundamental para que eu continuasse “sentindo durante o fazer” (Lorde, 2009, p. 10), não só naquele dia, mas também no restante da temporada.

7 de maio de 25, estudos corporais. O objetivo principal do encontro foi montar uma rotina de alongamentos e aquecimentos corporais, além de dar continuidade às questões levantadas no ensaio do dia anterior. Começamos elaborando uma lista de estudos corporais para as cenas já trabalhadas até então. Experimentamos formas de puxar o tecido cênico, investigando como esse gesto poderia evocar o movimento de nadar, o ato de puxar uma rede ou ainda como o tecido poderia se transformar em um manto, uma capa – elementos simbólicos e poéticos que nos interessavam. O encontro que duraria cerca de três horas, durou quase sete. E isto fez muito sentido.

2.1.2 Estudo de Personagem

Pausa.

Imagine uma grande caixa preta. Em uma de suas laterais está escrito “Jogo da Memória”. Eu me aproximo desta caixa e encontro um furo na parte superior. Curioso que sou, decido colocar a mão ali. A caixa está cheia de diferentes materialidades – macias, rígidas, pontiagudas, esponjosas, cortantes, gosmentas, quentes, frias, deliciosas... Com a mão, reviro todas. Esbarro em quase todas. Determinado que sou, decido seguir até o fim. Não posso ver, mas sinto que algo me cortou, me espetou, me doeu. Por alguns segundos, me arrependo de ter mexido ali. Todavia, estou mais perto do fundo do que da superfície. Então, resolvo continuar.

Um **homem** ator tentando, desesperadamente, gostar de si mesmo.

Um **homem** ator tentando, desesperadamente, se perdoar.

Um **homem** ator tentando, desesperadamente, conhecer o amor.

Um **homem** ator tentando, desesperadamente, nascer.

Para findar a angústia. Para que doa menos.

Figura 2 - *Infinito*



Fundo Infinito – **Espetáculo: Canção do Engate (2025)**
Fotografia: Gabriel Werneck. Fonte: acervo do material de divulgação

8 de abril de 2025, tarefa para casa. Hoje, a pedido de João e Fábio, me gravei em um estúdio de filmagens – um dos lugares onde costumo trabalhar. Eles haviam solicitado um vídeo de apresentação e que eu enviasse também um vídeo antigo²⁹. Lembrei de um que fiz no início da pandemia de Covid-19, em Patrocínio – MG, para um curso de atuação e câmera – provavelmente o primeiro desse tipo que gravei.

Ao revê-lo, percebi o quanto mudei: meu corpo tinha outro tônus, mais rígido e travado, e utilizava um tom mais grave para falar. Eu tinha 23 anos (quase cinco anos atrás) e já falava sobre minha infância, o bullying na escola e minha entrada no teatro aos 11 anos. Também mencionava meus medos, a ansiedade, os complexos de inferioridade e a autoestima abalada. Para a gravação de hoje, posicionei a câmera no modo automático, em plano aberto. Liguei as luzes, tirei o casaco, testei ângulos para sentar e respirei fundo – estava ansioso. Saí de cena, me olhei no espelho, umedeci os lábios, penteei as sobrancelhas com os dedos, me encarei e tomei coragem. Usei uma estratégia semelhante à do vídeo antigo: falei sobre onde estudo, sobre a graduação em Teatro e o Teatro da Fumaça, grupo que integro. Depois, mergulhei em outras memórias: a infância no interior, minha rua favorita, o atropelamento do meu avô pelo trem pouco após a morte da minha avó... Enquanto falava, me emocionava – ria, chorava, pausava, acelerava quando a lembrança vinha com força.

²⁹ Vídeo de apresentação gravado em 7 de abril de 2021 para Workshop Online de Atuação com Anderson Aníbal. Disponível em: <https://youtu.be/WBZjU-YnfgY>.

Fábio, ao assistir, comentou que é interessante quando me emociona. Há algo de “sensivelmente frio” nessa percepção das potências do choro, da morte, da dor – e no modo como essas experiências podem ser trazidas para a cena. “Sensivelmente frio” porque é preciso sensibilidade para reconhecer a beleza dessas ações, mas também racionalidade para entender se são atrativas para a cena, e o que podem gerar dramaturgicamente. Esse processo me ajudou a perceber melhor como me comporto diante da câmera.

18 de abril de 2025, viagem a Patrocínio – MG

Narração de um vídeo que ainda não foi editado:

Neste feriado, viemos de carro de Belo Horizonte para Patrocínio – MG. Hoje de manhã, chamei Davds, meu noivo, para filmarmos alguns lugares. Começamos pelo bairro Santa Terezinha, onde morei por 11 anos. Foi pra lá que os pais da minha mãe se mudaram nos anos 60, saindo da roça. Foi ali, na casa dos meus avós maternos, que meus pais se conheceram. Nasci no bairro Matinha, bem ali do lado. Morávamos na casa dos meus avós paternos, mas, após um desentendimento, fomos pra casa dos meus avós maternos, junto com a família do tio Nivaldo. Para dividir a casa, trancaram uma porta: eles ficaram na frente, nós, nos fundos. Foi ali que passei manhãs e tardes em cima do pé de jabuticaba. Lembro das ruínas da casinha onde minha avó tecia, do dia em que atearam fogo na horta e eu chorei, assustado, no colo do meu pai. Eu tinha três anos.

Depois, nos mudamos pro bairro Serra Negra, recém-inaugurado pela prefeitura. Mas lá, as coisas desandaram: meus pais se separaram e voltamos pra casa do Matinha. Moramos ali por uns dois anos. Quando meu pai saiu de vez, migramos para a casa dos fundos. Eu tinha bons amigos, gostava da escola e da avenida cheia de árvores.

Nessa época, minha mãe aprendeu a andar de bicicleta pra ir trabalhar no centro da cidade e, assim, economizar o dinheiro do ônibus e poder deixar um trocado para eu e Dudu comprarmos pão. Trabalhava como empregada doméstica – como todas as irmãs dela.

Depois, a casa de um tio vagou no Santa Terezinha – e lá fomos nós: eu, Dudu e nossa mãe. Mudamos de bairro e de escola. Fui pra E.E. Dalva Stela de Queiroz, na segunda série, com a professora Zilda. Apesar do carinho dela, não fui bem recebido pelos meninos, mas pelas meninas sim. Senti medo. Crianças podem ser cruéis.

Nunca esqueço de um dia em que juntaram nossa turma com a do terceiro ano. Aumentou o número de meninos que zombavam de mim: disseram que eu devia ficar na fila das meninas,

que eu não era inteligente, que minha letra era feia. Foi uma humilhação. Eles pareciam gigantes. Mas também foi nesta escola que conheci o teatro. Lembro de passar tardes rezando, pedindo a Deus que um dia eu fosse “um grande ator”.

Na igreja Santa Terezinha, aprendi sobre a bondade e a severidade de Deus. Um céu que vigia tudo e que, a qualquer momento, poderia despencar sobre a minha cabeça.

A casa dos meus avós, da tia Wanda, tia Aparecida, tio Jair... Aqui morava o Gustavinho, ali a Lília, a Solange. O mercado, a locadora, a padaria, a barbearia, a escola, a bicicletaria, a linha do trem de ferro, a mina d’água... tudo tão perto, em poucos quarteirões.

Hoje é feriado, os comércios estão fechados, dia chuvoso, quase ninguém na rua. Até que, de repente, em frente a uma das casas onde morei, encontrei meu pai. Ele passou de moto e parou. Me assustei, achei que fosse o atual morador. Mas quando tirou o capacete – era meu pai. Ele falou sobre o volume do meu cabelo, e eu falei sobre o meu TCC. Davds o cumprimentou. Ele nos convidou pra ir na tapeçaria dele depois. Falei da coincidência. Dei um chocolate pro Bryan, enteado dele, que estava na garupa. E eles foram embora.

Pausa pra fazer carinho num cachorro preguiçoso.

Depois, seguimos pra mina d’água. No caminho, falei com meu noivo sobre como tudo parecia surpreendentemente pequeno. O céu aparecia em todas as imagens. O que era morro virou subidinha; o descidão, decidinha. Na mina, um senhor enchia quatro galões. Também havia lixo abandonado. Limpamos. Tem tanta coisa ali. Tanta coisa em mim. Tanta história em Patrocínio. Minha cidade. Minha aldeia.

19 de abril de 2025, mãe e irmão

- *Mãe, por que a senhora me vestiu de anjo quando eu era criança?*
- *Como o teatro começou a fazer parte da minha vida?*
- *Se pudesse, mudaria algo na forma como me criou?*

Te convido a conhecer minha mãe e um pouco da nossa história:

<https://youtu.be/ATr96cI3trw>

- *Dudu, de quais fotos da minha infância você se lembra?*
- *Você se lembra do que eu gostava de brincar quando era criança?*
- *Você aprendeu algo comigo?*

Sinta-se a vontade para compartilhar desta nossa conversa:

<https://youtu.be/rC6GkzXuZPo>

26 de abril de 2025, a Santa Missa ou o que rompe a norma. Quando criança, “perereca” foi o nome que dei à oração em línguas que minha madrinha fazia para mim. Eu adorava! Achava engraçado. Gostava tanto que pedia mais. Na Igreja Católica, a oração em línguas, também conhecida como glossolalia, é um dom do Espírito Santo que se manifesta como uma linguagem não humana, mas compreendida por Deus – um sinal do batismo no Espírito, em que o fiel transcende as palavras comuns para se expressar em “línguas espirituais”. Outro termo para essa prática é “língua dos anjos”.

Nos últimos dias, tenho refletido sobre expressões, situações e ações que rompem a norma. Pode ser alguém que, mesmo sem querer, derruba um prato de comida no chão de um restaurante; ou uma criança que chora durante a celebração da missa.

Bebês passam boa parte da celebração olhando para quem está no banco de trás – ou seja, de costas para o altar, o que, segundo a Igreja, seria um pecado. Crianças correm pelos corredores, sentam-se em bancos aleatórios, brincam de pique-esconde. Mas, a partir dos nove anos, idade recomendada para a Primeira Comunhão, encerram-se as brincadeiras: agora é preciso adequar-se à norma para receber o corpo de Cristo – e estas não são palavras minhas.

Aos dez anos, eu já era coroinha. Uma espécie de assistente de palco, ou contra-regra do altar, nas missas da Igreja Santa Terezinha, em Patrocínio – MG. Na época, apenas meninos podiam exercer essa função. Lembro-me de me sentir deslocado, de me comparar com os outros coroinhas. Escondia as mãos nas mangas longas da túnica branca de Oxford que usávamos. Eu não gostava das minhas mãos. Pensando agora, talvez tivesse medo do que elas poderiam fazer também.

Uma vez, deixei a tampa de um pequeno cálice de prata cair no chão. A vergonha foi tão grande que o momento pareceu durar uma eternidade, como se a tampa girasse em câmera lenta até parar. Depois desse episódio, abandonei a função.

Catequese, crisma, Encontro de Adolescentes com Cristo (EAC), Movimento de Amizade com Cristo (MAC), Encontro de Jovens com Cristo (EJC)... participei de todos estes.

Após muito tempo afastado da missa, voltei à igreja de São Gonçalo do Bação, no distrito mineiro de mesmo nome, para realizar a pesquisa de outro espetáculo. O interior da igreja, construída no início do século passado, é ricamente decorado. Passei parte da celebração olhando para o teto e as paredes e outra parte sem desgrudar os olhos da imagem de São Sebastião, que estava em um altar lateral. Era a imagem de um homem jovem, semi-nu, com um tecido cobrindo apenas o sexo, as mãos e pernas amarradas a uma árvore, ferido por flechas fincadas no peito. Apesar da tortura, o santo mantém um semblante angelical, sereno. Seu corpo, tensionado pelos ferimentos, exibe músculos realçados, suor e sangue.

O catolicismo celebra São Sebastião no dia 20 de janeiro. Soldado romano, ele consolava cristãos destinados ao martírio e, por isso, foi condenado à morte por volta do ano 300 d.C. A morte permeia as histórias religiosas e, com o tempo, Sebastião, além de protetor contra pestes e doenças, tornou-se um ícone queer. Essa associação se deu principalmente pela representação artística, nos séculos XIX e XX, que atribuiu à sua imagem um forte apelo erótico. Artistas como Robert Mapplethorpe ressignificaram São Sebastião como símbolo de desejo homoerótico e resistência à opressão. Seu corpo ferido, mas resistente, tornou-se metáfora para a dor e a luta da comunidade LGBTQIAPN+.

Em *Canção do Engate*, temos a seguinte passagem: “Um corpo mergulhado na sombra ainda é um corpo. Um corpo cansado, abatido, rendido... ainda é um corpo. Enquanto não está morto, é outro. Enquanto não está morto, é quente. E enquanto queima, eu sinto”. Penso que este é o texto de São Sebastião na peça, por traduzir o erotismo que brota de um corpo pulsante em martírio. Um corpo que sua, sangra, compadece diante do firmamento, resiste à opressão e à extrema violência. Também penso noutro corpo: o corpo que vê essa representação e sente desejo. Um corpo que deseja a submissão, o amarrar, o render.

Aqui me lembro da prática de bondage, dentro do universo BDSM – Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo –, que consiste em atar consensualmente o parceiro para fins eróticos e sensoriais.

Enquanto assistia à missa, minha memória era constantemente despertada. Ainda sei as respostas de cor. Sei responder ao que o padre pergunta, sem precisar do folheto. Na comunidade LGBTQIAPN+, falamos muito sobre a culpa católica. Um trecho do Ato Penitencial me chamou atenção: “Confesso a Deus todo-poderoso e a vós, irmãos e irmãs, que pequei muitas vezes por pensamentos e palavras, atos e omissões, por minha culpa, minha tão grande culpa. E peço à Virgem Maria, aos Anjos e Santos, e a vós, irmãos e irmãs, que rogueis por mim a Deus, Nossa Senhor. Amém”. Olhei para João e disse: é forte, né? Ele consentiu com a cabeça. João também é um homem gay.

A homossexualidade rompe a norma, e isso vocês já sabem. Rompe a norma religiosa, a norma social, a norma do amor, da atração, da dinâmica sexual. A homossexualidade rompe a norma quando resiste à luz do dia, quando ocupa as ruas, quando demonstra afeto e planos em conjunto. Rompe a norma ao se recusar. Ao não ceder. A homossexualidade faz com que derrubar uma tampinha de metal na missa seja tão banal quanto um prato caído no restaurante. Porque, no fundo, a homossexualidade sempre vaza – pelas rachaduras entra a luz, a verdade e a vida. Afinal, o que é mais uma flecha quando se está todo ferido?

Figura 3 - *Sebastião*

Imagen de São Sebastião – **São Gonçalo do Bação, Itabirito – MG (2025)**
Fonte: arquivo pessoal

2.1.3 Preparação Vocal

Diferentemente da preparação corporal, optei por reunir os encontros da preparação vocal em um único texto.

Isabela Arvelos é uma das artistas que mais admiro e, sem dúvida, uma das grandes responsáveis pela minha trajetória no teatro. Ela atuava na Cia. Máxima de Teatro, um grupo amador de Patrocínio – MG, e se mudou para BH para cursar Teatro na UFMG. Inspirado por ela, segui o mesmo caminho.

Depois de convidá-la para a preparação vocal, compartilhei meu desejo de cantar em cena. Ela me incentivou e, no dia 14 de fevereiro de 2025, fizemos nosso primeiro encontro. Começamos com *Canção de Engate*, de António Variações – a música que nomeou o espetáculo. Bela disse que minha voz é bonita, e isso foi tudo o que eu precisava para me soltar. Percebemos que consigo cantar em tons mais altos e falamos sobre a movimentação dos braços e ombros.

No encontro seguinte, estava rouco – talvez por questões emocionais. Cantar em cena sempre me trouxe inseguranças. Sobre os textos, Bela orientou: associar verbos de ação às frases, experimentar o sotaque do Triângulo Mineiro, jogar com as palavras, repeti-las de formas variadas e buscar estados diferentes para cada trecho. Além do clássico: quem? onde? quando? o quê?

Em um dos encontros, ela propôs que trabalhássemos com imagens. Após alongamentos e exercícios vocais, ela trouxe as seguintes imagens: "gelo nos pés", "diamante na testa", "barriga de Nutella", "dentes de ferro" e "cabeça de balão". Depois, experimentamos cantar *Fim de Festa*, versão de Arnaldo Antunes, incorporando essas imagens. Foi incrível perceber como elas modificaram minha interpretação, me levando a explorar tons, volumes e timbres diferentes. Como a música tem apenas uma estrofe, Bela propôs como tarefa usá-la com uma imagem distinta para cada repetição. Depois, aplicamos o mesmo exercício com *Canção de Engate*. Enquanto ela sugeria imagens, eu improvisava. Senti minha voz viva, firme, potente.

Sempre ouvi que minha voz é forte e potente ao falar, mas nunca havia recebido esse tipo de comentário ao cantar. Acho que isso se deve às minhas principais referências musicais – cantores de vozes doces e suaves. Essa também é a maneira como costumo me apresentar ao mundo. Fora do teatro, raramente me expresso de forma mais firme ou impositiva. Lembro quando Mariana Muniz, professora da graduação, comentou: "todo texto ou é sexo ou é crime". Na época, meu texto era "crime", e isso me estimulou a buscar interpretações mais firmes e usar minha voz mais grave. Também me recordo do professor Maurílio, que dizia que, ao falar, eu alcançava bem as notas. Com a prática proposta por Isabela, pela primeira vez – ou, ao menos, conscientemente – consegui acessar esses lugares. Senti, de fato, uma "virada de chave".

Em um dia melancólico, disse à Bela que estava querendo experimentar músicas mais tristes. Era uma fuga. De alguma forma, eu achava que estas músicas dependeriam menos de mim, da minha exposição e entrega. Entretanto, não fomos por este caminho; resolvemos testar a música mais animada da nossa playlist: *Anjinho da Guarda*, do Variações. Testamos o leão e as imagens que já havíamos feito na semana passada. Para o leão, ela me disse para colocar mais ar na voz. Um fato importante: trouxemos, pela primeira vez, alguns fragmentos de texto. Terminamos o encontro com o desejo de ir para a sala de ensaio e aprofundar tudo o que temos descoberto.

No próximo encontro, apresentei a dramaturgia completa para ela e, enquanto demonstrava as cenas, ela fazia apontamentos sobre voz e respiração. Para a cena "O rio da minha aldeia", Bela me disse para experimentar passar pelo rio como se eu estivesse pulando por pedras e

para deixar o abdômen solto neste momento, ou seja, sem retesar a respiração. De acordo com ela, desta forma, os movimentos afetariam mais a voz. Geralmente, buscamos desenvolver em cena uma respiração que, mesmo que estejamos nos movimentando, falando rápido ou cantando, consigamos ter um controle maior da expiração, para emitir voz com projeção, volume e sustentação. Achei interessante esta orientação da Bela. Testamos e realmente fez toda a diferença. Entendemos juntos que, neste momento de travessia do rio, eu poderia brincar mais, o que também modificou a intenção do texto.

No momento do texto *Aquiles e Pátroclo*, Bela disse para que eu experimentasse ler o primeiro texto com paixão, com um sentimento de saudade e amor. Já para *Dormi com um canibal*, ela sugeriu que eu lesse imaginando a imagem de um fogo que vai aumentando e, na troca de parágrafos, como se tivessem jogado água sobre esse incêndio. Como ela mesma disse, algo parecido com um orgasmo sexual: começar o texto mais devagar, ir acelerando aos poucos e atingir o ápice no fim do primeiro parágrafo, e depois voltar mais brando, mais suave. Me orientou, ainda, a pensar novamente na barriga de Nutella, e assim possibilitar mais ar na voz e jogar com as variações de ritmo. Experimentamos, e foi bem interessante também. Após a sessão de fotos de divulgação do espetáculo, que foi em uma cachoeira, comecei a entrar em estado febril e, a partir daí, viriam dias e mais dias de gripe, culminando em uma sinusite forte que, além da indisposição física, potencializou a ansiedade e sobrecregou o emocional.

Noutro dia, nos encontramos pela primeira vez na nossa sala no Edifício Acaíaca. Bela, percebendo que eu não estava muito bem, conversou muito comigo sobre a importância de descansar, de, mesmo em meio à correria do dia a dia e os prazos apertados para entrega do artigo e estreia do espetáculo, que eu encontrasse alguns momentos de relaxamento. Como minha voz já estava afetada pela gripe, Bela me ensinou alguns exercícios vocais para que pudessem me ajudar nos cuidados para os próximos ensaios e para a semana de estreia. Fizemos exercícios vocais com auxílio de um canudo de plástico, desses que utilizamos para bebedas. Bela explicou que o objeto diminui a saída de ar e, por isso mesmo, ajuda na compreensão dos apoios respiratórios. Me disse para variar entre voz mista, grave e aguda, e também experimentamos colocar o canudo dentro de uma garrafa com água e emitir esses sons. De acordo com ela, o ideal é fazer esta prática sempre por, pelo menos, 2 minutos.

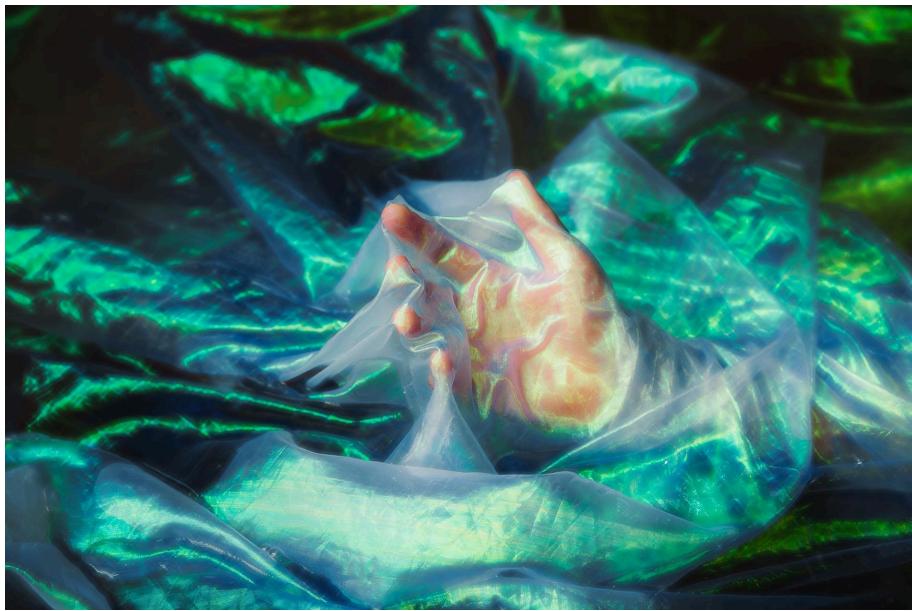
Depois, novamente, experimentamos a cena *O rio da minha aldeia*. Neste dia, entendemos que eu estaria atravessando um rio aberto, lindo, mas falando de um rio canalizado. Esta compreensão me ajudou a diferenciar mais esses dois rios: o rio da minha aldeia e o rio desta

cidade – algo que Fábio sempre me pediu para deixar mais evidente. Apesar da indisposição física, finalizamos o ensaio felizes com o que trabalhamos.

Outro dia, nos encontramos na casa da Bela para trabalhar a *Canção de Engate*, que eu queria cantar no fim do espetáculo. Testamos algumas tonalidades, mas ficamos confusos sobre qual escolher. Cantei acompanhando a base do Variações, a da Filipe Catto e também com a Bela no teclado. Como minha voz estava bem fragilizada pela sinusite, percebemos que eu não estava conseguindo alcançar tons mais altos, embora eu tenha uma tendência a subir o tom. Jean havia me dito para cantar essa música no mesmo tom, e Bela repetiu isso, o que me fez perceber que estou desafinando. Isso de cantar mantendo um mesmo tom sempre foi um desafio para mim. Terminamos o ensaio com o combinado de que experimentaremos novamente a canção em um próximo encontro.

2.1.4 Ensaios

3 de abril de 2025, o rio da minha aldeia. Fábio conduziu o aquecimento corporal e vocal. Durante o encontro, lembrei do tempo em que fui seu aluno no T1 do Galpão Cine Horto – ali nasceu o desejo de convidá-lo para dirigir meu TCC. Ele fundamenta sua prática nos estudos de Étienne Decroux e na mimese corpórea, além das influências de Meyerhold. Trouxe orientações precisas: atenção e direção do olhar, permitir que o cóccix conduza o movimento, manter o centro de força ativo. Ele me pediu para buscar a verdade do texto – não somente uma emissão bem impostada, mas um texto atravessado pelo corpo, que afete e seja afetado, que experimente sensações, e não apenas imagens. Percebemos, então, uma dificuldade minha: deixar o corpo afetar o texto. Há resistência em abandonar a impostação tradicional, o que torna a atuação ainda muito linear, com poucas variações. Trabalhamos *O rio da minha aldeia*, experimentando a inserção de tripés no espaço, como se fossem câmeras, investigando a relação com eles. Retomamos o uso do tecido, buscando novas possibilidades de manipulação.

Figura 4 - *Fugaz*

Tecido utilizado como elemento cênico – **Espetáculo: Canção do Engate (2025)**
Fotografia: Gabriel Werneck. Fonte: acervo do material de divulgação

10 de abril de 2025, “um desequilíbrio seguido de um equilíbrio”. Como estamos em temporada com *O mundo está em chamas, o teatro também tem de estar*, João, Jean e Domênica precisaram entrar na sala de ensaio duas vezes para pegar o cenário. Sempre que alguém entra, o ambiente se modifica – porque a gente se modifica. Um leve susto, um convite à exibição. De repente, com “plateia”, desejo me dedicar mais. Me expor melhor, dentro do que acredito ser o melhor.

Fábio conduziu exercícios de equilíbrio – frente, lados, atrás – e de fragmentação do corpo. “É o quadril que leva o restante do corpo”, disse ele. Fábio trabalha com rotações de cabeça, pescoço, tórax, cintura, quadril... e o *ploft* – quando, após rotacionar o quadril, despencamos o peso sobre uma das pernas. O *ploft*, assim como o *tak*, são onomatopeias que Fábio encontrou para transmitir conhecimento. Ele me pediu para executar os exercícios de desequilíbrio falando o texto *O rio da minha aldeia*. Desafio: deixar que o corpo afetasse o texto. Notei que o exercício de caminhar sobre uma corda bamba imaginária – pé por pé, projetando um desequilíbrio e, ao mesmo tempo, resgatando o equilíbrio, como quem pula sem querer pular... ou melhor, que se arrepende do pulo e tenta rapidamente se segurar com uma das mãos – foi o que mais modificou o texto. Ali, pude entender o que Fábio queria. Depois, fomos para a cena. Repetimos algumas vezes uma sequência que estava se formando: chego embriagado, com o tecido amarrado ao corpo, como quem volta do carnaval. O áudio de um produtor de elenco é reproduzido: meu personagem deveria ter enviado um vídeo teste.

Cansado, levemente bêbado, com os pés doendo e com aquela energia caótica que só o carnaval oferece, resolvo gravar. Monto os equipamentos, desenrolo o tecido do corpo e, com ele, construo um rio. Dou o texto do rio, sentindo e propondo imagens com aquele tecido. “Melhor...”, é o que Fábio diz. Monólogo é o bicho. Tem que ter coragem. E é importante lembrar disso.

Mais uma vez ele me pediu para investigar a sensação. Lembro da orientação de Lívia: “sensação de sugar pelo períneo com um canudinho” – e deixar que essa succção chegue até a nuca. Algo se transforma. Buscar sensações dentro de mim. Permitir-se ser afetado pelos estímulos externos. Tocar o tecido, o próprio corpo... e sentir que dali, desse toque, pode ser extraído leite. Que pode jorrar um impulso de criatividade, de ação. Que a atuação pode acontecer – e, se não acontecer, há sempre a possibilidade de recomeçar.

15 de abril de 2025, a dramaturgia ou onde está Campilho? Ontem à noite, após um intensivo de escrita, João e Júlia me enviaram uma nova proposta de dramaturgia. Gostei muito e, pela primeira vez, entendi o espetáculo. Mas ainda não era bem aquilo – era quase. Percebi que precisava reorganizar a partir dali uma nova versão. Fui dormir pensando nisso, pesquisando referências e equipamentos de estúdio fotográfico que eu poderia propor para a cena. De manhã, acordei com vontade de escrever. Após algumas horas, me senti feliz, animado para apresentar a versão no ensaio da noite. Incluímos referências e flertes com videoinstalação, decupagem audiovisual, Matilde Campilho, António Variações, a água como signo do desejo, Mobidik e seu canibal decepador de cabeças, O Beijo no Asfalto, mitologia grega, infância no interior de Minas, sexualidade e a persona angelical. Tudo costurado por uma narrativa simples: um ator fazendo self-tapes para um teste de elenco. Em certos momentos, parecia impossível reunir tudo isso num texto que fizesse sentido para mim e para quem assistisse.

O rio da minha aldeia, que compara a capital ao interior, é uma tentativa de apresentação, de falar do lugar de onde veio. O texto do leão, por sua vez, busca seduzir, chamar atenção de quem escuta. Diferentes tentativas de se mostrar, de convencer pessoas que nem ele mesmo sabe quem são – publicitários, cineastas, talvez. As tentativas falham, e ele passa a falar consigo mesmo, tentando relatar o que é crescer no interior. Lembra do medo de ficar sozinho, do abandono, de perder a mãe – já que o pai não estava mais em casa –, do medo de não ser amado, de não ser admirado pelo irmão. E da culpa.

Lembro das vezes em que, pequeno, acordava e chamava minha mãe, mas ela não respondia. Um susto enorme. Um pulo da cama: “Minha mãe fugiu. Não vai mais voltar.” Lembro

também de como minha sexualidade – ou possível homossexualidade – me assustava. Tinha medo de que meu irmão não me admirasse. Queria ser bonito como ele, forte, másculo. Queria ser alto e corajoso como meu pai. Os conflitos com o corpo, a aparência, os desejos. Daí, a baixa autoestima. A beleza e a fama pareciam amenizar a dor. Pessoas bonitas e famosas são amadas, admiradas, respeitadas – era o que eu pensava. E o que eu também queria ser.

Um jornalista presencia um acidente: um ônibus atropela um homem que, “naquele momento em que mil coisas aconteciam”, pede um beijo. Um último – ou talvez primeiro – beijo. Fulgaz. Se esta for minha última chance, escolho sentir. Teria sido isso que Nelson Rodrigues pensou ao escrever *O Beijo no Asfalto*? Outro homem, buscando abrigo numa pousada, divide o quarto com um canibal: forte, de cabeça raspada, tatuado dos pés ao pescoço. O canibal guarda uma cabeça decepada no armário, tira a roupa e o abraça nu. Não era o fato dele ser um canibal que assustava a comunidade portuária, mas a intimidade surgida entre os dois.

Visitamos a mitologia grega para encontrar, na história de Aquiles e Pátroclo, uma narrativa de amor e lealdade entre dois homens. Uma relação homoafetiva que, por muitos, foi lida apenas como amizade. – Quem é o seu... amigo... seu companheiro? Você quis dizer meu namorado, meu noivo, meu marido?

Um ator que volta da folia carnavalesca fantasiado de anjo, “embriagado de música, suor e cerveja”, e passa a madrugada tentando. Tentando descobrir como se apresentar, como seduzir, como morrer, como sentir e demonstrar medo, culpa, coragem, tesão, alegria. Como nascer em vida. Ao final, ele entende que escolhe se apresentar através do seu desejo. Diz algo como: “aqui você pode me ver na luz do dia; não precisa se esconder atrás da janela para me olhar.” É um engate. E finaliza, tomado por um insight: “existe uma rachadura em tudo, e é por ela que a água vaza.”

Este ensaio não foi tão produtivo. Tentamos repetir a cena criada na semana passada, mas eu já não conseguia sentir. Não fazia mais sentido. A vontade era apresentar a dramaturgia e dizer: – **É por aqui que vamos seguir!**

A equipe aprovou.

Júlia trouxe novamente Matilde Campilho para a dramaturgia, não apenas pelo carnaval descrito no poema Fevereiro, mas também através de um pensamento recorrente ao longo da peça – de que “o mundo está tremendamente esquisito” e de que “existe uma rachadura em tudo”. Além disso, reconhecemos a influência de

Campilho na contemplação do cotidiano, na capacidade de perceber momentos de beleza mesmo em meio ao caos da vida urbana, nesse olhar voyeurístico que a poesia propõe, no jogo com as palavras e na sensibilidade ao descrever de forma sublime cada momento.

29 de abril de 2025, (um) ensaio sobre o silêncio. Neste dia, ensaiamos na Sala Solo do Galpão Cine Horto. Enquanto experimentávamos ideias para as primeiras cenas no 2º andar, no 1º andar o Grupo Galpão apresentava o ensaio aberto de *(Um) Ensaio sobre a cegueira*, seu novo espetáculo. Por isso, tivemos que trabalhar com volumes reduzidos – vocais, musicais e corporais. Apesar das limitações, foi emocionante pensar que, a poucos metros, um dos maiores grupos do país se apresentava, enquanto eu, vindo do interior, criava no mesmo prédio o meu TCC.

Tenho pensado muito sobre coragem. Lembro das palavras da minha mãe sobre a importância de se mostrar mais forte. Acho que isso é necessário, inclusive para que a equipe confie em mim o bastante para dizer quando algo não estiver interessante. Quero me mostrar mais seguro para eles. Sei que processos criativos são, por natureza, instáveis. Alguns dias vêm com uma alegria tranquila; outros, com uma preocupação angustiante. Tenho tentado me lembrar de outros processos pelos quais já passei, igualmente desafiadores, e repetir a mim mesmo que, no fim, dará tudo certo.

No ensaio, João, Fábio e Jean testaram outras formas de utilizar o tecido. Concluímos que trabalharemos com dois: o fundo infinito branco e o furta-cor que já estamos utilizando. Por coincidência, outro grupo havia feito uma sessão de fotos na sala e deixou um fundo branco montado, o que nos permitiu experimentar essa combinação.

01 de maio de 2025, recuperando o fôlego. É feriado, e parte da equipe não pôde participar do ensaio. Júlia e Domenica confirmaram presença, então mantivemos o encontro. Nos encontramos no Acaiaca: Dome enxugou a água que transbordou do filtro de barro, eu varri a sala e Ju passou o café. Depois, nos sentamos à mesa e desabafei sobre minha insegurança – a sensação de não conseguir fazer as cenas acontecerem. Comentei que, no ensaio passado, testamos novas ideias para essa parte inicial. A partir disso, começamos a pensar em outras formas de evocar a ideia de que eu estava chegando de um bloco de carnaval. Ju sugeriu criar um pout-pourri de sons carnavalescos, inspirado na cena *Restos de Carnaval*, apresentada pelo Teatro da Fumaça no ano passado. Também discutimos o uso de efeitos sonoros com água – algo abafado, como se captado debaixo d’água.

Pensamos na imagem inicial: eu deitado no chão, fantasiado, como se tivesse adormecido após a folia. Nesse estado entre sonho e vigília, sonharia com o áudio do produtor de elenco e decidiria acordar para gravar. Domé sugeriu que o áudio fosse misturado ao som da água, vindo do fundo do rio – inicialmente difícil de entender, mas transmitindo a sensação de que alguém se aproxima, até que o público comprehenda o que está sendo dito.

Falei sobre a música que pensei para o texto “Eu duro” – *Model*, do Balanescu Quartet. Decidimos testá-la junto ao exercício de imagens que fiz com a Lívia, e as duas gostaram. Sei que preciso ensaiar mais para entender o tempo do texto, como dizê-lo e, principalmente, sua partitura de movimentos. Depois, testamos o início da cena de forma mais simples do que a proposta anterior feita com Fábio, João e Jean – e eu gostei. Achei mais honesta. Experimentamos a intenção de algumas falas e finalizamos o encontro felizes. Esse ensaio me trouxe mais segurança e um desejo renovado de descobrir o restante do espetáculo.

Poucos dias depois, adoeci. A gripe evoluiu para uma sinusite que durou semanas. Iniciei uma medicação que não surtiu efeito e, com a volta da febre, precisei alterar os remédios. Foram dias angustiantes, sobrecarregados por demandas profissionais e pessoais. Cancelei alguns ensaios, mantive outros, mesmo sem estar bem. A preocupação com a agenda, a escrita do artigo, a produção, a comunicação e as outras tarefas da vida adulta me causaram ansiedade, baixa autoestima, baixa libido e baixa imunidade. Assustei-me ao ver meu corpo assim: frágil, triste, doente. Há poucos dias, decidi que iria ficar bem. Lívia me disse que é uma boa decisão. Desde então, cancelei mais alguns ensaios para focar na escrita e tenho tentado vivê-la de forma mais leve. As pausas para “molhar as ideias” no programa performativo tornaram-se uma estratégia de autocuidado. Agora há pouco, tomei o último antibiótico da cartela. Por algumas semanas, mantivemos a ideia de eu operar luz e som em cena. Fábio trouxe a referência de BR Trans, em que o ator Silvero Pereira acende e apaga as luzes e reposiciona o cenário dramaturgicamente. Maria Trika, mentora audiovisual, também desenvolveu essa proposta. Era um desejo antigo meu, e fiquei feliz ao vê-lo retornar. Porém, na semana passada, no ensaio aberto para a equipe, percebemos que essa operacionalização mais me prejudicava do que ajudava. Acredito

que, principalmente, pela pouca prática com esses elementos e pelo tempo apertado até a estreia. Marina Arthuzzi, responsável pela orientação de luz, nos contou que o que estávamos chamando de “o audiovisual dentro do teatro” já se chama dramaturgia da luz. A partir do ensaio, ela rapidamente apontou o que funcionava ou não e o que seria necessário em termos técnicos para viabilizar a proposta. Além disso, senti que Marina teve um olhar para mim que eu ainda não havia tido. Falou sobre a importância de a equipe assumir essas funções para que eu pudesse me concentrar na atuação. Combinamos de seguir testando os equipamentos que posso – rebatedor, difusor de luz, LEDs, tripés, fundo infinito –, mas ela alertou: esses recursos devem ser usados pontualmente e, quando usados, precisam ser espetaculares.

Figura 5 - *Termina como começa*



Sessão de fotos - **Espetáculo: Canção do Engate (2025)**
Fotografia: Gabriel Werneck. Fonte: acervo do material de divulgação

3 CONCLUSÃO

Depois de algumas – muitas, talvez – páginas, você pôde mergulhar no processo de criação de *Canção de Engate* e, consequentemente, deste trabalho teórico, uma vez que ambos caminham juntos, se nutrindo e se tensionando. Você conheceu um pouco da criança que fui, a partir de relatos meus, da minha mãe e do meu irmão, e percorreu comigo alguns dos trajetos que me levaram até encontrar – acredito que seja um encontro – este tema de pesquisa. Dito isso, percebo que o homoerotismo não se limitou apenas a um eixo temático para a criação artística, mas se desdobrou em outras dimensões da pesquisa, tornando-se um modo de trabalho, um jeito de fazer. Isso se revela desde as escolhas que tomei para a formação da equipe de criação – aproveito para destacar aqui o trabalho das pessoas responsáveis pela produção, comunicação, operação técnica e gestão do projeto –, por suas relações pessoais e profissionais com os temas do erotismo, da homossexualidade e do trabalho sensível com o corpo, com as palavras e as narrativas, até o meu modo de pensar, de escrever e de me colocar nesta pesquisa. Em outras palavras, acredito que o homoerotismo tenha se tornado, também, uma forma de vivenciar a pesquisa.

Ao buscar um modo de escrita que passe pelo corpo e reconheça suas memórias e vivências como um terreno fértil para a pesquisa em artes cênicas – e, ao mesmo tempo, contemple a experiência vivida ao longo do processo de criação –, elaborei, a partir do meu diário de criação, modos de criar no espaço da folha A4. Utilizei ferramentas de escrita e formatação de texto como elementos cênicos e investiguei como traçar um arco dramatúrgico que conectasse o leitor e, principalmente, lhe desse suporte para construir suas próprias percepções sobre a pesquisa teórico-prática. Além disso, mergulhei na criação de personagem, na interpretação da dramaturgia e no meu repertório corporal e vocal – vale ressaltar que reconheço corpo e voz como um só –, construindo, sobretudo, uma compreensão sobre o todo, ou melhor, sobre o texto espetacular (Pavis, 2008, p. 409) de *Canção de Engate*.

Em *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, Jorge Larrosa Bondía (2002) discorre sobre como a experiência se tornou algo raro, e aponta quatro motivos para isso: excesso de informação, excesso de opinião, falta de tempo e excesso de trabalho. Para que a experiência nos toque, ele propõe “um gesto de interrupção” (Larrosa, 2002, p. 24), algo que atravesse a correria do dia a dia e nos permita “cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço” (2002, p. 24). Penso que o processo de criação de *Canção de Engate* tem nos possibilitado momentos como esses:

encontros em que experienciamos o sensível, refletimos sobre o desejo, o medo, a infância, a intenção de cada fala ou cena, a emoção da personagem. Um ato de generosidade – sem se afastar do senso de profissionalismo – em que uma equipe composta por pessoas diversas se une para contribuir com esta etapa da minha formação acadêmica.

Há poucos dias, percebi, de fato, o quanto esta pesquisa, com dimensões biográfica (Delory-Momberger, 2016) e autobiográfica (Ostetto; Kolb-Bernardes, 2015), tem sido intensa para mim. Ao mergulhar nas minhas memórias de infância – seja pela ação de rememorar, seja pelo estudo da dramaturgia, pela investigação da atuação ou pelas sensações e emoções despertadas durante as práticas corporais –, assim como na passagem *Jogo da Memória*, presente na seção 2.1.2 *Estudo de Personagem*, além de me expor intimamente, revivi inúmeras lembranças e sensações. Isso tem me exigido um exercício de gestão emocional, tanto no plano pessoal quanto no criativo, para que, como nos alerta Sônia Machado de Azevedo (2004), o trabalho não se distancie da dimensão estética e não se confunda com uma terapia psicológica (Azevedo, 2004, p. 145).

Em momentos de angústia, cansaço ou quando o prazer no processo parece distante, retomo as reflexões de Audre Lorde (2009) sobre o erótico como poder. Sua ideia de “sentir durante o fazer” (2009, p. 10) tem me feito refletir sobre como estou me relacionando com o trabalho. Lembro de momentos em que me senti energizado nos ensaios, na preparação corporal e vocal, e também nos estudos de personagem. Penso, então, no contraste com os dias em que essa potência não aparece. Tenho visto o erótico também como um caminho para pensar o trabalho sensorial na atuação – mas isso, quem sabe, talvez se desenvolva em uma próxima pesquisa.

Reconheço, por fim, que o processo de criação – neste caso, do solo teatral e do artigo acadêmico – é um processo vivo e em constante transformação. Como dizem Prette e Braga (2020), “todo processo de criação é um processo vivo e cheio de surpresas, renovando-se continuamente” (Prette; Braga, 2020, p. 3). Este material teórico, por sua responsabilidade com os prazos estipulados pela universidade e com a banca que o avaliará, não poderá relatar todo o processo criativo do trabalho prático. No entanto, o espetáculo não deixará de ser, assim como o artigo, o seu processo – ainda que ambos se reinventem muitas vezes mais.

Eu poderia dizer que bastaram dois ensaios para adicionarmos um rebatedor fotográfico como elemento cênico para a partitura das imagens; ou que agora, no início do espetáculo, me deito coberto por uma manta térmica prateada que, ao ser iluminada, produz um efeito semelhante à refração da luz na água. Poderia dizer que, se tivesse um dia a mais, incluiria aqui a foto da primeira vez em que minha mãe me vestiu de anjo. Ou ainda, que

experimentaria novos recuos para o texto *A Santa Missa ou o que rompe a norma* na seção 2.1.2, um texto à margem. Eu poderia dizer tudo isso. Mas, se fosse para dizer apenas uma coisa, eu diria que este artigo, assim como eu, também precisa bater asas.

4 REFERÊNCIAS

- ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da ELT*, n. 2, jun. 2004. **Revista de relatos, reflexões e teoria teatral da Escola Livre de Teatro de Santo André**. Disponível em: [https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/processo_colaborativo_relato_e_reflexoes_\[24544\].pdf](https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/processo_colaborativo_relato_e_reflexoes_[24544].pdf). Acesso em: 6 jun. 2025.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. Primeiras reflexões. In: AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPILHO, Matilde. **Matilde Campilho (Sangue Latino)**. Entrevista concedida a Eric Nepomuceno. Canal Brasil, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/VldpHiRir4c?si=JdZqfCfJoYqm7LUY>. Acesso em: 6 jun. 2025.
- DELORY-MOMBERGER, C. A pesquisa biográfica ou a construção compartilhada de um saber do singular. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, v. 1, n. 1, p. 133–147, 2016.
- ESPÍRITO SANTO, Lívia M. G. do, 1984. **Finitude em dança: poéticas do depois** / Lívia Mara Gomes do Espírito Santo. – 2024. Orientador: Arnaldo Leite de Alvarenga. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX: Revista do LUME**, Campinas, n. 4, p. 1–11, dez. 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 6 jun. 2025.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20–28, 2002.
- LEWINSOHN, Ana Caldas. Uma ode à queda. **ILINX: Revista do LUME**, Campinas, n. 6, p. 1–14, dez. 2014. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/312>. Acesso em: 6 jun. 2025.
- LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In: _____. **Irmã outsider**. Tradução de Tatiana Nascimento dos Santos. Zine – Coletânea Audre Lorde. Herética Difusão Lesbofeminista Independente, dez. 2009. Disponível em: <https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf>. Acesso em: 26 maio 2025.
- OSTETTO, Luciana Esmeralda; KOLB-BERNARDES, Rosvita. Modos de falar de si: a dimensão estética nas narrativas autobiográficas. **Pro-Posições**, v. 26, n. 1 (76), p. 161–178, jan./abr. 2015.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro** [Dictionnaire du théâtre]. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAZETTO, Débora. O texto acadêmico como espaço performático. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 12, n. 26, p. 379-400, set./dez.

2022. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38254>. Acesso em: 6 jun. 2025.

PRETTE, Nailanita; BRAGA, Bya (Maria Beatriz Braga Mendonça). Pesquisa performativa: o corpo como meio de investigação. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01–18, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5965/1808312915252020e0029>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17962>. Acesso em: 2 jun. 2025.

SABER DE MELLO, Ines; AGUIAR, Franciele Machado de; BELCHIOR SANTOS, Jussara; PEDROSO DE OLIVEIRA, Luane; BITENCOURT, Matheus Abel Lima de; FRANZONI, Tereza. O que é escrita performativa? **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01–24, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5965/1808312915252020e0015>. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922>. Acesso em: 6 jun. 2025.

SANTOS, João. **Release de divulgação do espetáculo Canção de Engate**. Texto inédito, 2025.

SOARES, I. de S. A linguagem da videopoesia e uma leitura de “Fevereiro”, de Matilde Campilho. **ELyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 13, p. 95–113, 2019. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/282>. Acesso em: 6 jun. 2025.