

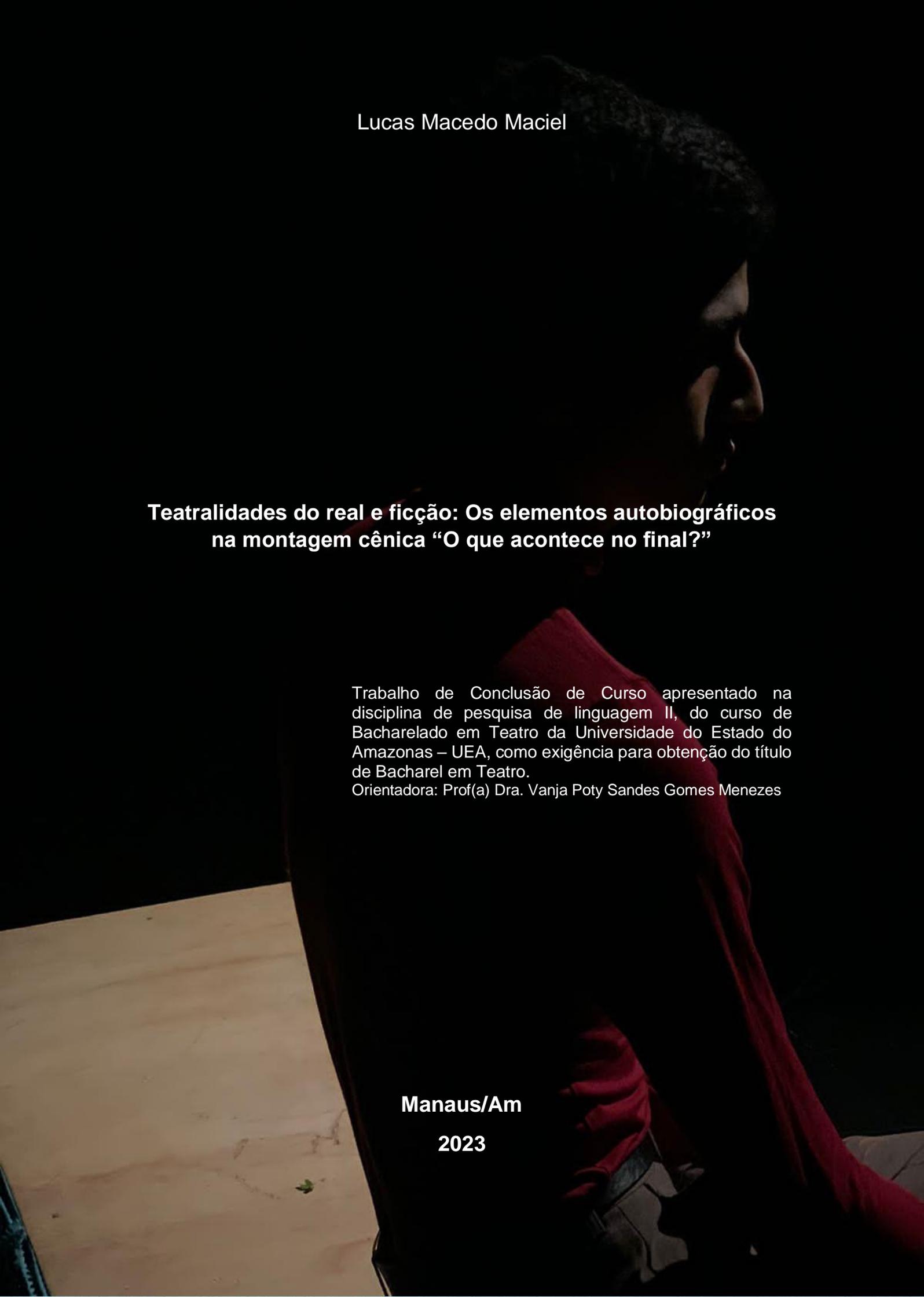
Universidade Do Estado Do Amazonas  
Escola Superior De Artes e Turismo

Lucas Macedo Maciel

**Teatralidades do real e ficção: Os elementos autobiográficos  
na montagem cênica “O que acontece no final?”**

Manaus/Am

2023



Lucas Macedo Maciel

**Teatralidades do real e ficção: Os elementos autobiográficos  
na montagem cênica “O que acontece no final?”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na disciplina de pesquisa de linguagem II, do curso de Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como exigência para obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientadora: Prof(a) Dra. Vanja Poty Sandes Gomes Menezes

**Manaus/Am**

**2023**



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS**

Criada pelo Decreto Estadual nº 21.963, de 27 de junho de 2001



**TERMO DE APROVAÇÃO**

**LUCAS MACEDO MACIEL**

**TEATRALIDADES DO REAL E FICÇÃO: OS ELEMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS NA MONTAGEM CÊNICA "O QUE ACONTECE NO FINAL?"**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado, com nota 9,5 como requisito parcial para obtenção do título de Bacharelado pelo curso de Teatro da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dra. Vanja Poty Menezes  
(Orientador)

Prof.ª Dra. Vanessa Benites Bordin  
(Membro Titular)

Prof. Dr. Taciano Araripe Soares  
(Membro Titular)

Prof. M. Madirson Francisco Souza  
(Membro Titular)

Manaus, 31 de março de 2023



## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo detalhar e refletir a respeito do processo de criação do espetáculo "O que acontece no final?" que ocorreu durante a matéria de montagem cênica I e II de finalização de curso de bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas. O espetáculo mistura o real com o não real a partir de movimentos de criação autobiográficos que colocam em cena vivências, traumas e relatos dos próprios artistas/performers despidos de personagens, mas ainda sim entrando em contraste com o conteúdo ficcional das personas da peça. A pesquisa parte do princípio da matéria de montagem cênica e da criação de um espetáculo de finalização de curso e de como os artistas/performers acabaram esbarrando na autobiografia, e então, fazendo uso dela em cena fundindo-a com a ficção e, em seguida, como o processo de criação de cenas se deu por meio do desafio de inserir relatos reais no espetáculo. Por fim irei abordar a performatividade da narrativa que se encontra em um lugar de movimento constante por conter relatos autobiográficos. Usarei como metodologia de pesquisa os conceitos da crítica de processos criativos de Cecilia SALLES, e, o conceito da pesquisa autoetnográfica de Sylvie FORTIN, me colocando em evidência ao falar de minhas próprias experiências e do meu próprio processo criativo. Para falar a respeito das autobiografias me ancoro nas pesquisas de Janaina LEITE, e, para falar a respeito da performance uso os conceitos de Josette FÉRAL.

**Palavras-Chaves:** Autobiográfico; teatralidades do real; teatro performativo

## ABSTRACT

This research aims to detail and reflect on the process of creating the play "O que acontece no final?" that occurred during the scenic montage class I and II of the course of completion of Bachelor's degree in Theater at the State University of Amazonas. The play mixes the real with the non-real from autobiographical creation movements that put on stage experiences, traumas and reports from the artists/performers themselves stripped of characters, but still contrasting with the fictional content of the play's personas. The research starts from the beginning of the scenic montage and the creation of a final course play and how the artists/performers ended up bumping into autobiography, and then, making use of it on stage merging it with fiction and, after that, how the process of scene creation happened through the challenge of inserting real accounts in the play. Finally, I will address the performativity of the narrative that is in a place of constant movement because it contains autobiographical accounts. I will use as research methodology the concepts of Cecilia SALLES' critique of creative processes, and Sylvie FORTIN's concept of autoethnographic research, putting myself in evidence when talking about my own experiences and my own creative process. To talk about autobiographies I anchor myself in Janaina LEITE's research, and to talk about performance I use Josette FÉRAL's concepts.

**Keywords:** Autobiographical; Theater of the real; Performative theater



*“Me fizeram de pedra  
quando eu queria  
ser feita de amor.”*

**Hilda Hilst**

Foto: Jéssica Lima

## **Apresentação**

Existe um livro que reúne uma coletânea de poemas sobre o amor, escritos por Hilda Hilst, chamado "*De amor tenho vivido – 50 poemas*". Esse livro faz parte da cenografia do espetáculo "*O que acontece no final?*", é um dos livros que se encontra na cabeceira da Mulher, que também é escritora no espetáculo. Eu adoro cada poema que faz parte dessa obra e nada mais justo que eles serem inseridos de forma simbólica nesta pesquisa. Então, cada capítulo é batizado com trechos de poemas que estão presentes nesse livro.

## Dedicatória

Dedico esta pesquisa a mulher mais importante da minha vida. Te amo, mãe. Obrigado por sempre acreditar em mim e apoiar minhas decisões.



## **Agradecimentos**

Obrigado as minhas melhores amigas Daphne Pompeu, Ananda Guimarães, Thayná Liartes e Samanta Leite por todo o suporte, parceria e amor nos últimos cinco anos.

Obrigado a minha orientadora Vanja Poty por toda a paciência e por me aguentar falando a cada segundo que eu não conseguiria fazer tudo isso.

Obrigado a Universidade Do Estado Do Amazonas por ser a minha segunda casa nos últimos cinco anos.

Obrigado a Casa De Artes Trilhares por me acolher e acolher o espetáculo “O que acontece no final?”.

Obrigado ao Léo Margarido por ter sido nosso primeiro iluminador e por ter dedicado o seu tempo dentro do processo de nosso espetáculo.

Obrigado ao Ateliê 23 por acreditar no potencial do Coletivo Erva Daninha e por todo suporte.

E obrigado a todas as minhas decepções amorosas, pois, todas elas me trouxeram aqui.

## SUMÁRIO

<b>1 “Às gentes: nasce de dentro e nasce de repente”</b> .....	<b>10</b>
<b>2 “E à noite se prepara e se adivinha”: O começo do processo.....</b>	<b>16</b>
2.1 Primeiros encontros na sala de ensaio .....	
2.2 De “Fala comigo doce como a chuva” para uma obra autoral .....	
2.3 A escolha de contar nossas experiências em cena.....	
<b>3 Criação De Cenas: “A noite como fera se avizinha”</b> .....	<b>26</b>
3.1 A performatividade da heterossexualidade compulsória.....	
3.2 Autobiográfico e ficção .....	
<b>4 “E, no entanto, refaço as minhas asas...”: Hoje</b> .....	<b>42</b>
4.1 A performatividade da narrativa .....	
<b>5 “A minha fala de amor não tem segredo”: O que acontece no final? .....</b>	<b>47</b>
<b>6 Referências Bibliográficas .....</b>	<b>48</b>



1 "Às gentes: nasce de dentro e nasce de repente"



Imagens: Acervo pessoal

O pequeno Lucas de alguns anos atrás sempre teve um fascínio por Teatro e por interpretar, mas, esse desejo foi sendo escondido por diversos motivos, seja por descontentamento de familiares quando o desejo era trazido à tona, seja por sempre falarem que Teatro era coisa de “menina” ou de “gay”, seja por falarem o quanto isso não daria dinheiro, ou, pelo fato de eu me autossabotar e dizer a mim mesmo que eu não era capaz. Um desejo tão forte como esse não poderia ficar escondido por tanto tempo. O pequeno Lucas cresceu, entrou para a Universidade Do Estado Do Amazonas, cursou Bacharelado em Teatro, criou um coletivo de teatro, realizou seu sonho de criança de se apresentar no Teatro Amazonas, começou a trabalhar com teatro, viajou com o teatro e cada vez mais tem se descoberto como artista e pesquisador. Para o pequeno Lucas de alguns anos atrás eu digo uma coisa: Você é capaz, nunca deixe ninguém dizer o contrário para você.

Olho para trás para o começo da minha trajetória na Universidade do Estado do Amazonas ao longo do curso de Teatro e logo sou levado por memórias que me capturam de diversas maneiras, digo isso, porque são sentimentos que se modificam conforme minhas lembranças começam a acontecer em uma espécie de sequência cronológica dentro da minha própria cabeça, desde as experiências das primeiras aulas, desde os laços que criei ao longo desse percurso que mais pra frente viriam a ser um coletivo de teatro, ou laços que acabaram se rompendo por conta de movimentos naturais da vida, nem todo mundo vem pra ficar, algumas pessoas tem uma breve passagem por nosso percurso.

Lembro da sensação de descoberta sobre mim mesmo, não existe nada mais fascinante e assustador do que descobrir seu próprio eu, seus próprios desejos e sua própria voz. É difícil assimilar nosso lugar no mundo de forma repentina, acredito eu, que ninguém consegue fazer isso de uma hora para outra. Meu ponto de partida para encontrar o meu lugar no mundo, ou melhor, para começar uma busca por meu lugar no mundo foi na universidade.

Eu costumo pensar que eu apenas passei despercebido minha vida inteira antes de entrar na universidade, eu sempre levei dentro de mim o sentimento reprimido pela arte, que eu escondi ou tentei fingir que não estava ali, porque eu tinha medo, medo de que não fosse o caminho correto mas, enquanto eu não

cedesse a esse sentimento eu não seria capaz de descobrir como é existir, e eu confesso que eu não sou muito adepto a clichês, eu tento fugir deles e sei também que esse papo de “a arte é minha vida” é meio batido, então eu não vou falar isso, o que eu vou dizer é que antes da arte eu respirava, mas eu não existia.

Lembro das primeiras aulas com a turma completamente cheia, a sensação de finalmente estar fazendo algo que me preenchia, dos primeiros períodos com diversas matérias e de eu chegando em casa tarde da noite porque mesmo depois que as aulas acabavam eu gostava de estar dentro da faculdade. Me lembro também dos primeiros meninos por quem me apaixonei dentro da faculdade, e aqui, eu limito essas experiências a esse momento da minha vida porque antes disso eu ainda não havia vivenciado sentimentos como esses, e também, porque é desde o começo da faculdade que eu relaciono tudo que me levou a esbarrar nas autobiografias.

Com as paixões logo em seguida chegam os corações partidos, as decepções, aqueles momentos que você acha que não vai conseguir superar (um grande drama), mas sempre superamos. Depois surgem novas paixões e novas decepções, e então, assim a vida segue em seu movimento. O amor sempre me fascinou e conforme o descobrimos vamos encontrando também suas problemáticas, e durante meu percurso pela universidade eu encontrei uma pessoa com quem eu podia conversar sobre isso de forma tão sincera e generosa, minha melhor amiga, Daphne Pompeu<sup>1</sup>

Eu costumo dizer que a Daphne é o meu “eu” em outro corpo e, ao longo de todo o nosso percurso dentro do curso de Teatro, nós sempre estávamos conversando sobre nossos amores e desamores, nossas decepções, nossas paixões, sempre dialogando e questionando o amor em conversas intermináveis. Assim, no processo de fim de ciclo da universidade na matéria de montagem cênica, lá estávamos nós dois juntos com a tarefa de montar um espetáculo e nós já sabíamos do que queríamos falar: Sobre o amor: Sua magia e sua problemática... Só não sabíamos como faríamos isso.

---

<sup>1</sup> Daphne Pompeu é atriz, performer, dramaturga e acadêmica de bacharelado em Teatro pela UEA.

Nesta pesquisa eu detalharei o processo de criação da nossa montagem de finalização de curso, que mais pra frente viria a ser batizada como “*O que acontece no final?*”. Desde os primeiros encontros na sala de ensaio onde tínhamos apenas nosso ponto de partida, mas não conseguíamos visualizar o percurso. Cecilia Salles (1998) diz que “A própria ideia de criação implica desenvolvimento, crescimento e vida; conseqüentemente, não há lugar para metas estabelecidas a priori e alcances mecânicos.” Relembrando o início do processo, esse trecho de *Gesto Inacabado* me faz refletir que, por mais que sentíssemos que estávamos perdidos ou que estávamos imergindo em um grande vazio de ideias e imaginação, nós estávamos passando por uma parte importante e inevitável de qualquer início de um processo de criação de uma obra.

Falarei sobre esse início ancorado nos conceitos de criação do livro já citado acima *Gesto Inacabado*. Salles (1998) de forma generosa e metodológica sistematiza alguns meios que estão ligados ao processo de criação artística que por muitas vezes é descrito como algo intuitivo ou que simplesmente acontece, também é isso mas, para além, é um lugar de criação que tem suas justificativas e muitas vezes achamos que estamos encarando um completo vazio esbarrado na dúvida, o que também pode ser, porém, não somente isso. Diante disso me coloco no lugar de portador de lugares diversos que envolvem essa pesquisa, eu vivenciei o processo, eu estou falando de mim a partir de minhas próprias experiências, eu também falo de minhas experiências no espetáculo e também sou integrante do Coletivo De Investigações Artísticas Erva Daninha<sup>2</sup>, que nasceu dentro da Universidade Do Estado Do Amazonas, então, tudo aqui me tem como principal meio de tudo isso, logo, eu falo a partir da noção da autoetnografia que Fortin debate e reflete. Os dados etnográficos fornecem as chaves do mundo representado ou vivido pelo artista (Fortin, 2009), logo, aqui eu falo não só de mim mas, como também, do meio em que estou inserido e de minha realidade como artista nortista.

Falarei também de como decidimos abrir mão da ideia de montar na íntegra a obra “*Fala comigo doce como a chuva*”<sup>3</sup> de Tennessee Williams(1911-

---

<sup>2</sup> Coletivo de Teatro criado na Universidade Do Estado Do Amazonas

<sup>3</sup> Em algumas traduções o título da obra é chamado de “Fala Comigo Como a Chuva”

1983), que foi uma dramaturgia que marcou nossa história na faculdade, mas que acabamos percebendo que não fazia sentido naquele momento, não na íntegra, mas sim, como inspiração para uma obra que viria a ser autoral. Essa decisão nos levaria ao seguinte questionamento: “Por que não contar nossas próprias histórias em cena também?”, afinal, eu e Daphne sempre conversamos sobre aquilo, por que não levar para cena? E então o autobiográfico se misturaria com a ficção em uma dramaturgia escrita por nós dois que se inspiraria em *Fala comigo doce como a chuva*.

“Narramos também para não esquecer. Para não deixar que esqueçam” (Leite, 2017). Era isso que eu e Daphne queríamos, que tudo que vivemos não se esvaísse por entre nossas memórias conforme os anos iriam se passando, nosso desejo era que pudéssemos compartilhar tudo o que tínhamos passado em relação às nossas experiências amorosas, como término, paixões, relações abusivas, e também, compartilhar tudo o que tínhamos passado no que diz respeito, não às relações amorosas, mas, relações e sexualidade de uma forma geral, como abusos, auto sabotagem, auto descoberta e o que consideramos o ponto central de toda a ideia do espetáculo: Como as relações heterossexuais afetam como pessoas não heterossexuais se relacionam.

Para que tudo isso acontecesse tivemos que revisitar essas lembranças e eu refletirei sobre isso nesse artigo, e também, como isso ocasionava o desafio de começar a misturar na prática as autobiografias e a ficção. É importante enfatizar que esta pesquisa não possui objetivo de pensar novas metodologias de criação autobiográficas ou encaminhar o foco para os métodos de criação usados, mas sim, reunir a minha experiência como um todo dentro desse processo de montagem cênica e refletir a respeito dela junto com os movimentos autobiográficos e ficcionais que orbitam dentro da obra. Para finalizar contarei as experiências de apresentar o espetáculo diversas vezes e refletirei a respeito da performatividade da narrativa do espetáculo que se encontrava/encontra em constante fluidez e movimento porque estávamos falando de nós mesmos no palco.

Minhas memórias são nebulosas e vão ficando mais claras em minha cabeça conforme eu materializo as palavras, logo, posso alterar a ordem dos fatos em alguns momentos, talvez eu vague entre o passado, o presente e o

futuro. Não é uma regra, estou apenas assumindo o risco de que isso possa acontecer inconscientemente, mas, a ordem dos fatores não altera o resultado.



2 “E A NOITE SE PREPARA E SE ADIVINHA”: O  
COMEÇO DO PROCESSO

Imagens: acervo pessoal

## 2.1 Primeiros encontros na sala de ensaio

Eu, Daphne e Iely Costa<sup>4</sup> formamos um trio na matéria de montagem cênica (2021) de finalização do curso de bacharelado em Teatro e o nosso maior desafio era justamente esse, criar um espetáculo do zero. Salles (2012) fala em *Gesto Inacabado* a respeito dos sentimentos sufocantes que precedem a criação de uma obra artística:

Dias Gomes (1982, p. 142) explica que, na verdade, o que vem primeiro não é a ideia, nem a história ou os personagens, mas a angústia. "Vem aquela angústia, aquela necessidade compulsiva que me leva a um estado de infelicidade, a um descontentamento comigo mesmo insuportável". (DIAS GOMES, 1982. APUD SALLES, 2011, pag 33)

Salles, dentro dessa pesquisa, se faz presente a partir de minha noção a respeito da crítica de processos criativos e da forma processual de construção da obra "O que acontece no final?", que muitas vezes, beirou a uma sensação de não sabermos para onde ir. Salles reflete e estuda a respeito do vazio e da angústia que "antecedem" a construção da obra artística, mas, descobrimos também, que não existe esse lugar de "anteceder" a obra artística, pois o vazio e a angústia já são a obra, o processo já está acontecendo.

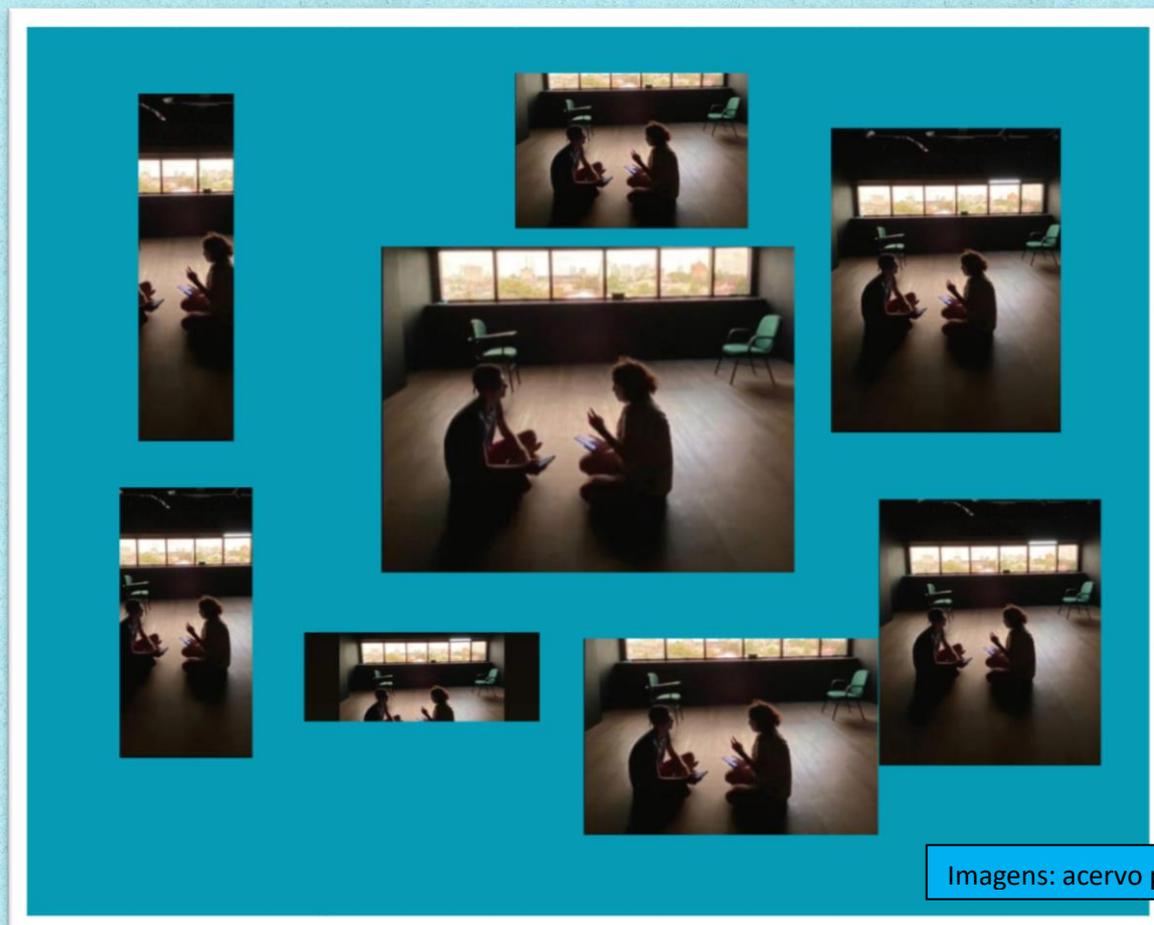
O conceito de pesquisa autoetnográfica de Fortin nesta pesquisa me faz assumir meu lugar de pesquisador/criador que se coloca em evidência ao falar de sua própria narrativa, obra e o meio em que está inserido. A autoetnografia é um modo de pesquisa que não separa a pesquisa de campo, do pesquisador, a obra, do artista, ou o meio, de quem está inserido nele, aqui tudo se junta e oferece chaves e pistas de como tudo isso se interliga na maneira em como a pesquisa se desenvolve. Esses dois conceitos acabam se desenrolando por entre os fios da minha pesquisa que fala justamente desse lugar de se colocar em ênfase, de se colocar como objeto que detém a informação e vai externalizá-la, que é o lugar da autobiografia.

Em nossos primeiros encontros na sala de ensaio, estávamos completamente perdidos em um grande vazio, externando milhões de ideias que não faziam tanto sentido assim, e completamente angustiados, pois tínhamos pouco mais de três meses até a primeira qualificação. Eu e Daphne sabíamos

---

<sup>4</sup> Iely Costa é atriz, dançarina, e acadêmica de bacharelado em Teatro na UEA.

que queríamos falar sobre amor em nosso espetáculo e era a partir disso que tentávamos pensar. Iely se prontificou a fazer a direção, então seríamos apenas eu e Daphne em cena.



Relembrando nossos primeiros períodos na faculdade acabamos nos recordando de um texto que havia nos marcado muito na matéria de Interpretação I mediada pela professora Vanessa Bordin<sup>5</sup>, o texto em questão era uma dramaturgia chamada *“Fala comigo doce como a chuva”* do Tennessee Williams. Na história, um casal, no que parece ser uma noite que sempre se repete todos os dias, conversa e divaga a respeito do próprio relacionamento e de seus próprios desejos. Há um desejo que paira na atmosfera entre eles dois que diz que ambos querem mais do que aquela relação falida, que nenhum deles está satisfeito com o que está vivendo. Na época da construção desse texto, no segundo período do curso, eu e Daphne não ficamos juntos no trabalho dentro

---

<sup>5</sup> Doutora em Teatro e professora de interpretação na UEA

da cena, ela dirigiu eu e Mateus Cardozo<sup>6</sup>, mas a história nos capturou da mesma maneira.

HOMEM: Então, fala comigo como a chuva e – me deixa ouvir, me deixa deitar aqui e – ouvir... (Ele cai de costas na cama, e vira de bruços, um braço pende para fora da cama e às vezes bate no chão com os nós dos dedos. O bandolim continua.) Faz muito tempo que – não nos abrimos um com o outro. Agora me conta. O que você tem pensado em silêncio? – Enquanto fui passado por aí nesta cidade como um postal sujo... Conta, fala comigo! Fala comigo como a chuva e vou ficar deitado aqui e ouvir. (WILLIAMS, Tennessee. 27 carros de algodão: e outras peças em um ato. São Paulo. É realizações, 2012)

Williams foi um dos maiores dramaturgos estadunidenses e suas dramaturgias começaram a ser vistas na contemporaneidade com relevantes substratos contextuais da sociedade e do tempo em que vivia. (Toledo, 2021). Williams sempre abordou em seus escritos pistas políticas da época em que ele vivia, então, de uma certa maneira havia sempre uma crítica a sociedade, as relações humanas e sua visceralidade e crueldade. Suas obras abraçavam o definhamento da sociedade e de seus personagens, de forma explícita ou implícita.

Como a história da dramaturgia casava bem com o tema que queríamos falar em nosso espetáculo, decidimos que montaríamos *Fala Comigo Doce Como a Chuva* na íntegra, até porque não era um texto tão grande e com o tempo relativamente curto que tínhamos até a qualificação isso era a melhor opção naquele momento. Decidido isso, começamos a fazer leituras do texto em nossos encontros na sala de ensaio, mas, ainda sim, algo nos dizia que alguma coisa estava fora do lugar, por mais que tivéssemos apego por aquela dramaturgia e ela entrasse em harmonia com o que queríamos abordar, não estávamos satisfeitos com a ideia de montar tudo na íntegra. Então, mais uma vez, estávamos nos vendo voltando à estaca zero.

Sem uma ideia bem definida não conseguiríamos dar segmento ao processo, mas esse momento de dúvida e de insegurança já fazia parte do processo de criação. Estávamos vivendo um momento sustentado pela lógica da incerteza que, segundo Salles (1998), é “Um percurso que engloba a intervenção do acaso e abre espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas”. Tudo o que estávamos sentindo orbitava em um

---

<sup>6</sup> Bacharel em Teatro pela UEA e integrante do Coletivo Erva Daninha.

lugar muito natural no princípio da criação de uma obra, em nosso caso, da criação de um espetáculo, mas isso eu pude apenas perceber depois de um bom tempo, fazendo um exercício de observar tudo de uma perspectiva do lado de fora do processo.

## 2.2 De “*Fala Comigo Doce Como a Chuva*” para uma obra autoral

Estávamos sendo feitos de refém pelo texto de Williams, enjaulados dentro de nossa própria ideia, nós sabíamos que queríamos mais, queríamos ir além daquela história. Eu e Daphne sempre compartilhamos nossas inseguranças dentro do teatro um com o outro, e na maioria das vezes, nós sentíamos a mesma coisa, então nos entendíamos. Nós nunca fomos os melhores da turma, pelo contrário, se houvesse um ranking entre os melhores atores de nosso período nós com certeza estaríamos em último lugar. A minha amizade com a Daphne começou exatamente por isso, porque dentro das aulas de improvisação nós sempre éramos os que menos se destacavam, os que sempre tinham que se aprimorar muito enquanto outros colegas tiravam de letra qualquer exercício. Daphne e eu então estávamos unidos pelo nosso desempenho, era completamente trágico. Eu sempre me esforcei muito para aprender, para pesquisar, para ser um artista melhor e me frustrava saber que alguns outros colegas meus nem precisavam fazer isso, pareciam ter nascido com o “dom” da coisa, então eu me perguntava se o teatro era realmente o meu lugar, eu sempre me esforcei tanto, mas nunca era bom o bastante.

No fim, nenhum desses colegas “talentosos”, chegaram ao fim da graduação, e isso é um movimento interessante de se observar. Só sobrevive ao Teatro quem além de amá-lo, ama pesquisar e estudar sobre ele. Apenas “talento” ou “dom” não são suficiente se você não mergulhar de cabeça no ofício de ser artista.

O destino nos guia de forma completamente irônica pela vida, nos coloca exatamente onde deveríamos estar por mais que duvidemos, eu e Daphne finalizaríamos o percurso da faculdade juntos criando um espetáculo, aqueles dois seres inexperientes de 17 anos que se consolavam por serem ruins lá no começo da faculdade, agora montariam um espetáculo.

Nós dois tínhamos tantas histórias que já havíamos contado um para o outro que se encaixavam na temática do espetáculo e ambos já tinham experiências escrevendo dramaturgias, então, por que estávamos querendo montar um outro texto? Por que estávamos indo tão longe quando tudo que precisávamos estava dentro de nós mesmos? O fator insegurança contava muito, porque nunca tínhamos imaginado que poderíamos montar um espetáculo escrito por nós mesmos. Decidimos então abandonar o texto de Williams e escrever nossa própria dramaturgia que falaria de amor usando “Fala Comigo Doce Como a Chuva” como base para a existência desse casal em nossa dramaturgia autoral. “Constrói-se à custa de destruições” (Salles, 2011, pag 27). Estávamos abandonando uma dramaturgia pela qual possuíamos imenso afeto, mas era um movimento necessário, destruir para construir.

### 2.3 Experiências reais em cena

Há uma ideia que entende o autobiográfico como uma pesquisa de si mesmo (Leite, 2017). É um passo perigoso decidir falar de si mesmo em cena e eu digo que, além de uma pesquisa de si mesmo, a autobiografia é uma pesquisa sobre o corpo do outro que está assistindo, uma pesquisa de sensações que são geradas com o compartilhamento de histórias reais. “O processo entre os criadores e depois o encontro com o público acionam esse mecanismo de maneira que o lembrar de um move o lembrar do outro, criando uma rede de compartilhamento de experiências e de saberes.” (Leite, 2017, p. 19). Voltando a falar do “passo perigoso”, que citei acima, quando eu digo perigo, falo da possibilidade de o autobiográfico acabar caindo em um lugar egóico, pode até partir sobre isso, mas, não é somente sobre isso.

Aqui, é justamente o objetivo de uma discussão pública que parece justificar o depoimento autobiográfico e afastá-lo do que seria uma mera exibição narcisista – algo que paira como uma sombra em obras que trabalham com o testemunho pessoal. (Leite, 2017, p. 46)

Eu e Daphne, além de contar a história de um casal fictício, queríamos também, fundir com as nossas histórias. Essa decisão veio a partir de um “despertar” muito natural de nós dois que nos relembramos de todas as infinitas conversas que tínhamos sobre nossas experiências amorosas e sobre nosso lugar no mundo. Nós tínhamos um arsenal de experiências que não poderiam

simplesmente se esvair diante dos nossos olhos como se elas não fossem nossas, os nossos corpos viveram aquilo, nós éramos detentores daquelas histórias, por que não as contar em cena? O que nós queríamos era compartilhar nossas experiências para que isso de alguma maneira virasse um objeto de arte e um objeto de identificação. Lejeune (2014) fala que a “autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada”, sendo assim, nosso objetivo era equilibrar a ficção e a realidade de uma maneira que as duas se completassem e fizessem sentido em cena e que nos momentos autobiográficos tudo fosse cem por cento nossas experiências, era nesses momentos que nada seria apenas metade, seríamos por inteiro, se queríamos mergulhar nisso que fosse com o corpo inteiro, e não só na borda da superfície, iríamos o mais fundo dentro do mar de nossas vivências. O momento do acontecimento teatral não pretende ser uma reprodução do fato real que estimulou a criação artística, mas ao contrário, busca a tradução sógnica que agora se apresenta como cena compartilhada com o espectador (Soares, 2017).

Nosso processo sempre se ancorou em um lugar de coletividade e autonomia de todos. “Os espetáculos pautados não somente pela múltipla dependência, mas, pela múltipla interferência exercida entre as áreas de criação, assim como por um percurso de pesquisa, são os denominados processos colaborativos.” (Gonçalves, 2019). Os processos do Erva Daninha sempre foram caracterizados por seus aspectos colaborativos, não havia um lugar hierárquico da relação entre diretor e atores/performers, estávamos todos no fluxo da criação, completamente confortáveis para tomar as rédeas quando achássemos necessário. No processo de criação de “O Que Acontece no Final?”, eu e Daphne, estaríamos assumindo a posição de dramaturgistas para que a criação das cenas acontecesse. “O dramaturgista age como uma espécie de observador interno, estabelecendo relações de sentido entre os elementos que compõem a obra à medida que vão se instaurando” (Gonçalves, 2019). Não se tratava de um trabalho de adaptação de um texto ou de um trabalho unicamente de escrita para depois ser entregue. Se tratava de um lugar simultâneo de criação, escrita e escolhas do que funcionaria ou não. “Conhecer a origem desses materiais, participar de sua produção e sua transformação, promover critérios de escolha

são alguns dos procedimentos que fazem dos atores autores do trabalho.” (Rinaldi, 2006).

Começamos a experimentar cenas improvisadas que tinham como inspiração o texto de Williams, para que assim pudéssemos nos descobrir dentro desse processo de criação de uma dramaturgia textual que estaria sendo criada em um movimento constante, um fluxo aberto e livre. Íamos para a sala de ensaio experimentar esse lugar de ser um casal em declínio. Nossas improvisações partiam desse lugar de cansaço, de monotonia e de insatisfação. Nesse lugar de criação nós também começávamos a usar impulsos de experiências nossas para a criação desses personagens que seriam diferentes de mim e da Daphne. “Os materiais de sua criação são apresentados e se desenvolvem no espaço propositivo da cena e a ideia da personagem nasce da experiência dos ensaios, como resultado de um mergulho interno.” (Rinaldi, 2006). Iely nos provocava quanto ao que funcionava e o que não funcionava e assim seguíamos esse processo de fluir, apenas ir, não dar a marcha ré, todos se empurrando e se impulsionando para frente.

É interessante perceber que até mesmo para a criação dos elementos ficcionais do espetáculo acabamos partindo de impulsos autobiográficos e esse lugar é um método de criação bastante usado no Teatro da Vertigem<sup>7</sup>. Os atores lá partem de *workshops*<sup>8</sup> para criações de cena, que tem como impulso temas variados, e levam em consideração para essa criação principalmente provocações internas do próprio ator.

Do ponto de vista do ator do Vertigem, pode-se dizer que o *workshop* é a atividade que melhor potencializa as qualidades do *depoimento artístico autoral*. Pois cada palavra ou pergunta deve ser trazida para o campo pessoal do ator, e associada a algum fato de sua vida ou de sua experiência. (Rinaldi, 2006, p. 137)

Logo, nós partíamos de provocações de nossa diretora, respondíamos isso através de cenas individuais e usávamos isso como impulso para a criação de nossos personagens. Nossas cenas e provocações individuais não

---

<sup>7</sup> Companhia teatral brasileira surgida em 1991

<sup>8</sup> “Uma cena criada pelo ator em resposta a uma pergunta ou um tema lançado em sala de ensaio”(Leite, 2017, p. 33)

necessariamente precisavam fazer parte da construção de nossos respectivos personagens, mas, poderiam ser atribuídas ao personagem um do outro. Pode ser decepcionante para o ator não realizar suas próprias ideias, por outro lado pode ser provocativo vê-las executadas por outro ator (Rinaldi, 2006).

A parte ficcional do nosso espetáculo que iríamos contar era a de um casal jovem que está passando por uma crise na relação: O *Homem* recentemente desempregado tem saído todas as noites e voltado tarde para casa, a *Mulher* escritora, também desempregada, passa todos os dias em casa escrevendo e esperando o *Homem* voltar. Isso é um ciclo infinito de diversas repetições e, ao longo da história, eles vão se lembrando do passado, de como tudo começou, como tudo era diferente e desenham essa linha do tempo de acontecimentos que vão se degradando e acabam formando a relação presente, monótona e completamente problemática. É importante salientar que *Homem* e *Mulher* são os nomes dos personagens, assim como no texto de Williams.

Nosso desafio era interferir na ficção com nossos relatos. Eu e Daphne estaríamos representando um homem e uma mulher, ambos cis em uma relação heterossexual, mas ambos de nós não somos heterossexuais e sim um homem cis gay e uma mulher cis lésbica. E nós iríamos levar esse contraste para a cena.

Antes que eu adentre mais profundamente em relação aos movimentos autobiográficos dentro do nosso espetáculo eu irei trazer o conceito do que é uma autobiografia segundo Leite (2017) em seu livro *Autoescrituras Performativas*:

Parece existir uma diferença entre o discurso referencial na história, no documentário ou numa biografia onde as informações podem estar sujeitas a verificação de outros. No caso da autobiografia, seu interesse reside, justamente, no fato de que, o que ela nos conta, só o autor pode contar. (Leite, 2017, p.14)

O autobiográfico é um campo emancipatório para o artista, é onde podemos renunciar uma narrativa que muitas vezes é camuflada, mas que não deixa de ter a essência do que nós somos, para nos dispor de maneira completamente íntima. “É como se a representação da realidade fosse

inoperante e devesse ceder lugar à irrupção da própria realidade em cena.” (Fernandes,2013). De repente, colocar apenas a ficção em cena não basta mais, o desejo de gerar uma ruptura transborda.

Diante do exposto, percebe-se que o desejo do real, onipresente na pesquisa teatral contemporânea, não é mera investigação de linguagem. Ao contrário, ele parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980.(Fernandes, 2013, p. 4).

Esse movimento de levar o real para a cena é fascinante porque os artistas fazem de suas próprias marcas e histórias obras de arte. Eu não me desfaço do que me aconteceu, eu levo para a cena. Nesse lugar de levar relatos reais para o palco, acabamos encontrando outras pessoas que possam se identificar com isso, que podem se aproximar da obra em questão. O estado meu vai ao encontro do outro e nesse intervalo nós nos manifestaremos, dentre outras possibilidades, através das emoções(Soares, 2021)



3 "A NOITE COMO FERA SE AVIZINHA: CRIAÇÃO DE CENAS

### 3.1 A performatividade da heterossexualidade compulsória e outras memórias

Dentro de minhas experiências amorosas com homens, eu sempre conseguia perceber alguns movimentos problemáticos que me levavam a questionar o meu lugar como indivíduo diante daqueles momentos.

Tendo por via a postulação da instituição heterossexual em reforçar a necessidade de uma estrutura binária, que cinzela os gêneros em masculino e feminino e por conseguinte busca “impossibilitar” a subversão da normatividade, que, em decorrência, produziria uma nova estética para além do binarismo. (BUTLER, 2003. APUD CARVALHO e ARAÚJO. 2021, pag 161)

A existência de uma matriz heterossexual designa a expectativa social na qual os sujeitos devem, necessariamente, ter uma coerência linear entre sexo designado ao nascer, gênero, desejo e práticas sexuais (BUTLER, 2003. APUD CARVALHO e ARAÚJO. 2021, pag 160), e nós conseguimos entender esse conceito ao olhar para relações entre pessoas do mesmo sexo nas quais é necessário definir o sujeito que é o “passivo” e o sujeito que é o “ativo” da relação. Muitas vezes, essa definição pode nem mesmo partir do casal, mas os sujeitos que estão a observar aquela relação tendem a se questionar e até mesmo perguntar quem assume qual figura e isso acaba reforçando um conceito heterossexual para pessoas não heterossexuais.

Tudo isso vai se esbarrar em diversos âmbitos de toda a existência de pessoas não heterossexuais, como por exemplo sua “performance”, seu jeito de se vestir, seu jeito de falar, se é mais “delicado” ou mais “bruto” e entre outras diversas coisas. Se você é a pessoa mais “afeminada” – E aqui isso vale para ambas as relações entre pessoas não heterossexuais – logo você é considerada a pessoa “passiva”, mas se você tem uma performance que foge da “feminilidade” logo você é colocado no lugar “ativo” da relação. Tudo isso parte de dois lugares inerentes a orientação sexual: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória.

As referências que adquirimos ao longo de nossa vida são em alguns âmbitos, em sua grande maioria, heterossexuais e cisgêneros e, então, seguir um movimento contrário a isso pode ser doloroso e cansativo. Eu como homem gay, vivo, percebo e observo isso a todo momento. Homens gays estão sendo

constantemente rotulados a partir de sua performance, seja ela mais masculinizada ou afeminada. Isso reflete em suas performances dentro de suas relações que tendem a ter a figura que representaria a masculinidade e a figura submissa, ou, onde os indivíduos revezam esses lugares mas, ainda sim, sempre performando esse lugar, seja em sua vivência como casal no dia a dia ou no sexo.

Eu e Daphne entendíamos esse lugar da heterossexualidade compulsória por sermos ambas pessoas não heterossexuais. Nos víamos sempre cercados por essas normas problemáticas que estavam constantemente em contato com nossas relações e o nosso modo de se relacionar. Nosso espetáculo contaria a história de um casal heterossexual em declínio então poderíamos usar esses personagens como impulso ficcional para contrastar com a realidade, que seriam nossas experiências amorosas e todos os nossos dilemas que a todo momento entravam em fricção com normas heteronormativas. Íamos usar nossos momentos autobiográficos não apenas para tratar de nossas experiências amorosas, mas sim para deixar explícito como a nossa forma de se relacionar entrava em contraste com aquele casal, também de forma irônica, e problemática, encontrava-se pontos de semelhança.

Se pensarmos nesse lugar de fugir da binaridade muitas coisas acabam se esbarrando e se friccionando. Eu e Daphne tentávamos fugir da binaridade, nos desfazendo de lugares que nos taxavam de forma única sobre determinada coisa, porém, apenas nesse lugar. Fugir da binaridade tem um movimento que tem repercutido de maneiras mais complexas no jeito de vestir, na performance de cada sujeito e individualidades mais profundas. Penso sobre isso e me pergunto qual seria o meu lugar e da Daphne nesse lugar de fugir de algo que nos é determinado baseado em nossa sexualidade, nossa performance, nosso jeito de vestir e de falar. Falo isso, pois, não é minha intenção assumir esse lugar de uma forma geral, mas, me questiono a respeito de como podemos fazer isso.

Tudo isso serviu de motivação para nosso espetáculo e para a construção desse sistema que misturava o real e o não real, e como, esse casal heterossexual se interligaria conosco. Eu e Daphne temos funções sexuais e afetivas compulsórias, lutando contra essas normas. Afirimo que minha pesquisa não é voltada especificamente para o lugar da heterossexualidade compulsória,

mas sim, que esse lugar se cruza com a minha pesquisa de uma forma ou de outra a partir de nosso espetáculo e de minha vivência como homem gay.

Esse lugar sempre pairou dentro de todo o processo da obra e a partir disso tínhamos que encontrar o lugar de nossos personagens que estariam mergulhados nessa problemática. Era irônico, tentarmos fugir de normas heterossexuais e de repente tínhamos que fazer uso dela para que pudéssemos criticá-la.

Além do aspecto ficcional de nosso espetáculo, e de seu processo de criação, eu, Daphne e nossa diretora lely, também passaríamos a tecer o campo autobiográfico, dessa vez, sem ser como um método de criação para a ficção, mas sim, como nós artistas/performers nos colocando em cena. Era nesse momento que o nosso desejo de contar nossas experiências “amorosas” começaria a ganhar forma e força. Para isso, sempre tínhamos em mente o lugar em que o espetáculo girava em torno: O da heterossexualidade se esbarrando sempre em nossas experiências como pessoas não heterossexuais.

A memória é o próprio dispositivo de criação. “Se o Teatro fosse um verbo, seria o verbo lembrar” (Bogart, 2011). A partir das lembranças acessamos lugares interessantes de criação na prática do Teatro como um todo mas, quando se trata de autobiografias e do real na cena é como se outras possibilidades de criação fossem, de certa forma, colocadas em segundo plano, ainda ativas, mas, agindo em torno do dispositivo da memória.

Nós tínhamos como propostas de ações performativas, e de cenas para nossa montagem cênica, performances que havíamos feito no Festival De Performance da UEA na matéria de Interpretação 5. A minha performance se chamava “*memória*”. Uma sala no zoom era aberta e eu aguardava as pessoas entrarem. Eu iniciava contando um pouco sobre minha infância, fase da minha vida que eu guardo com tanto carinho, e em seguida eu escrevia em um post it uma palavra chave daquele relato que tinha acabado de contar, e então, colava em alguma parte do meu corpo que eu achava que poderia ter a ver com a história. Depois, eu pedia para que as pessoas da sala comesçassem a contar histórias de suas infâncias, e ao fim, elas escolhiam uma palavra-chave, eu escrevia em um post it e perguntava em que parte do meu corpo elas queriam

que eu colocasse. Ao fim, meu corpo estava repleto de post-its coloridos com diversas palavras diferentes.

A performance da Daphne se chamava “Tubarão de corpo quente e coração gelado” e ela entrava em uma piscina de gelo, queimando o corpo dela inteiro enquanto lia poemas e falava sobre amor com o público. Seu corpo começava a tremer e seus dentes começavam a ranger e em determinado momento Daphne começava a quebrar as pedras de gelo. Relembro essas performances pois elas fizeram parte de um período da faculdade que antecedeu o período em que tínhamos que realizar nossa montagem cênica, e também, porque nossa professora nessa matéria era a Vanja Poty, essa mulher incrível que viria a ser nossa orientadora de montagem cênica. Então pensamos a respeito dessas nossas criações e no quanto elas poderiam acrescentar ao nosso trabalho de montagem cênica. Então, essas ações performativas se modificaram e acabaram virando cenas autobiográficas do espetáculo.

A ação performativa da Daphne se transformou em uma cena que acontece logo no início do espetáculo, quando o Homem chega em casa depois de passar horas fora e a Mulher diz a ele para tomar um banho.

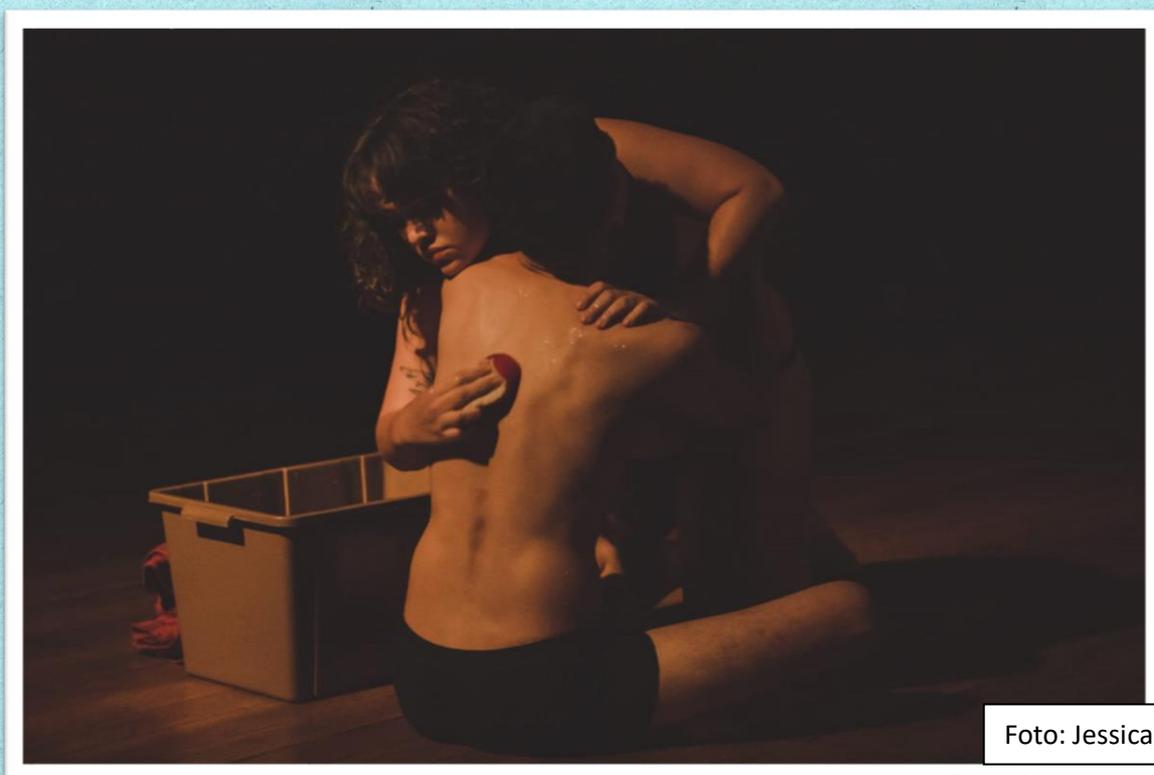


Foto: Jessica Lima

Ela o leva até uma grande bacia e dá banho nele com água gelada. Nas primeiras experimentações usávamos água com vários cubos de gelo, assim como na performance da Daphne, mas, depois de algum tempo passamos a usar apenas a água gelada. A minha ação performativa se transformou em uma cena onde eu leio o que o público escreveu em cada post-it. Logo no começo do espetáculo a Mulher pede para que as pessoas escrevam coisas nos post-its para pessoas que marcaram suas vidas ou escrevam coisas que nunca tiveram a oportunidade de falar para alguém. Então, em uma determinada cena eu leio todos esses post-its e em seguida vou colando no rosto da Daphne até ele estar completamente preenchido.

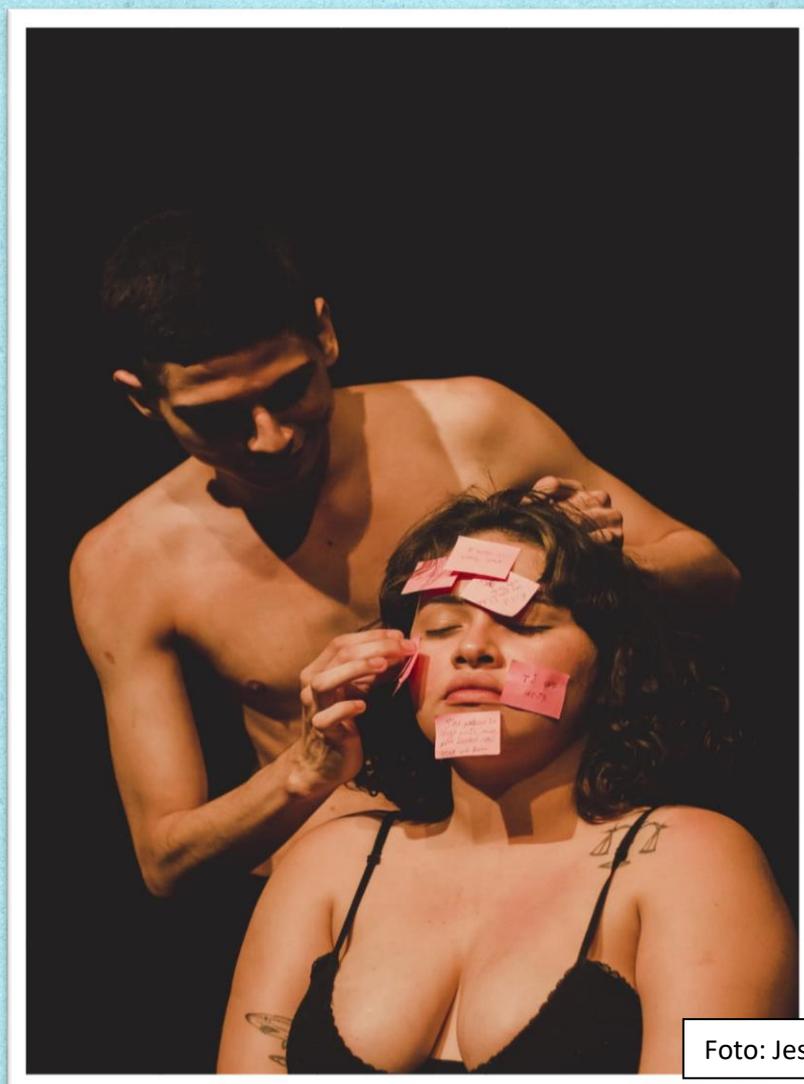


Foto: Jessica Lima

Nossa preparadora corporal, Ananda Guimarães<sup>9</sup>, que mais para a frente se tornaria a encenadora do espetáculo, nos provocava com perguntas, ações, cheiros e sensações que nos serviam de impulso para a criação cênica dos momentos autobiográficos. Nossos ensaios também eram um compilado de experiências que eu e Daphne compartilhávamos ali, externávamos, e depois, Iely e Ananda nos diziam o que tinha potencial para fazer parte do espetáculo

“Assim, narramos também porque algo nos tocou, porque fomos afetados, porque pessoas, encontros e acontecimentos produziram em nós a marca desse afeto.” (Leite 2017), e a partir disso, digo que pode se tratar também da marca do desafeto. Eu e Daphne tínhamos medo de colocar tanto em ênfase a palavra “amor”, quando falamos de coisas importantes da qual nosso espetáculo trataria, que ela poderia acabar sendo entendida de uma forma ingênua. Tínhamos receio de cair na ingenuidade dessa palavra, até porque, um casal em declínio em um estado monótono e muitas vezes violento tenta lembrar o que tinha de bom na relação, e no meio de tudo isso, os performers se colocam em ênfase para falar de suas experiências amorosas, mas também, de violências, abusos e irresponsabilidades. Onde está o amor em tudo isso? Não se tratava apenas de amor, então? Mas o amor também se encontra em diversas possibilidades de lugar que acabam se desenrolando para outros lugares.

O amor pode ser o ponto de partida para algo que não termina bem, que não termina com amor, mas ainda assim, ele é o início. Eu e Daphne estaríamos falando sobre isso, sobre os lugares que amor acaba se localizando com o tempo, sobre como o amor acaba terminando e que sentimento fica depois de tudo isso, e sobre como violências podem vir de pessoas que nós amamos. E é como diz Saturnino(2021) “É no extremo da fragilidade, da precariedade que apontam forças capazes de reverberar novas narrativas”

Falar do processo de criação desse espetáculo para mim se encontra em um lugar controverso em alguns momentos. Tudo o que eu tenho são minhas memórias de como eu me recordo que as coisas aconteceram, mas, minhas memórias em alguns momentos estão borradas ou incompletas. Até que ponto elas são confiáveis? Eu recorro a Daphne, ou a Ananda, ou a Iely em vários

---

<sup>9</sup> Acadêmica de licenciatura em Teatro pela UEA e integrante do Coletivo Erva Daninha.

momentos para ter certeza de que aquilo aconteceu, ou, para que elas possam me lembrar melhor determinado acontecimento. Daí vem a impossibilidade de se estabelecerem fronteiras muito nítidas entre fatos vividos e fatos lembrados, já que existe uma imaginação da realidade que adultera ou corrige o fato vivido (Salles, 2011). Logo, isso se aplica também, as memórias que serviriam de impulso para o espetáculo.

Quando eu e Daphne contamos ou levamos para a cena experiências nossa, existe sempre um lugar dubio, existe sempre o benefício da dúvida. Em um dos momentos autobiográficos do espetáculo que criamos a partir de relatos meus de uma relação muito intensa, que durou pouco mais de um mês, eu faço um compilado de muitas lembranças:

*“Eu não sei se você ainda faz o mesmo caminho até o trabalho, se você ainda costuma gostar das mesmas coisas que gostava antes como: Natureza, fotografias, passeios ao ar livre. Eu não sei se você ainda costuma ir aquele mesmo restaurante no shopping comer aquele mesmo sanduiche com molho barbecue, aquele molho que eu tanto odiava, mas, que você dizia que era o melhor de todos. Não sei se você ainda vai aquela mesma livraria para sentir o cheiro dos livros, não de qualquer ala, tinha que ser a ala de literatura com os livros da Clarice Lispector. Será que você ainda almoça peixe todos os domingos, não com qualquer bebida, tinha que ser suco de cupuaçu. Eu não sei mais de nenhuma dessas coisas porque você sumiu [...]*

Alguns detalhes do texto dessa cena eu não sei se são reais ou se minha cabeça os inventou, porque eu realmente não lembro de algumas coisas. Eu sei que ele frequentemente almoçava peixe aos domingos, porém, eu não lembro exatamente qual era o sabor do suco que ele gostava, nesse caso, coloquei o sabor de cupuaçu. Eu sei que existe o restaurante que ele costumava sempre almoçar e existe o molho que ele odiava, mas, não sei se é realmente o molho barbecue. Algumas memórias vão se materializando ficcionadas e nesse lugar eu acabo me perguntando se tudo que está no palco, mesmo que autobiográfico, é ficção de alguma maneira? Será que realmente a autobiografia não comporta graus? É realmente tudo ou nada? Sempre?

É, portanto, necessário inventar a forma que convém a cada experiência. Essa afirmação é chave dentro da reflexão que estamos propondo. Em primeiro lugar, porque ela afirma que não há uma maneira natural, objetiva de narrar a vida, em segundo lugar, porque traz para o plano da invenção a produção dos enunciados sobre a nossa experiência. (Leite, 2017, p. 17)

A Daphne conta o seguinte sobre as memórias e os relatos dela do espetáculo: *“Houve um momento em relação a uma certa menina que eu não lembrava mais, talvez porque não fosse um sentimento tão avassalador. Nós tivemos uma relação de um ano, então eu lembrava de algumas coisas, mas, houve momentos que eu nem lembrava. O que eu tinha vestido naquele dia, ou o que eu tinha tomado, o que eu tinha exatamente falado. Então eu acabei acrescentando algumas coisas”*.

Observar esses relatos autobiográficos para além de uma simples história, e sim, como objetos e impulsos artísticos para um fazer teatral é um dos lugares que me faz refletir a respeito do uso das teatralidades do real. É como diz Salles (2011) “Se o foco de atenção é o movimento criativo, insistimos que detectar fatos vividos ou amores sentidos é importante, mas com a condição de que o acompanhamento crítico do percurso desses fatos e amores em direção à obra seja feito.”

### 3.2 Autobiografia e ficção

Quando paro para pensar naqueles meses de criação eu também me pego em dúvida em relação a algumas coisas. É bizarro como algumas coisas simplesmente vão surgindo dentro do processo sem que necessariamente nós tenhamos que desenhar um grande esquema ou uma grande equação, e por isso, eu me pego questionando e refletindo a respeito desses lugares de criação que acabam fugindo de referências ou de teorias específicas. Eu selecionei duas situações dentro do nosso processo de criação do nosso espetáculo para exemplificar sobre o que eu estou falando.

Nossa preparadora corporal, Ananda Guimarães, sempre usou de um lugar muito sensorial para ativar algumas outras variadas emoções que poderiam nos ajudar dentro daquela criação. Em um dos ensaios, o jogo era simples, eu e Daphne tínhamos que ficar um de frente para o outro e falar tudo

aquilo que gostaríamos de ter falado para as pessoas que tínhamos colocado em questão naquele momento.

Naquela altura do processo, as pessoas em questão eram: Uma garota com quem Daphne se relacionou e se apaixonou, mas, que de repente Daphne acabou percebendo que ela era apaixonada por outra menina e que o que elas tinham não iriam pra frente e um garoto com quem eu me relacionei por dois meses mais que de uma hora pra outra sumiu, desapareceu, sem me falar nada ou me dar nenhuma explicação.

No jogo que a Ananda estava propondo nós tínhamos que imaginar essa pessoa em nossa frente e falar para ela tudo que nunca conseguimos falar. Daphne começou, imaginou a garota onde eu estava sentado e disse tudo que ela sempre quis falar. Enquanto ela falava a Ananda começou a derramar água gelada sobre o corpo da Daphne (Ambos estávamos só vestindo roupas intimas) e aquilo ia modificando completamente a forma como ela externava aquele discurso. Quando chegou a minha vez de falar e a água começou a cair sobre o meu corpo eu comecei a chorar compulsivamente, de uma forma que eu não costumo chorar. Aquilo modificou completamente minhas intenções, a forma como eu falava e me fez atingir um lugar completamente diferente de emoções.

O segundo exemplo se trata a respeito de uma cena que estávamos tendo muita dificuldade em realizar. A cena era a de um dos primeiros encontros do casal do nosso espetáculo e nós tínhamos que ir agregando a essa cena situações ou sensações que nós, eu e Daphne, já havíamos vivenciado em primeiros encontros que já havíamos experienciado na vida. Iley e Ananda percebiam e nos alertavam sobre o quanto a cena não parecia natural, sobre o quanto realmente parecíamos estar fingindo e isso a deixava cansativa. Então Ananda sugeriu que nós andássemos pelo espaço e a cada vez que ela pedisse para parar nós tínhamos que relembrar um primeiro encontro e a sensação dele em nosso corpo. Acessar essas lembranças serviu para que nós pudéssemos acessar esses lugares de naturalidade que precisávamos na cena em questão.

Dentro de tudo que estávamos criando e do que tínhamos até aquele momento, a nossa base era: Um Homem e uma Mulher estão vivendo uma relação problemática e ao longo de uma noite, depois que ele chega da rua, eles vão discutir a relação, e ao longo disso, eles irão lembrar do começo, dos momentos bons, e também, de como tudo começou a entrar em declínio. No

meio de tudo isso aconteceriam as irrupções dos momentos autobiográficos, onde nossas experiências como sujeitos não heterossexuais entrariam em contraste com a ficção. Em uma mesa de uma das salas da UEA eu e Daphne sentávamos todos os dias, um de frente para o outro, e improvisávamos, jogávamos com as diversas possibilidades que tínhamos e assim as cenas iam surgindo, sempre mediadas pela direção de Iely.

Em uma dessas improvisações, surgiu uma cena em que a Mulher questiona o homem a respeito de uma traição e ele afirma que ela está louca. Isso viraria uma parte muito importante e central da história com a chegada de mais uma pessoa em nosso processo: Nossa musicista/flautista e diretora musical Giselle Letícia<sup>10</sup>. A Giselle tinha que participar do processo musical de alguma obra artística que fugisse da área dela como forma avaliativa de uma matéria. A nossa orientadora Vanja então nos deu a ideia de ela poder entrar no nosso processo para que pudéssemos testar possibilidades com o que ela podia nos oferecer.

Ficamos muito animados com a ideia de termos uma flauta transversal desenhando toda a paisagem sonora do nosso espetáculo, e aos poucos, fomos inserindo cada vez mais a Gi dentro do processo. Iely pedia para que a Giselle criasse sons ou tocasse qualquer coisa que ela já conhecesse enquanto estávamos na cena ou enquanto também estávamos criando, ou até mesmo, quando estávamos alongando e aquecendo. O som da flauta transversal de repente era primordial para qualquer coisa que fossemos fazer, tudo era embalado pelas melodias que a Gi escolhia. Quando estávamos jogando em cena eu e Daphne, a Gi seguia o ritmo da cena com a flauta. Um exemplo disso é a cena do primeiro encontro entre o Homem e a Mulher em nosso espetáculo.

Na cena eles estão conversando apaixonados e tímidos, mas, de repente, um relato autobiográfico da Daphne vai surgindo, aos poucos, enquanto ela dá comida na boca do Homem e então ela começa a falar com mais força e a enfiar mais abruptamente a comida na boca do Homem, logo, a flauta que soava delicada e romântica no começo da cena se transforma em sons estridentes e desafinados propositalmente conforme a o ritmo da cena aumenta.

---

<sup>10</sup> Acadêmica de música na UEA.

Gostamos tanto disso, quando aconteceu na primeira vez na sala de ensaio, que colocamos no espetáculo.



Foto: Jessica Lima

Logo, como a questão de uma possível traição era trazida na história, pensamos que a Giselle poderia representar esse “fantasma”, essa “mulher” que ronda a relação deles dois o tempo inteiro como uma mágoa mal resolvida. Então começamos a pensar possibilidades de como a Gi seria posicionada em cena e ao longo dos ensaios íamos experimentando isso. Ela tocava e andava por todo o espaço enquanto improvisávamos cenas, ou então, se posicionava em lugares específicos do espaço. Dessa forma, íamos percebendo e entendendo como tudo se encaixaria.

Gi estava cada vez mais inserida na cena e o fato de ela não falar absolutamente nada começou a não fazer sentido. Eu e Daphne compartilhávamos nossas experiências durante o espetáculo mas, e a Giselle? O que ela tinha para falar? Ela era apenas um fantasma? Apenas a musicista? Ou ela também tinha histórias para contar? Com base nesses questionamentos nós propomos que Gi também contasse uma história sua. A cena em que ela conta a respeito de uma decepção amorosa acontece logo depois do momento em que eu e Daphne perguntamos do público suas experiências.

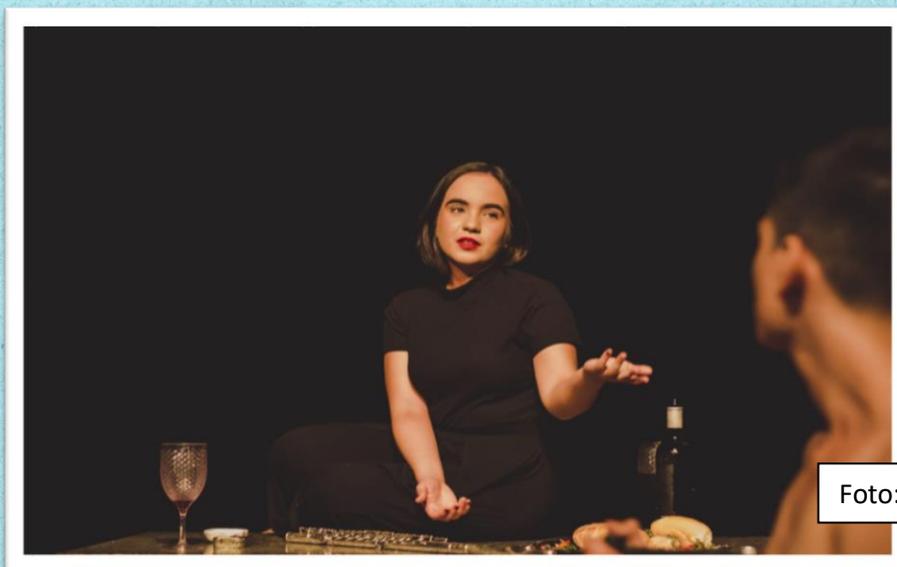


Foto: Jessica Lima

Giselle acabou representando essa figura do “fantasma” da relação, ela estava sempre ali, os rondando, observando tudo, como uma mágoa, um rancor, uma memória que nunca ia ser esquecida e estaria pra sempre marcada no relacionamento daquele casal.

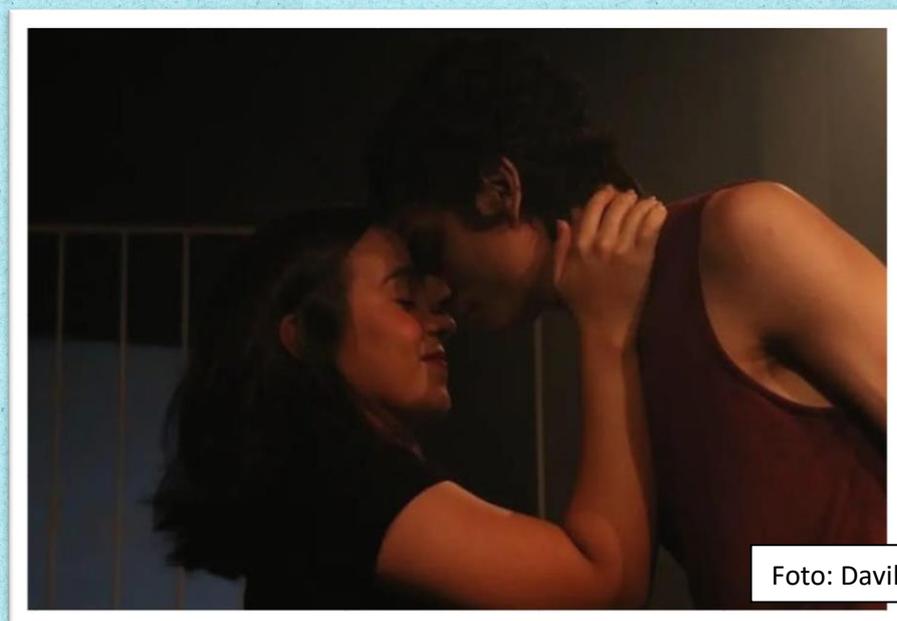


Foto: Davilla Holanda

Eu me recordo que ficávamos apavorados a respeito de como juntaríamos a ficção com as teatralidades do real, que eram os nossos relatos autobiográficos, mas, eu me recordo também que tudo ia acontecendo e se encaixando de forma tão natural, é claro que, com muito ensaio e pesquisa. Tudo ia se encaixando e os momentos autobiográficos simplesmente acabavam sendo colocados onde eles deveriam estar. Darei alguns exemplos.

A cena em que o casal se relembra de um dos seus primeiros encontros e termina em um relato autobiográfico da Daphne, que eu citei acima, é a primeira cena em que um relato autobiográfico acontece no espetáculo. Discutíamos sobre qual momento seria o certo para que isso acontecesse, e a cena do primeiro encontro, começava e terminava sem a inserção do real nas primeiras vezes em que a fizemos.

A partir de repetições, pensamos que poderíamos subverter aquela atmosfera completamente. O discurso da Mulher passaria gradativamente a ser da Daphne, um discurso autobiográfico, e a cena muda de um tom romântico para um tom agressivo, onde Daphne começa a projetar no Homem tudo aquilo que ela gostaria de falar para a garota com quem teve uma relação momentânea. Depois do ápice da cena, Daphne então segue definitivamente seu momento autobiográfico, em pé, no meio da cena, olhando para o público. Ela conta a respeito de suas inseguranças com seu próprio corpo, sobre como parou de comer e emagreceu dez quilos depois que ela e a moça romperam e fala sobre como ela sempre achou que por ela ser lésbica, e estar “longe” de um sistema heteronormativo, todas aquelas problemáticas não estariam presentes, porém, não era bem assim. Ela finaliza a cena se aproximando do Homem que está sentado de costas para ela na lateral do palco e então diz *“Eu só peço que você me ame”* e essa fala é o gancho para que ela volte a ser Mulher novamente. O Homem responde de volta para ela: *“Vamos só limpar essa bagunça”*.

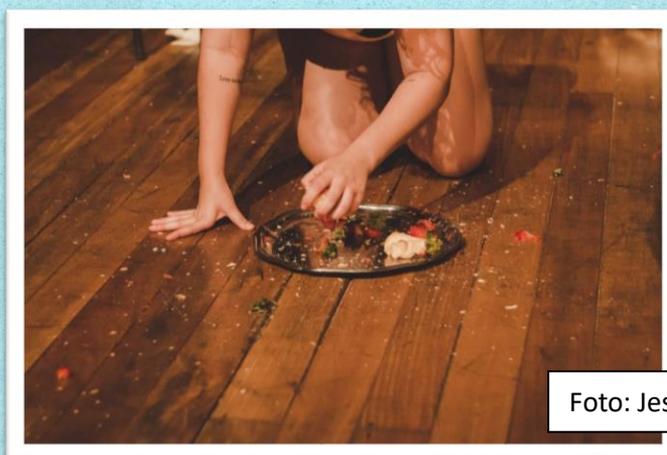


Foto: Jessica Lima

Em meu primeiro momento autobiográfico eu conto a respeito de um garoto por quem me apaixonei e que simplesmente sumiu sem falar nada, eu

inclusive, citei acima uma parte do texto dessa cena, mas, citarei outra para que eu possa poder refletir melhor a respeito do que vou falar. A parte em questão é a seguinte:

*“Eu achava que por sermos dois homens gays tudo seria diferente, já que não estávamos presos a padrões heterossexuais problemáticos, mas, você fez igual a qualquer um outro homem.”*

Esse lugar dentro de nossos relatos que dão ênfase a esse pensamento ilusório de que estamos imunes a condutas heterossexuais dentro de nossas relações gays é o que tece o contraste entre esse lugar autobiográfico e o lugar da ficção. E agora eu volto para a cena que contei mais acima, sobre uma possível traição que a Mulher traz para a mesa de jantar, porque é exatamente depois dessa cena que outros momentos autobiográficos aparecem, inclusive o meu primeiro, que citei acima. Depois de uma discussão, o Homem admite a mulher que ele tem sim outra pessoa, e que, ela o lembra da Mulher quando era mais nova. A Mulher joga vinho na cara dele e ele retribui com um tapa, ele se arrepende, pede desculpas e diz que a culpa foi dela por ele ter feito isso. Nossa musicista Giselle se aproxima da mesa, enche o copo da Mulher e então elas brindam.



Foto: Jessica Lima

Depois de um silêncio, a ideia que tínhamos era que pegaríamos nossas cadeiras, nos aproximaríamos do público e perguntaríamos, como Lucas e Daphne, coisas a respeito de relações que eles já tiveram, e aquilo viraria um compartilhamento de experiências. Depois disso eu leria o que o público

escreveu nos post-its, colaria tudo no rosto da Daphne, e começaria um momento autobiográfico meu. Uma parte do texto era a seguinte:

*“Eu queria poder voltar no tempo, para quando eu tinha alguém. Alguém que me amava, que estava sempre comigo, alguém com quem eu podia contar. Agora eu sou amargo, sozinho e infeliz.”*

A grande dificuldade de momentos autobiográficos como esse, para mim, era a de não interpretar a mim mesmo. Eu sou ator, então eu ia para um lugar de uma tentativa de interpretar uma história que tinha acontecido comigo mesmo, e não era esse o lugar, aquele momento era justamente o momento de me despir. Leite (2017) fala sobre como esses momentos são e foram difíceis dentro do campo autobiográfico pra ela no espetáculo Festa de Separação:

Ainda que eu seja atriz, a minha “performance” ali não se baseava na minha competência enquanto tal. Posso dizer, talvez, isso até atrapalhasse, já que a competência de atriz poderia me conferir um certo conforto em cena que é menos empático que a precariedade da presença de um não ator que parece não dominar completamente aquela situação. (Leite, 2017, p. 96)

Logo, eu como ator, queria ir para um lugar interpretativo demais mesmo quando não estava no personagem do Homem, e então, investigar o Estado de atuação que eu deveria ativar enquanto estava “sendo eu” foi um dos maiores desafios dentro do espetáculo. Porque por mais que eu estivesse despido de qualquer personagem, eu ainda sim, estava em cena, então eu continuava precisando fazer com que o público entendesse o que eu estava falando, continuava precisando encontrar minha presença cênica e precisava fazer o que eu estava contando ser interessante e relevante para quem estava assistindo.



4 "E, NO ENTANTO, REFAÇO AS MINHAS ASAS": HOJE

#### 4.1 A performatividade da narrativa

A primeira vez que apresentamos “O que acontece no final?”, em dezembro de 2021, em Manaus, na nossa qualificação de montagem cênica, foi em uma sala da UEA, com uma iluminação improvisada, com as cadeiras da casa de nossa diretora da época, com a mesa da faculdade coberta por um pano preto, que agora não lembro como conseguimos, e com um figurino que tínhamos montado a partir de roupas nossas que já não usávamos tanto assim. A última apresentação foi em novembro de 2022, em Brasília, no *Festival Nacional de Teatro Universitário – CÉU*, no teatro garagem do SESC lotado, com a iluminação operada e criada por nossa amiga Fernanda Seixas<sup>11</sup> e na produção, nossa melhor amiga, e também integrante do Coletivo Erva Daninha, Thayná Liartes<sup>12</sup>, e com uma nova diretora: Ananda Guimarães, antes, nossa preparadora corporal. Entre essas duas apresentações tanta coisa se modificou a cada apresentação.

A performance nunca pode ser reapresentada, uma parte dela sempre precisa de uma energia e de um consumo que estão sempre sendo renovados (Féral, 2017). Nosso espetáculo estava em constante mudança porque nossas vidas nunca paravam, e se, estávamos falando de autobiografias, elas se modificavam conforme nós, e nossas relações, se modificavam a cada apresentação. A performance é uma obra de desconstrução, de denúncia, de recusa dos sistemas de representação datados, e com isso, ela se coloca nos limites do teatro (Féral, 2017).

Nós, como detentores de nossas histórias estávamos sempre abraçando a imprevisibilidade de como nossos relatos iam nos atingir em cada apresentação. Mesmo na tentativa controlada de representação, se tratava sempre de corpos que se apresentam diante do público como únicos e sujeitos aos acontecimentos e imprevistos daquele espaço, tempos reais e de nossos próprios sentimentos (Leite, 2017).

Houve a troca de direção de Iely para a Ananda, que como era nossa preparadora corporal, já estava inserida dentro do processo. Logo, também,

---

<sup>11</sup> Atriz, iluminadora e integrante da companhia de teatro Ateliê 23.

<sup>12</sup> Atriz, performer, professora de teatro e integrante do Coletivo Erva Daninha.

estávamos investigando novos lugares e novas possibilidades para o nosso espetáculo a partir de uma nova encenação.

Depois de nossa qualificação e defesa, fomos convidados para fazer duas apresentações em março de 2022 no projeto *temporada na casa*, da Casa De Artes Trilhares<sup>13</sup>, que convidava artistas da cidade para se apresentarem e oferecia o espaço. Seria nossa primeira apresentação fora da universidade e fora de uma matéria avaliativa. Convidamos o Léo Margarido<sup>14</sup> para nos ajudar a pensar a iluminação do espetáculo, porque antecedendo tudo isso, tínhamos feito de forma improvisada, sem o auxílio de nenhum iluminador profissional.

Depois dessas duas apresentações vieram nossas duas apresentações de montagem cênica de direção, a qualificação e a defesa, em maio de 2022, onde usamos o “*O Que Acontece no Final?*” novamente como forma de avaliação. Dessa vez, deixamos o espaço da UEA e apresentamos na Trilhares novamente, pela arquitetura do espaço lembrar mais uma casa. A partir dessa reflexão nos veio a ideia de quem sabe em um futuro próximo apresentarmos em uma casa ou em um apartamento. A ideia nunca foi para a frente, mas, não foi completamente esquecida.

Em determinado momento dessas apresentações eu me encontrei em um lugar de tentar dar vida a relatos autobiográficos que não faziam mais sentido dentro do momento em que eu vivia da minha vida. Eu achava que fazer esforço para que aquilo fizesse sentido era o correto, porém, Ananda me provocou a respeito disso falando: “Se você está pesquisando a respeito das autobiografias na cena não faz sentido você continuar levando para o espetáculo coisas que você nem sente mais e que não conversam com o atual momento”. Então o lugar performativo e autobiográfico da obra ia ficando cada vez mais claro, se renovando e sempre nos provocando a ir além dos limites daquilo que considerávamos o “limite”.

Depois das duas apresentações relacionadas a nossa montagem cênica de direção, nossa próxima parada foi no Ateliê 23 para duas apresentações em setembro de 2022. Mais do que nunca longe das dependências da UEA nos

---

<sup>13</sup> Companhia e escola de teatro.

<sup>14</sup> Iluminador e dono da Casa de Artes Trilhares.

víamos assumindo nossa própria narrativa mais e mais, não que isso não acontecesse antes, mas, era como se finalmente pudéssemos nos apropriar daquilo que criamos. No Ateliê 23 convidamos Fernanda Seixas para nos ajudar na iluminação do espetáculo e pensar novas nuances da luz com a cena.

Nessas apresentações no Ateliê 23, inserimos áudios de pessoas que já haviam passado pela vida de nós três em cena. Áudios variados que representavam momentos bons e ruins. Era uma ideia que ainda estávamos amadurecendo na encenação. Como poderíamos trazer mais elementos autobiográficos para a cena que fossem além do relato.

Em outubro de 2022 nos apresentamos no CIRCUITO+CULTURA, a convite da Secretaria de Cultura do Amazonas, no Teatro Gebes Medeiros. Nessa apresentação renovamos os áudios e continuamos fazendo uso deles. No fim, gostamos do resultado e isso acabou virando um aspecto permanente da encenação, essas vozes, nossas, e de outras pessoas, em diversos momentos de nossas vidas.

Novembro de 2022 “O que acontece no final?” foi selecionado para o Festival Nacional de Teatro universitário de Brasília, então, apresentaríamos nosso espetáculo pela primeira vez fora de Manaus. No dia 18 de novembro de 2022, ocupamos o palco do Teatro SESC garagem, com a casa cheia. Foi muito representativo para nós, nortistas, acadêmicos da UEA, estar ocupando aquele lugar em um festival nacional.

Todas essas apresentações foram diferentes no que diz respeito ao discurso autobiográfico. Em cada uma dessas apresentações estávamos em momentos diferentes da nossa vida, sentindo coisas diferentes. Nossos discursos se modificavam a cada apresentação e encontrar esse lugar do autobiográfico e da performance que abraçam o real e o acaso, e não os ignoram, foi, e vem sendo, uma das partes mais interessantes de todo esse processo de construção dessa obra. Muito disso vinha por conta da relação com o público a cada apresentação, principalmente nas cenas em que os colocávamos em foco, como na cena em que eles escrevem no post-it ou na cena que perguntamos deles suas experiências amorosas. Leite (2017) fala a

respeito dessa relação com o público dentro do espetáculo “*Festa de Separação*”:

Nós e os convidados partilhávamos um acontecimento real que, no entanto, fora deliberadamente provocado. Em seu caráter performativo gerava um campo de real imprevisibilidade dos comportamentos, das sensações e reações. (LEITE, 2017, p.88)

E, assim, entendendo o lugar performativo, autobiográfico e real de nosso espetáculo, pouco a pouco íamos nos entendendo dentro de nossos ofícios como artistas e pesquisadores, levando para cena tudo aquilo que nós pesquisávamos dentro da sala de ensaio, e com isso, compartilhando pedaços nossos que esperávamos que tocassem quem estivesse nos assistindo, nem que apenas um pouquinho. Nossa resposta vinha a cada fim de apresentação quando observávamos aquele mar de olhinhos marejados nos abraçando e agradecendo pela experiência, ou nos dizendo que tinham se identificado com algum trecho da história.



5 "A MINHA FALA DE AMOR NÃO TEM SEGREDO": O QUE ACONTECE NO FINAL?

O Coletivo Erva Daninha é o grupo de Teatro onde eu me encontro pesquisando o que faz os meus olhos brilharem e é onde eu encontro todo o suporte para as minhas ideias e propostas. Estar em um coletivo que é formado por pessoas que são melhores amigas, que se conhecem desde o início da faculdade, que amadureceram, e viveram juntos durante cinco anos, é fantástico.

O Erva Daninha caminha para o seu próximo espetáculo chamado “Subterfúgio” que se ancora nas autobiografias, no teatro performativo e nas teatralidades do real. O espetáculo que se encontra na fase de primeiras experimentações fala a respeito de tudo aquilo que não pode ser dito por conta da ética, e, externaliza o mais selvagem de nós mesmos.

A partir de minhas vivências dentro do espetáculo “O que acontece no final?” eu criei a performance “Eu espero que você esteja bem também” para a componente de Performance. Nessa ação performativa eu leio registros do meu diário, e leio as mensagens de um rompimento de relacionamento, com o auxílio do público.

Dentro da sala de aula me encontrei em um lugar que eu jamais imaginava estar: O de arte-educador. Estar em sala de aula ensinando teatro e explorando novas perspectivas de conhecimento e, aprendendo com os alunos, me capturou de uma maneira tão bonita que eu jamais vou querer me distanciar disso.

Após eu me formar em bacharelado em teatro, pretendo permanecer mais dois anos na UEA para cursar licenciatura em teatro e poder trilhar um caminho entre as coisas que eu mais amo na vida: Atuar e ensinar.

## Referências Bibliográficas

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio De Janeiro. Civilização Brasileira. 2003

CARVALHO, Tiago; ARAUJO, Daniel. **A heterossexualidade compulsória e a estilização do corpo á luz do pensamento de Judith Butler**. Pernambuco. 2021

FERNANDES, Silvia. **Experiências do real no teatro**. Sala Preta, São Paulo, n. 13, p. 3-13, 2013

FERRÁL, Josette - **Além Dos Limites: Teoria e prática no teatro**. 1ªed. São Paulo. Perspectiva. 2015.

FORTIN SYVIE. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, fev., p. 85-95, 2009.

GONÇALVES, antonio. **O dramaturgista no processo de criação cênica: Pensamento crítico em gesto**. Escola de Comunicação e Artes de São Paulo, 2019.

LEITE, Janaina. **Autoescrituras Performativas**. 1ªed. São Paulo. Perspectiva. 2017.

SALLES, Cecilia. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998

SATURNINO, Andrea Caruso. **Ligeiro deslocamento do real: experiência, dispositivos e utopia na cena contemporânea**. 1ªed. São Paulo. Edições Sesc. 2021

SOARES ARARIPE, Taciano. **Bionarrativas Cênicas: Dispositivos de comoção em obras do Ateliê 23**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal Da Bahia, 2021.

SOARES ARARIPE, Taciano. **Sobre a adorável sensação de sermos inúteis: Os teatros do real como disparadores poéticos em obras do ateliê 23**. Artigo (Graduação bacharelado em Teatro) – Universidade Do Estado Do Amazonas.