

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA EM MONTENEGRO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO: LICENCIATURA**

GILIARD ÁVILA BARBOSA

PEÇAS DE UM QUEBRA-CABEÇAS:

cartografias da docência e do desvio como mote para a criação cênica

MONTENEGRO

2023

GILIARD ÁVILA BARBOSA

PEÇAS DE UM QUEBRA-CABEÇAS:

cartografias da docência e do desvio como mote para a criação cênica

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciado em Teatro da Universidade
Estadual do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Mödinger

MONTENEGRO

2023

Catálogo de publicação na fonte (CIP)

B238p

Barbosa, Giliard Ávila

Peças de um quebra-cabeças: cartografias da docência e do desvio como mote para a criação cênica/ Giliard Ávila Barbosa. – Montenegro: Uergs, 2023.

81 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de Graduação em Teatro (Licenciatura), Unidade em Montenegro, 2023.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Mödinger

1. Dramaturgia. 2. Composição cênica. 3. Docência. 4. Escola. 5. Identidades LGBTQ+. 6. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). I. Mödinger, Carlos Roberto. II. Curso de Graduação em Teatro (Licenciatura), Unidade em Montenegro, 2023. III. Título.

GILIARD ÁVILA BARBOSA

PEÇAS DE UM QUEBRA-CABEÇAS:

cartografias da docência e do desvio como mote para a criação cênica

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciado em Teatro da Universidade
Estadual do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Mödinger

Aprovado em: 07/12/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Roberto Mödinger
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Angelo Marcelo Adams dos Passos
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Profa. Ma. Jezebel Maria Guidalli De Carli
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

*A Belanir Vasques Ramos da Silva,
que me lembrou que eu era.*

*Ao Rodolfo,
que me lembra que eu sou.*

*À Ísis, ao Guto e ao Théo,
que me lembram que eu posso.*

*A minha irmã,
que é pureza e afago.*

Toca o despertador.

Eu estendo o braço em busca do celular para acionar o *soneca*, mas ele não está à mão. Do meu lado, em pé, com cara de deboche, está Carlinhos. *Vamo, gurizinho, vambora que tu ainda não terminou*. Eu não entendo nada. Me sento à beira da cama, tiro remela dos olhos, coço a cabeça e tento ainda compreender o que está acontecendo. Ele diz *Giliard, tu esqueceu que é hoje?* É hoje o quê, eu pergunto, enquanto abro o roupeiro em busca de roupas para *AHHHH!* Salta, de dentro do roupeiro, com os olhos estalados e nariz de palhaço, uma Fernanda Moreno vestida de bobo da corte. Ela me apressa, rabugenta, não parece a Fernanda que eu conheço. *Nada de dizer que eu sou “mãe de muitos filhos”, hoje eu sou uma rainha! E está decretado que, a partir de agora, tu serás infante!* Ela me dá um abraço-casa apertado, já conhece o que pra mim ainda é porvir.

E então eu estou na entrada da Fundarte. Eu digo *olá* ao Seu Paulo, e ele me sorri. É estranho dizer isso, mas ele parece imenso. Eu olho pra galeria e enxergo, pelo reflexo do vidro, a razão disso tudo: eu sou menino. Eu sou menino de novo e um duplo de mim caminha ao meu encontro. Eu não sei o que me aguarda. Dulce passa por mim atribulada, carrega pilhas de papéis. Kiti caminha cantando que *as andorinhas gritam por falta de uma clave de sol*. Um, dois, três, quatro, um dois três quatro...Volto-me para o menino, mas ele não está mais lá, nem vem a mim.

E agora eu estou sentado, os braços agarrados em cordas de sisal que sustentam um balanço no qual me embalo. O balanço pende dos galhos de uma grande árvore, de cujo tronco uma ave de asas prateadas me observa com olhos inquietos. *Vai ficar fazendo o que aí, menino? Tu precisas saltar*. Eu então olho pra baixo, e debaixo de mim é tudo mar. O pássaro gargalha, abre as asas imensas e se transfigura: é Tatiana, que em um salto vira peixe e some no azul. Luciana aparece detrás de mim e diz que *não, não tem por que saltar assim tão brusco, não agora*. Lucas, de um galho mais alto, me atira uma esfera luminosa e intensa. *Segura! É o futuro! É teu!* Ele não entendeu que eu estou sobre um balanço? Não tenho forças, sou lançado para fora dali tão rápido que não sinto o ar entrar pelas narinas.

Iê, iê... iê iê ô xorodô... Tudo ao meu redor paralisa, congela. É o tempo além do tempo. Uma mão se estende para mim: é dona Loiracy, minha avó. *Ahh, cheirosão, até que enfim tu veio, fiz arroz com leite*. Ela me serve uma cumbuca bem cheia de arroz com leite, é preciso matar saudades. *Me conta do lado de lá*, ela me diz. Detrás dela, um Ismael sereno carrega uma caixa de música. Eu não quero que ele se aproxime, já entendi que o tempo de nós dois é curto. Enquanto a imagem se desvanece, eu grito *vó! Lembra, vó! Lembra!* Isma encontra a Jacque,

os dois me chamam com os olhos, sorriem muito. Vamos aos aplausos. Cumprimos, juntos, um caminho bonito. Jacque me dá as mãos. E daí a pouco já não há mais a Jacque, mas o Calebe, e eu visto macacão e camiseta verde musgo. Nos abraçamos os três.

Ai, que lindo... né? A voz de uma Marli emocionada me mostra que, de novo, já não sou mais o mesmo. *É o Harry Potter, mãe*, diz uma menina no elevador. É uma das minhas alunas de estágio! Saio e então estou no CMET, entrando no herbário. Aguarda-me ali uma Marcinha serena, que não se lembra de mim. Ainda não me conheceu. *Mas então, Giliard... É Giliard, né? Me conta de ti, querido... já conhecia aqui?*

Ouçõ barulho de louça quebrando, coisas caindo. *Eu demorei, me atrapalhei um pouco, mas cheguei! Tu não vai passar por essa sozinho!* Stefanie ajeita os cabelos, respira, me mostra a palma da mão como quem diz pra parar um segundo, pra acalmar. E de repente estou no carro, dirigindo, voltando para casa à noite, com um Dudu que não para de me fazer rir e de imitar a Marli dizendo *é muito lindu. Relaxa, Gilê, tu tem bala na agulha. Vai dar tuuudo certo.* Rebecca, no banco de trás, reforça: *com certeza, amigo, confia em teus guias.*

Ela nem completa a frase e eu já estou diante de minha mãe, injuriada, pronta pro axé. *Que história é essa que teve que o Carlinhos acender vela, meu filho? Tu não lembra mais que tem mãe?* Meu pai ri, pergunta se eu não tô com fome, tanta viagem deve cansar. Temos visita, a bisa trouxe chuleta. Não vejo nem sinal de minha bisavó, mas o prato está sobre a mesa, e minha mãe diz que há pudim de água de beterraba na geladeira. No rádio, ecoam os tambores de Geginho e a voz de Pai Nilo. Uma ventania pela sala me lembra Odete e me faz sorrir.

E de novo a caixa de música. É tempo que acaba, só pode ser. Sou criança outra vez. Estou vestindo meu primeiro figurino: um monte de sacos azuis de lixo, emendados. *Tá pronto, Ruimbril?*, diz Genaida, a boca só dentes, sorriso de satisfação. Vamos apresentar *A revolta da caixa de sabão em pó* para crianças. E então fumaça. Fabi começou a operar a luz. Estou sustentando nas mãos o Abílio, a cabeça de boi que me acompanhou durante todo o percurso até aqui. Uma Joana serena surge no meio da cena e me fala, rindo com os olhos, que *eu não gostei dessa trilha, mas eu respeito.* Renan aproveita o ensejo e me pergunta se eu não vou precisar de alguma coisa pra já, que ele pode resolver. Dani quer que eu me divirta.

Uma folha colorida cai nos meus olhos. São *post-its*. Dezenas, centenas, milhares. *Uuuuuuuuh*, grita Luiz. *Deu tudo certooooo.* Ohana me abraça forte e dá pulinhos enquanto chora. Stefanie abre um sorrisão. *Não falei que a gente ia até o fim? Tu é poeta, amigo! Tu é poeta e tu é ator.* Lucas me abraça faceiro e me acarinha. Conseguimos, amigos.

Suellen vem com os olhos cheios d'água e me pergunta se *semestre que vem vai dar.* Felipe já desistiu das promessas. Ouçõ batidas de salto alto: Grazi está vindo me abraçar. *E*

agora vai inventar o quê, desgrama, o quê? Janessa dá um sorriso largo e diz que já tem muitas coisas pra contar. Dani Schulz pergunta como estão os gatos.

O tempo-espaço se divide: estou na Zona Cultural, estou no Arena, estou na Casa de Cultura, estou no IF. Tudo é múltiplo, tudo é simultâneo. Vejo Caio, Frida, Cássia, Federico, Marco, Celso, Renato, Marina, Natalia, Angélica. Adriane, em meio a isso tudo, precisa voar: *complicado, né, Giliiaaard*. Chrystian inicia seu ritual. Um pé depois o outro, um pé depois o outro. Traz um presente do Pizzio, ele me desenhou um Minotauro.

E aí entendo o que está acontecendo: eu estou transitando pelo labirinto infinito dos meus amores. Jéssica gargalha, Ricardo grita um *amigooooo*, Juliano abraça o *Gilly Billy*. Aleo e Felipe querem fazer festa. Rafa também quer dançar. Brenda trouxe novos amigos. Lavínia vem com elas. Yan comemora comigo. Ana Paula e Michele querem me levar pra casa, me tirar desse turbilhão pra eu poder me aninhar e curtir um pouco de silêncio.

Aproximam-se de mim Marcelo e Jezebel. *Achei o fio de Ariadne, Giliard*, diz um Marcelo tranquilo. *Queriiido, tu vais fazer tanta falta!* Tu também vais, Jeze. Mas como é que eu posso sentir falta de algo que está comigo aonde quer que eu vá? As paredes do labirinto começam a desmoronar.

Desmoronam. Desmoronamor. *Amor. Amor, acorda!* Abro os olhos. Um Rodolfo preocupado pergunta se estou bem. *Tá tudo bem, amor, foi só um sonho. Fiquei preocupado.* Uma Ísis friorenta quer ir pra baixo das cobertas. Théo e Guto, aninhados, dormem sobre o meu travesseiro. Eu abraço o Rodolfo, damos um beijinho e voltamos a dormir. Há paz.

Há paz, enfim.

Eu comecei a escrever
Eu era o aluno que não questionava
Eu era o aluno exemplar
Eu era o menino que não errava
Eu era o menino que não acertava uma bola
Eu era o menino que não saía de perto do grupo das meninas
Eu era também estrangeiro no grupo das meninas
Eu era um menino pra quem se podiam contar coisas que não se contam pros meninos
Eu tinha a mão levantada porque eu queria que eles me ouvissem
E eu não tinha lugar de fala (eu não tenho lugar de fala)
Eu tinha a mão levantada porque eu queria que eles parassem
Segundos, milésimos!
Eu tinha a mão levantada porque o resto de mim não se movia
Eu abri a boca para falar
Eu gaguejei
Eu abri a boca para dizer
E eu disse exatamente o que eles queriam ouvir
Eu não questionei
Eu fiz exatamente aquilo que eles esperavam de mim
Eu não disse nada

Até que um dia eu questionei
E eu entendi

RESUMO

Este trabalho perscruta os descaminhos de um acadêmico de Teatro que busca construir uma dramaturgia a partir da recuperação de memórias suas e de docentes que partilham, com ele, de um mesmo traço identitário: o do pertencimento à comunidade LGBTQIAPN+. Nesse sentido, a investigação é tecida como relato de uma trajetória, na qual se entrecruzam noções como as de composição dramaturgical, autoficção, desvio. Além disso, caminham, nessa cartografia de processo, inquietações sobre docência, atuação e encenação teatral, em um registro no qual as relações entre arte e vida, de alguma forma, se impõem a um professor-ator cujas vivências se tensionam com o desejo de criação de uma metáfora que possibilite pensar uma nova escola, concebida como um espaço de abrigo das identidades desviantes. Todo esse processo investigativo culmina na apresentação do espetáculo *Minus: peças de um quebra-cabeças*, solo autoficcional em que ganham forma, cenicamente, as descobertas desse caminhar.

Palavras-chave: dramaturgia; composição cênica; docência; escola; identidades LGBTQI+.

ABSTRACT

This work examines the paths of a Theater academic who seeks to build a dramaturgy based on the recovery of his memories and those of teachers who share the same identity trait with him: belonging to the LGBTQIAPN+ community. In this sense, the investigation is woven as a report of a trajectory, in which notions such as dramaturgical composition, autofiction, and deviation intersect. Furthermore, this process cartography involves concerns about teaching, acting and theatrical staging, in a register in which the relationship between art and life, in some way, imposes itself on a teacher-actor whose experiences are tensioned with the desire to creation of a metaphor that makes it possible to think about a new school, conceived as a space to shelter deviant identities. This entire investigative process culminates in the presentation of the play *Minus: pieces of a puzzle*, an autofictional solo in which the discoveries of this journey come to life, scenically.

Keywords: dramaturgy; scenic composition; teaching; school; LGBT+ identities.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A máscara de que dispunha até a pré-banca. Fotografia feita no Teatro de Arena. Porto Alegre: 2023.	44
Figura 2 – Uma das tentativas de organizar um pouco do material com que eu contava. Fotografia do quadro branco do miniauditório do IFSul Câmpus Charqueadas. Charqueadas: 2023.	46
Figura 3 - Mais tentativas de organizar um pouco do material com que eu contava. Fotos do trabalho de organização das ideias com o <i>flip chart</i> . Charqueadas: 2023.	47
Figura 4 – O crânio bovino suspenso por uma corda-forca, ao fundo do palco do Arena. Porto Alegre: 2023.	48
Figura 5 – Um pouco do processo de seleção de fragmentos. Montenegro: 2023.	50
Figura 6 – Fragmento do roteiro transcrito (Anexo III). Porto Alegre: 2023.	51
Figura 7 - O homem e o touro. Primeiro encarar-se. Cena de <i>Minus</i>	64
Figura 8 - A mãe que partilha conosco das angústias do filho. Participação de espectadora em cena de <i>Minus</i>	65
Figura 9 - Um Giliard adolescente encontra um espectador proibido. Participação da plateia em cena de <i>Minus</i>	65
Figura 10 - O namorado. Cena de <i>Minus</i>	66
Figura 11 - Das assinaturas. Cena de <i>Minus</i>	67

O desejo

14

A(s) fonte(s)

18

O(s) silêncio(s): desvio de rota

35

O monstro: vaivém da criação (ou o debater-se no labirinto)

44

A casa: o labirinto

52

O novelo: emaranhado da cena

64

As galerias: referências

67

Anexo I: roteiro para entrevista

70

Anexo II: fragmento da cena inicial

71

Anexo III: tentativa de roteiro

73

1 O DESEJO

Este trabalho nasce de um olhar atento e afetivo para meu percurso – ainda em processo, mas já em vias de conclusão – no labirinto do curso Graduação em Teatro: Licenciatura, trajetória que iniciei formalmente em 12 de julho de 2019, dia em que fui à unidade Montenegro para efetivar minha matrícula nesta universidade enquanto ingressante portador de diploma. Quando cheguei ao curso, em uma primeira aula de História do Espetáculo Teatral II, componente curricular ministrado pelo professor Carlos Roberto Mödinger, carinhosamente chamado por todos de Carlinhos, minha trajetória se antecipava a mim: já se falava sobre esse *estranho* que vinha para formar parte de uma coletividade já organizada, que caminhava junta há um semestre. E o que se sabia era que esse estranho era *doutorando* e era *professor*. Neste primeiro dia, lembro de o professor Carlinhos já me cumprimentar brincando (*então tu que é o dotô?*) uma brincadeira que me acompanharia ainda um bom tempo no percurso. Lembro também de, estando na hoje já inexistente cantina da Fundarte, uma colega abordar, diante de mim, a Stefanie – com quem partilhei boa parte dessa caminhada – para perguntar-lhe quem era o tal *doutor* e para saber coisas sobre mim, ignorando a minha presença diante dela. Assim que, antes mesmo de me fazer conhecer, minha formação antecederia algumas das interações e expectativas a meu respeito neste espaço. Eu não era um completo desconhecido, eu era um desconhecido de quem se tinham algumas pistas definitórias da minha identidade, afinal. Um estranho no labirinto.

Trago essa primeira curta narrativa de minha chegada à universidade porque acredito que ela sintetiza boa parte das escolhas que me trouxeram até esta proposta: havendo vislumbrado a possibilidade de cursar Teatro na Uergs quando já trilhava alguns anos de carreira docente na área de Letras, não me foi possível realizar, como inicialmente cri que poderia, um descolamento de minha face de professor. Inclusive porque, a despeito de minhas pretensões ligeiras e iniciais, eu me dedicava agora a uma nova *licenciatura*, esse eixo que tantas vezes fez com que eu me comprometesse com discussões pedagógicas e acaloradas em prol daquilo que eu acredito necessário à docência e à formação docente. Se, enquanto professor do Instituto Federal¹ que dava alguns pequenos passos com um projeto de teatro, fui informado da possibilidade de concorrer a uma vaga como portador de diploma na Uergs, eu, enquanto

¹ Quando ingressei nesta graduação, eu já atuava no Instituto Federal Sul-rio-grandense, à época no câmpus Camaquã, cidade onde eu passei a residir desde que fui aprovado no concurso para professor efetivo, desde 2014. No momento da seleção para ingresso como portador de diploma, eu estava afastado do trabalho há um ano em virtude de haver sido contemplado com uma licença para finalizar o meu doutorado, que também estava em vias de ser finalizado. Cheguei à Uergs em julho de 2019 e defendi minha tese de doutorado em dezembro daquele mesmo ano.

acadêmico da Licenciatura, me vi confrontado um sem-par de vezes pela minha identidade de estudante-professor. Sendo assim, falar de teatro discutindo a temática da docência tornou-se uma escolha em alguma medida incontornável para mim, desde o início. Escolha que na caminhada eu abracei como decisão e como desejo, mais do que como destino.

Dessa maneira, sabendo da presença central do professor que sou/vou sendo em meu percurso enquanto acadêmico de Teatro, eu já havia definido sem grandes hesitações que por aí enveredaria minha pesquisa: no perscrutar de minha subjetividade docente, tomada como temática. Apesar disso, um *estranhamento* foi se manifestando depois, durante o componente curricular de Pesquisa em Teatro, ministrado pela professora Tatiana Cardoso, e ganhando força nas minhas palavras e tentativas de delinear esse trabalho, mesmo que eu não atentasse inicialmente para ele. Quando eu falava de docência e falava de como meu trabalho docente se via afetado pelos espelhos de mim que eu via se constituírem nos meus estudantes, eu acabava inevitavelmente abordando, com maior ou menor ênfase, um aspecto que singularizou a formação de minha subjetividade durante a educação básica desde o meu primeiro dia de aula na escola pública, aos seis anos de idade, na primeira série: o meu *desvio* das normas sociais de masculinidade e sexualidade, desvio que me tornou por bastante tempo um menino calado, que fugia nos intervalos para a biblioteca para não ter de ser visto. Em minha trajetória tanto de estudante quanto de professor, eu tive de me confrontar inúmeras vezes com essa questão. E foi por meio do teatro, pouco antes de eu ingressar na Uergs para cursar Teatro, que eu pela primeira vez admiti que esse dito *desvio*, marca de Caim², precisava abandonar seus esconderijos e ganhar espaço em mim e fora de mim, para que eu deixasse de apenas acolher meus alunos *desviados*³ e começasse também a acolher-me a mim, construindo para mim e para meus

² Na *Bíblia Sagrada*, no livro do Gênesis, Caim mata o irmão, Abel, e é por isso sentenciado a viver como um fugitivo, vagando pela terra. Temeroso de ser assassinado por conta do crime que praticou contra o irmão, ele é, no entanto, protegido por uma marca, que sentenciará aquele que assassiná-lo um castigo multiplicado por sete. Historicamente, no entanto, essa marca foi interpretada como signo da maldição sofrida por Caim, justificando práticas criminosas contra aqueles que não se adequassem ao determinado socialmente. Nesse sentido, a marca de Caim é frequentemente utilizada na literatura e carrega consigo, na minha interpretação, o peso da repulsa e a mobilidade do exílio.

³ A noção de *desvio* tem povoado a história da Sociologia há já bastante tempo. Tentando encontrar uma genealogia do uso do termo, encontrei-o associado ao sociólogo estadunidense Howard Becker, quem, em 1963, publicou um livro intitulado *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Apesar de encontrar esta referência, é a partir dos estudos de gênero que utilizo termos como *desviado/desviante*, que aparecem com frequência em estudos associados a nomes canônicos dessa linha de estudos, como Judith Butler e Paul B. Preciado. Como leitura realizada, no entanto, embora compreenda a importância desses pesquisadores para a compreensão do desvio de forma conceitual, falo aqui como leitor da pesquisadora brasileira Guacira Lopes Louro, quem, em *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista* (2014), disserta constantemente a respeito do caráter desviante de identidades de gênero e sexuais que não estão de acordo com a perspectiva de uma sociedade cis heteronormativa e patriarcal. Entendo, nesse sentido, que falamos um pouco desde o mesmo lugar.

estudantes um signo de pertença e aceitação neste corpo que se trancafiou por quase três décadas no labirinto de uma *masculinidade* impossível.

Dito isso, a proposta que me trouxe até aqui foi se formando, portanto, a partir de um trabalho de auto investigação: enquanto eu ia recuperando fragmentos de minha experiência docente e ia tentando descobrir o que me instigava tanto em meus estudantes, sobretudo quando eles eram tidos como *excluídos* ou *estranhos*, deparei-me com a constituição de subjetividades LGBT+⁴ que nos aproximavam. Decidi, assim, propor a **criação de uma dramaturgia que tome por eixo memórias de docentes cujas subjetividades estejam atravessadas pelo pertencimento à comunidade LGBT+**. Ao fazê-lo, desejei recuperar memórias pessoais e, a fim de não me ensimesmar no processo, constelar essas experiências com memórias de outros *docentes desviados*, a fim de me servir dessas memórias narradas como material para a criação cênica.

Para desenvolver esse trabalho, parti de algumas premissas: iniciei tomando, como decisão estética, a tessitura de uma dramaturgia em torno da noção de *coleção* – que busquei em Walter Benjamin (2012), mas logo abandonei, como se verá adiante –, colocando-me em cena para atuar um monólogo. Embora atravessado por uma multiplicidade de discursos e de experiências, o personagem que quis compor se apresenta ao público como espécie de colecionador de memórias, um *monstro* (PRECIADO, 2022) que divide conosco a preciosidade de sua estranha coleção afetiva, um ator rapsodo dividido entre o tempo do narrar e o do narrado.

O monstro, nessa configuração, é o touro-homem, figura que toma como inspiração o conto “A casa de Astérion”⁵, do escritor argentino Jorge Luis Borges⁶, mas também outras produções culturais de diferentes tempos e geografias. Em minha proposição, o Minotauro

⁴ Ao falar de subjetividades LGBT+, estou aqui considerando a comunidade LGBTQIAPN+ como um todo. Se utilizo a sigla abreviada, tal se deve, primeiro, a uma busca de alcance: acredito que encontrarei maior interlocução ao fazê-lo. Depois, porque compreendo que a utilização de *LGBT* possibilita uma maior fluidez na leitura, e que o signo +, ao dar conta de outras identidades não abrangidas pelas quatro primeiras letras, cumpre com seu papel. É preciso ressaltar, entretanto, que, durante o desenvolvimento do trabalho, a sigla LGBT+ (ou simplesmente LGBT) será utilizada apenas para me referir de modo genérico à comunidade, pois não carrego aqui nenhuma pretensão de universalidade ao abordar experiências que são singulares.

⁵ No conto, um narrador em primeira pessoa – de cuja identidade sabemos inicialmente pouco além de que se trata de um príncipe, filho de uma rainha, e pouco afeito às interações sociais – revela, por detrás de um discurso aparentemente bastante soberbo, um profundo sentimento de solidão. Apenas ao final do texto sua identidade nos é plenamente revelada: Astérion é, na verdade, o Minotauro, o monstro mitológico aprisionado no Labirinto de Creta. O conto de Borges é, nesse sentido, revolucionário, ao se utilizar da palavra como instrumento de voz para humanizar uma criatura que é, no discurso mítico, enunciada, mas jamais enunciante/enunciadora.

⁶ Jorge Luis Borges (1899 – 1986) é um escritor argentino internacionalmente reconhecido como um dos maiores escritores do século XX, tomado como fundador da nova literatura latino-americana e traduzido para mais de trinta e cinco idiomas. Borges é bastante elogiado por seus poemas e seus contos, de forte teor fantástico. Apaixonado pelas bibliotecas, constituem marcas de sua escrita imagens como as da biblioteca infinita, das enciclopédias, dos espelhos. De forte teor psicanalítico e simbólico, sua literatura marca um profundo questionamento sobre a noção de identidade.

(Astérion) sou/somos/é o professor LGBT+. A escola é o labirinto, um labirinto bastante específico: o do Tempo, aquele no qual se confrontam, para o professor *desviado*, as experiências vivenciadas pelo estudante que ele foi e a utopia de uma escola que ele desejaria transformada. Tudo isso atravessado pela escola que ele enxerga, a partir de sua caminhada, no tempo presente, essa conjugação de frustração e esperança que se faz no concreto da realidade cotidiana. É esse sujeito, imerso nessa espacialidade, que eu desejei (re)criar em cena.

2 A(S) FONTE(S)

*Vem, me dê a mão
A gente agora já não tinha medo
No tempo da maldade
Acho que a gente nem tinha nascido
(Chico Buarque)*

*Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água parálitica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e, porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.*

(João Cabral de Melo Neto)

Sou filho das águas. Sou filho das águas e me antecedem, nas genealogias, muitas vezes, em sua maioria femininas. Isso atravessou minhas criações neste curso e até mesmo a minha chegada à Licenciatura. Minha avó materna, que perdi para um câncer de pâncreas quando caminhava para o final do meu primeiro semestre na graduação, me sorria – quando manifestei, em algum momento da adolescência, que queria ser ator – dizendo que ainda me veria na Globo⁷. Não em qualquer horário, mas na novela das nove. Com trinta graus de miopia, ela sonhava acordada com o rosto colado à televisão no horário nobre. Essa imagem, repetida, conforma boa parte das minhas memórias.

Conformam também boa parte da minha constituição como sujeito as ficções de minha mãe. Tendo tido muito cedo a infância tirada de si, minha mãe se preocupou enormemente com manter, para mim e para minha irmã, o abrigo protetor de um mundo de sonho, construído noite a noite antes de irmos dormir e velado durante o dia pelas irrupções mágicas de um universo de duendes, fadas, vozes, gnomos, bruxas “ouvidos” e “vistos” por ela, cuja comprovação de

⁷ A Rede Globo de Televisão, como provavelmente será do conhecimento de quem lê este trabalho, é (vem sendo há décadas) a maior emissora de televisão do país, reconhecida internacionalmente pela qualidade de suas telenovelas. Dentre os horários de transmissão das novelas, há, tradicionalmente, uma mudança de perfil bastante bem delimitada entre cada uma delas: a das 18h costuma representar dramas históricos, com teor mais romântico e inocente; a das 19h costuma ser uma novela cômica mais escrachada; a das 21h é reconhecidamente marcada por uma trama mais elaborada e envolvente, também de teor mais adulto que as anteriores, e muitas vezes marcada por uma pluralidade de núcleos que complexifica a trama, em relação aos outros horários. Nos últimos anos, elas têm ocupado também o horário das 23h, com tramas mais violentas e tratando mais frequentemente de temas-tabu. Minha constituição como sujeito está atravessada pela concepção do horário das nove como horário nobre, isto é, aquele cuja trama vale mais ser acompanhada e cujo elenco está formado pelos melhores profissionais da televisão. Era neste horário que minha avó ficava incomunicável, conversando sozinha com a televisão. Ela torcia para as personagens como um cidadão comum costuma torcer para o Brasil na Copa do Mundo.

existência chegava a nós pela existência factual de cogumelos, trevos e outras manifestações físicas desses entes ou pelo fascínio com que minha mãe narrava esses encontros. Não tenho dúvidas de que muito do meu apreço à arte, à criação e mesmo à ciência – porque a curiosidade que ela despertava em nós fazia com que eu me esforçasse muito para ter os mesmos encontros fantásticos que ela – deriva dessas águas.

Esses encontros *genealógicos* constituem não apenas uma constante dos meus processos criativos – meu último trabalho nascido na Uergs, por exemplo, é fruto desses rastros⁸ –, mas também uma espécie de fuga: ao mesmo tempo em que corro ao encontro de mim, insisto em buscar o que me é estrangeiro, uma tentativa de imprimir a minha marca na criação enquanto tento descolá-la de mim. É como se eu estivesse consciente da impossibilidade desse descolamento na minha escrita⁹ – agora entendida como palavra e também como inscrição de um corpo em cena –, mas, por uma espécie de angústia que ainda não sei nomear, eu insistisse em *tornar científica* (o fantasma dos academicismos!), menos subjetiva, menos minha, essa experiência. E, embora eu recorde Tolstói (2013)¹⁰ a dizer que a universalidade resiste em falar da nossa aldeia, e ainda que eu já tenha, em outros percursos, constantemente trazido à baila minhas experiências subjetivas, sigo sentindo certa *angústia de não me ver, me vendo*.

Fato é que me atravessa um profundo sentimento de solidão, um sentimento que me acompanha há tempos, mas que emergiu com força e velocidade enquanto eu escrevia o projeto que antecedeu a construção desta versão final de Trabalho de Conclusão de Curso: em maio de 2023, tive o primeiro afastamento do trabalho por motivos de saúde da minha carreira como professor, devido a uma violência sofrida na escola e na qual meus agressores eram docentes, como eu. Essa experiência desmoronou parte de mim e do meu desejo de continuar na sala de aula. E me fez reviver dores antigas, experiências escolares de exclusão, como o *bullying* que sofria constantemente por ser um menino “mais feminino que o aceitável”, por ter a voz muito aguda, por não conseguir me enquadrar naquilo que esperavam de mim em termos de performance. Eu sentia – sinto ainda, porque ainda não estou recuperado, não sei se estarei –

⁸ Refiro-me aqui ao espetáculo *Atlas Sentimental*, fruto de um trabalho desenvolvido durante minha passagem pelo componente curricular Encenação Teatral II, ministrado pela Profa. Ma. Jezebel De Carli. *Atlas*, orientado por essa professora, derivou de um desejo íntimo de escrita para a cena a partir de fragmentos de memórias familiares, envolvendo principalmente minha genealogia materna. O espetáculo contou com a atuação de Ismael Goulart e Jacqueline Sabater, que encarnam um filho e uma mãe a revisitar memórias enquanto esvaziam a casa da avó recém falecida, cuja presença-ausência se materializa em uma cadeira de balanço fixada no centro do palco durante toda a cena. A mim, coube me experimentar em múltiplas frentes, sobretudo como encenador e como dramaturgo.

⁹ Dialogo, ao falar dessa impossibilidade, com Cornejo (2011), quem propõe uma autoetnografia *queer* ao afirmar que sua escrita está atravessada pela impossibilidade de descolar-se de si mesmo.

¹⁰ Falo aqui de Liev Tolstói (1828 – 1910), importante escritor russo do século XIX.

que o meu discurso e as minhas ações eram falácias, que aquilo que constituía a minha identidade mais evidente (ser professor!) de repente havia perdido o sentido.

Georges Minois¹¹, em *História da solidão e dos solitários* (2019, p. 439), recorta uma citação do poeta Octavio Paz, quem, em *Labirinto da solidão*, diz que “A solidão é o fundo último da condição humana. O homem é o único ser que se sente só, e que procura o outro. [...] O homem é nostalgia e busca de comunhão. É por isso que, quando se sente ele mesmo, sente-se como ausência do outro, como solidão”. O historiador – que compõe sua obra a partir de um mosaico de citações que vai, de certa forma, costurando a partir dos fios de sua narrativa historiográfica – traz também à tona as palavras de Jean-Michel Quinodoz, psicanalista para quem a solidão é irremediável, indissociável da nossa constituição humana. No entanto, para Quinodoz, ela emerge como motor de criatividade e afeto, impulso de vida. É o que o autor chama de *solidão aprisionada*: “A solidão aprisionada pode tornar-se fonte de criatividade pessoal quando conseguimos preservar o contato com o que há de mais verdadeiro e mais secreto em nós mesmos”¹². Essa noção de uma solidão que nos serve de impulsionamento, que eu encontrei apenas com o trabalho já em processo, veio ao encontro de uma memória afetiva que se inscreveu em mim enquanto eu tentava pôr em palavras o meu desejo de criar uma cena a partir da identidade docente: o conto *La casa de Asterión* (“A casa de Astérion”), de Jorge Luis Borges, que ganharia força durante o andamento da criação.

No conto, quem nos narra a própria história é Astérion, o “filho de uma rainha”. Trata-se, descobrimos depois, do Minotauro, monstro mitológico do Labirinto de Creta. O que nos impacta na narrativa de Borges é que, ao dar voz à criatura, o autor abre outro modo de ver com relação ao seu encarceramento. Quando o monstro abre a boca para dizer a sua versão dos fatos, ele se humaniza, ganha outros contornos, nos causa compaixão. Ao expressar sua solidão, ela se torna “nossa”, pois nos enxergamos no espelho dos olhos imaginados desse assujeitado, alguém a quem lhe foi tolhida a possibilidade de ser, graças aos discursos e ações dos outros. Recuperei Borges como memória enquanto lia uma publicação de Paul B. Preciado¹³, intitulada *Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas* (2022). Nela, Preciado busca reconstituir e ampliar um debate que propôs em 17 de novembro de 2019, quando convidado para palestrar a 3.500 psicanalistas no Palais des Congrès de Paris. O que o

¹¹ Georges Minois (1946) é um historiador francês, membro do Centre International de Recherches et d'Études Transdisciplinaires (CIRET), fundado em Paris. Sua obra tem sido traduzida ao português, editada e publicada no Brasil pela Editora da Unesp.

¹² QUINODOZ *apud* MINOIS, 2019, p. 423.

¹³ Paul B. Preciado (1970) é um filósofo e escritor feminista transgênero, de origem espanhola, que tem se destacado no tocante à teoria *queer*, um amplo espectro no que diz respeito às teorias de gênero, que extrapola a discussão binária do ser homem/ser mulher e aprofunda o debate em torno das minorias sexuais.

autor propõe é uma transformação da psicanálise, que ele concebe como perpetuadora de violências do patriarcado, sobretudo com relação às identidades trans. A partir da imagem de Pedro Vermelho, o macaco que teve de esquecer de si para tornar-se homem, em “Um relatório para uma Academia”, de Kafka¹⁴, Preciado dá início à discussão sobre a própria subjetividade e seu caráter de desvio. Não fala em uma identidade, pois defende que esta pertence apenas à heteronormatividade dominante. Diz, ao contrário, que a nós – e aqui me incluo como sujeito não-hétero, cuja masculinidade se constituiu nos embates entre as malhas do tecido heteronormativo – é possível apenas a alteridade, o lugar de “outro”.

Da leitura de Preciado, algumas imagens ficaram impressas em mim. Compreendendo que não é de pessoas como eu que fala Preciado ao tratar do *monstro* como figura, pois é às transgeneridades que ele se volta, gostaria, no entanto, de tomar-lhe emprestada essa imagem e outras que, poéticas, dialogam com subjetividades como a minha. Nos acompanham, por exemplo, “o terror de ser anormal, semeado no meu coração ao longo da infância”¹⁵. Nos acompanha, também, uma percepção de perda e de atravessamento de fronteiras: a pessoa LGBT, não situada de todo em nenhum dos polos binários impostos pela heteronormatividade, também não tem uma casa em que abrigar-se com tranquilidade¹⁶.

Ao monstro de Preciado e ao Astérion de Borges somaram-se também as leituras fascinadas de Giancarlo Cornejo, pesquisador de origem peruana que, voltado para questões de subjetividade *queer*, dedica alguns de seus trabalhos a inventariar etnografias de si e de outros sujeitos da comunidade, buscando resgatar e registrar, a partir de entrevistas, formas de resistência das subjetividades desviantes da cis heteronormatividade. No ensaio intitulado “Por uma pedagogia *queer* da amizade”, Cornejo (2015) resgata a história de Italo, criança *queer* que (sobre)viveu em Lima, no Peru, nas décadas de 1950 e 1960, imersa em um contexto social que não só lhe negava a possibilidade de uma identidade como a violentava física e sexualmente. Neste texto, o pesquisador faz o esforço de construir uma escrita que se mantém à escuta de Italo, evitando sobrepor a teoria à voz da entrevistada, embora o discurso de Italo apareça sempre indiretamente, a fim de não mascarar a intermediação evidente de Cornejo. Nessa escuta

¹⁴ Franz Kafka (1883 – 1924) foi um escritor tcheco, de língua alemã, considerado um dos autores mais influentes da Literatura Moderna. É profundamente reconhecido por sua obra *A metamorfose*, na qual narra a história de Gregor Samsa, um homem que acorda transfigurado em uma barata e, diante disso, sua maior preocupação reside em não poder comparecer ao trabalho. Em meu cânone pessoal, também destaco a *Carta ao pai*, texto autobiográfico em que Kafka discute sua relação conturbada com a figura paterna.

¹⁵ PRECIADO, 2022, p. 33.

¹⁶ Tento aqui dialogar com Preciado (2022, p. 37), quando diz que “O migrante perdeu o Estado-nação. O refugiado perdeu a casa. A pessoa trans perdeu o corpo. Todos eles atravessaram a fronteira. A fronteira os constitui e os atravessa, os destitui e os derruba”. Compreendo a possibilidade desse diálogo em sua afirmação de que “por trás da heteronormatividade, se escondem de fato múltiplas formas de resistência e desvio” (PRECIADO, 2022, p. 30), já que ser LGBT, por si, constitui-se como tal.

dirigida, nós, leitores, vamos conhecendo o percurso de morte – percurso de violações sofridas e identidade negada – de Italo e sua ressurreição a partir da amizade, do encontro com outras pessoas como ela, desviantes. E, se *amiga* não seria um termo adequado para que Cornejo se referisse a Italo, “o que é certo”, diz Cornejo (2015, p. 140), “é que Italo ofereceu-me aquilo que é básico em qualquer amizade: vulnerabilidade. Italo não me ofereceu sua vulnerabilidade como um espetáculo, mas como um convite de reciprocidade”.

E foi desejando algo próximo dessa experiência que eu decidi, então, ir em busca de uma (minha?) aldeia: e se, abandonando um pouco o meu ensimesmamento, eu ouvisse o que têm a dizer outras pessoas, docentes como eu, que comungam comigo de uma condição desviante? Eu sabia que queria trabalhar com docência nesta pesquisa desde o início, e esse desejo atravessou o meu fazer ainda que meus objetivos fossem se modificando no percurso, conforme a criação ia ganhando corpo. Constituo-me como professor há pelo menos dezessete anos – o que, no momento desta escrita, representa metade da minha vida – e a essa profissão tenho me dedicado quase que integralmente. Quando se é professor, afinal, ao menos na minha experiência, parece que poucas coisas nos tocam sem que nos vejamos instados pela possibilidade de partilhá-las com nossos estudantes: estou constantemente pensando que uma notícia, uma canção, um espetáculo podem dialogar com o nosso fazer escolar. Nesse sentido, os percalços da minha vida cotidiana vão compondo minha sala de aula, e vice-versa, minha sala de aula constitui parte dos meus movimentos pessoais fora dela. O que eu não tinha mapeado como alternativa e desejo, para a pesquisa, era a possibilidade de cartografar¹⁷ como algumas questões que me são caras atravessam a subjetividade de outros sujeitos como eu.

Uma vez feita essa escolha, eu tinha diante de mim novo impasse: apesar de já ter realizado pesquisas antes, nenhuma delas (1) havia sido uma pesquisa em arte e nem (2) tinha considerado a entrevista como metodologia de trabalho. Fui, então, procurar por trabalhos que já tivessem se utilizado da entrevista como procedimento, e encontrei as dissertações de Juliana

¹⁷ Penso no conceito de *cartografia* a partir da leitura dos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925 – 1995) e Félix Guattari (1930 – 1992), quem, na obra *Mil platôs* (2011), propõe a imagem da cartografia como inerente à percepção de uma construção em movimento, sempre inacabada, em oposição à noção de mapa, constituído enquanto um recorte fixo, portanto já ultrapassado, mas ainda assim uma fotografia de um estado de coisas em um determinado momento. A cartografia, nesse sentido, viria ao encontro da noção de *rizoma*, sobre a qual tampouco seria possível dissertar a contento neste trabalho. Nos interessa, no entanto, compreender que, ao falar-se de cartografia e de rizoma, estamos no terreno da consciência do inacabado, do movimento, da abertura ao porvir, da impossibilidade de abarcar uma totalidade e, também, no campo da multidirecionalidade – portanto, do descentramento com relação a uma hierarquização dos saberes, como costuma ocorrer na ciência tradicional.

Wolkmer¹⁸ (2017) e de Marina Reidel¹⁹ (2014), ambas realizadas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no âmbito dos programas de pós-graduação em Artes Cênicas e Educação, respectivamente. No que diz respeito especificamente ao trabalho de Wolkmer, cheguei até ele pela memória: recordava que, em alguma das aulas remotas que havia tido com o Carlinhos durante a fase crítica da pandemia de COVID-19, Juliana havia sido convidada para falar sobre seu trabalho de pesquisa, que se voltou para a recuperação da história do ensino de Teatro no Departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS de 1960 a 1973 e tomou como metodologia a história oral. Nele, a pesquisadora, entre outras coisas, realizou entrevistas com seis profissionais de teatro cuja formação foi feita no DAD no período histórico investigado.

O trabalho de Reidel, por sua vez, foca na partilha de histórias de sete professoras transexuais e travestis de diferentes estados do Brasil, a fim de indagar as intersecções entre suas identidades e seus fazeres docentes. Nesta investigação em específico, interessou-me sobremaneira a forma como Marina estruturou seu roteiro de entrevista, dividido em blocos por temática. Ao todo, cinco blocos foram esboçados pela pesquisadora: um para apresentação do objetivo do trabalho, outro para que a entrevistada se apresentasse e contasse sua caminhada escolar enquanto estudante na formação básica, um terceiro para que falasse sobre seu processo de transformação e outros dois para discutir, respectivamente, sua formação profissional e sua percepção política a respeito da própria atuação enquanto educadora. Tanto Marina quanto Juliana destacam, em suas dissertações, a importância de, apesar de contarem com um roteiro mais ou menos estruturado, terem deixado as pessoas entrevistadas livres para realizarem seus relatos, de modo que coubesse às pesquisadoras mais a condução da conversação a partir dos elementos que iam surgindo nos depoimentos que a obediência ao roteiro previamente construído. Nesse sentido, os trabalhos de ambas se coadunavam²⁰ aos escritos de Kaufmann (2013, p. 40), em *A entrevista compreensiva*: na metodologia que propõe o autor, “o

¹⁸ Juliana Wolkmer é atriz, professora e pesquisadora. Doutora e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, é também licenciada, na mesma universidade, em História e Teatro, além de haver concluído o Bacharelado em Teatro, com habilitação em Interpretação Teatral. Tem se destacado por suas contribuições aos estudos de História do Teatro porto-alegrense, e suas pesquisas costumam se voltar para temas relacionados à Educação, História Oral e História do Teatro.

¹⁹ Marina Reidel é professora de Arte e pesquisadora na área da Educação, tendo realizado seu mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sua dissertação voltou-se para um estudo de histórias de professoras transexuais e travestis na Educação Brasileira. Além disso, Marina atuou nos governos do Estado do Rio Grande do Sul e no governo federal como uma importante liderança com relação aos Direitos Humanos. De 2016 a 2022, atuou como Diretora de Promoção de Direitos LGBT, de População em Situação de Rua, Imigrantes, Refugiados, do Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos na esfera federal. É licenciada em Educação Artística pela Universidade Feevale e atua como professora de arte na cidade de Montenegro e como supervisora pedagógica de uma escola de educação especial em Porto Alegre.

²⁰ Importante dizer que, no caso de Wolkmer (2017), a relação com as proposições de Kaufmann é evidente. Juliana cita o sociólogo e pesquisador francês em seu trabalho, e foi graças a ela que cheguei a *A entrevista compreensiva* (2013).

entrevistador está ativamente envolvido nas questões, para provocar o envolvimento do entrevistado”.

Partindo dessas três leituras, busquei seguir-lhes mais ou menos os passos: estruturei um roteiro de questões que eu gostaria de abordar com cada pessoa e, à medida que o seu discurso me permitia, eu procurava desenvolver mais um tópico ou deixava de abordar alguma das minhas questões prévias, entendendo que parte delas já havia sido respondida durante a interação. Ao todo, compus dezesseis perguntas²¹, todas direcionadas para a discussão acerca de percepções sobre a própria sexualidade e sobre como o ambiente escolar atravessou/atraversa a constituição das subjetividades desses sujeitos *desviantes*. Durante a primeira entrevista, surgiu uma décima sétima questão, não planejada previamente: *Sabendo que este depoimento servirá de matéria-prima à construção de um trabalho cênico, embora eu não pretenda construir personagens a partir das figuras de cada pessoa entrevistada, eu gostaria de saber de ti como tu te verias enquanto um personagem em cena. Se eu te recriasse no palco, o que caracterizaria essa figura?* Essa última questão possibilitou-me interações singulares com meus entrevistados e, em alguns casos, abriu espaço para mais memórias compartilhadas. Colocar-me em posição de efetiva escuta foi um exercício tão fascinante quanto desafiador porque, à medida que eu ouvia os depoimentos dessas pessoas, a minha mente fervilhava entre o pinçar de elementos que me pareciam bastante interessantes para a cena e o projetar-me nas histórias desses outros que, por diferentes razões, compartilhavam comigo de universos comuns em alguma medida. E, mesmo havendo alguns pontos de contato entre nós, cada sujeito me aportava toda uma galáxia de histórias e possibilidades que eram suas, singulares, e que eu queria poder tocar e trazer para a cena, tomando o cuidado necessário para respeitá-las e protegê-las.

Dito isso, é preciso também dizer, afinal, quem foram as pessoas escolhidas para esse convite à partilha, e por que o foram. Quando decidi que trabalharia a partir de entrevistas, eu tinha bastante claro o meu perfil de abordagem: interessava-me conhecer narrativas de docentes LGBTQ+ que atuassem em escolas públicas. Inicialmente, eu desejava trabalhar com figuras que me fossem também próximas de alguma forma; pessoas que, não me tomando por um completo desconhecido, se sentissem um pouco mais à vontade para falar abertamente sobre as próprias experiências. Por esta razão, busquei primeiramente por colegas de trabalho que, identificando-se abertamente como homossexuais, topassem participar da pesquisa. Depois, acabei por ampliar esse grupo, sobretudo a partir de sugestões que advieram de meu orientador, a fim de

²¹ O roteiro das questões se encontra ao final deste trabalho, no Anexo I.

expandir os horizontes de perspectiva e dar mais peso a realidades diferentes da de um Instituto Federal como aquele em que atuo enquanto professor. Dentre essas figuras, surgiu a possibilidade de entrevistar um docente já aposentado, que atou por toda sua carreira na mesma escola. Também decidi, por fim, conversar com uma estudante de licenciatura em Pedagogia, curioso por poder contrastar as perspectivas de quem inicia sua caminhada na docência com as de quem já encerrou, ao menos formalmente, este percurso. Ao todo, realizei um total de dez entrevistas, que duraram, em sua maioria, de cinquenta minutos a uma hora e meia.

A fim de proporcionar um espaço de acolhimento no qual cada interlocução ocorresse da forma mais tranquila possível, eu garantia, antes de iniciarmos cada sessão, a preservação do anonimato de meus entrevistados. Por essa razão, ao apresentá-los neste trabalho, utilizarei aqui pseudônimos, criados a partir de referências LGBTQ+ que constelam algumas das minhas referências artístico-afetivas. Ao fazê-lo, a fim de evidenciar a referência utilizada, colocarei, quando nomear pela primeira vez a pessoa entrevistada, uma nota de rodapé explicitando brevemente quem é a figura de referência e o porquê de ela haver sido escolhida.

O primeiro encontro que tive foi com Carmen Frida²². Após ajustarmos nossas agendas via *whatsapp*²³, ficou acertado que nos veríamos no dia vinte e cinco de agosto, uma sexta-feira, por volta das três horas da tarde. Dirigi-me até a casa de Carmen Frida e, havendo deixado o carro na garagem do seu condomínio, nos dirigimos a uma cafeteria na esquina de sua casa, no Bairro Bonfim, em Porto Alegre. Frida é uma mulher lésbica, cisgênero, de 43 anos, que tem em comum comigo não só o fato de ser docente como também o de haver começado a lidar abertamente com a própria sexualidade já na vida adulta – no caso dela, aos 32 anos. Frida viveu um casamento cis heterossexual durante doze anos, durante o qual teve uma filha, Drica²⁴, jovem adulta. Ela hoje é casada com Cássia, outra das entrevistadas, e ambas atuam na mesma escola, no interior do Estado. Elas mantêm um relacionamento há sete anos. Frida é professora de uma disciplina da área de Ciências Humanas. É apaixonada por futebol e tem se interessado bastante por programação de computadores. Tem os olhos vívidos e é uma excelente contadora de histórias, daquelas que a gente escuta dividido entre querer saber o desfecho e torcer pra que

²² Optei, ao tratar dessa entrevistada, por utilizar como referência a pintora mexicana Frida Kahlo, em cujo nome de registro constam os prenomes Magdalena e Carmen. A escolha se deu porque, além de Frida constituir uma referência artística relevante e afetiva para mim, que sou também professor de língua espanhola, a entrevistada possui um nome composto com o qual se relaciona de uma forma que muito me interessa para a criação artística. Nesse sentido eu necessitava de um nome também composto que me possibilitasse exercitar a potência do material advindo do nosso encontro. Frida, nome daquela que transitou entre o amor por Diego e a liberdade de outras experiências, me pareceu uma homenagem bonita à artista e à interlocutora, que partilhou comigo histórias narradas com fascínio.

²³ No momento da escrita deste trabalho, *whatsapp* é o aplicativo de conversas mais utilizado no mundo.

²⁴ O nome é também uma invenção, como todos os que advierem das entrevistas concedidas.

a história não se termine. Enquanto a ouvia, bebia um *capuccino* com leite de amêndoas e comíamos um pedaço de torta, os dois – a minha era de coco. Sentados na área externa do café, nós ouvíamos os pássaros nas árvores próximas, além de fragmentos perdidos de conversas alheias e alguns motores e buzinas de carros transitando, vez que outra. Nossa conversa, para a qual eu estava bastante ansioso, sobretudo por ter sido a primeira, foi um momento tão bom que me fez esquecer e – depois, quando já era tarde demais – desmarcar um compromisso que eu havia agendado para depois da entrevista. Saí de lá bastante reflexivo, não só sobre o que poderia ser utilizado como material para a cena, mas também sobre minha prática docente e minhas perspectivas com relação à minha caminhada na Educação.

Com Renato²⁵ foi um pouquinho diferente: nós nos encontramos na segunda-feira que sucedeu a sexta do encontro com Frida. Dessa vez não em um café, mas em uma sala reservada, utilizada pelo serviço de psicologia, situada dentro do espaço escolar. O encontro se deu logo após o almoço, às duas horas da tarde, e dessa vez não contamos com a companhia de um *capuccino* com bolo de coco; a conversa, no entanto, foi tão enriquecedora quanto. Renato é um homem gay, cisgênero, de 33 anos. Atua como professor na área de Ciências Exatas e, diferentemente de Frida, não fez uma licenciatura. Seu percurso profissional, porém, o trouxe até a sala de aula, espaço em que ele se realiza como professor. Atua como docente no interior do Estado, mas é natural de Fortaleza, no Ceará. Gosta muito de viajar, brincar com os sobrinhos, jogar videogame. Tem os olhos grandes e expressivos e uma gargalhada curta, mas alta e contagiosa. A fala tem pausas bem marcadas e curtas; entre elas, porém, um turbilhão de palavras ganha lugar. Algumas, inclusive, são frisadas por repetições. Para além do evidente, me encontrei em Renato, também, nos questionamentos.

Depois de Renato, no dia seguinte, foi a vez de Cássia²⁶. Conversamos também no espaço escolar, em uma sala de reuniões, por volta das dezenove horas. Cássia é uma mulher lésbica, cisgênero, tem 42 anos, os cabelos bem curtos. Gosta de música, literatura, teatro, e também de esportes. É professora da área de Linguagens. Ser professora é, para ela, um conflito: não é dada aos protagonismos e precisa respirar fundo antes de entrar em sala. Acredita que foi

²⁵ A referência aqui se dá com relação ao cantor Renato Russo, vocalista da banda Legião Urbana, falecido, devido às complicações causadas pela AIDS, no dia 11 de outubro de 1996. No contexto deste trabalho, Renato surge como uma referência também à minha adolescência, afeto de um estudante, em uma pequena cidade no litoral, que passava os finais de tarde a olhar o mar no cais do porto, antes de voltar para casa. As canções de Renato embalaram as minhas melancolias.

²⁶ Seguindo o espectro musical, Cássia faz referência a Cássia Eller, talvez uma das minhas primeiras referências de mundo para nomear o que poderia ser uma mulher lésbica, *sapatão*. Conheci Cássia por conta de uma canção cuja composição faz referência a escola e solidão: *Malandragem*, de 1994. Essa música, que eu ouvia e interpretava em um karaokê que vinha junto, como “brinde”, a um aparelho de DVD adquirido pela minha família a muito custo, adentrou o meu imaginário também na adolescência, época em que os descontentamentos começaram a se fazer mais evidentes e exigiram-me mudanças de postura com relação à vida.

escolhida pela profissão, pois chegou a ela sem premeditá-lo. A fala é calma e assertiva. Os silêncios lhe são intrínsecos e valorosos. Natural do extremo noroeste do Estado, ela se divide entre o germanismo de suas origens e um amor intenso e avassalador pelas pessoas. Segundo ela, a amante latina – como eu cunhei – sempre vence.

Angélica²⁷ e Marco²⁸ conversaram comigo no mesmo dia: ela no horário do almoço, que era o único em que conseguiríamos conciliar agendas; ele, às 14h. Angélica tem 23 anos e é professora da área de Linguagens. Marco tem 39 anos e dupla formação: atua nas Ciências Exatas e nas Ciências Humanas. Ambos são sujeitos cisgêneros, homossexuais e atuam na mesma instituição, em cargos temporários. E, nas histórias de ambos, a figura materna é uma presença incontornável.

Angélica entende que a Educação é fruto de um olhar muito cuidadoso, razão pela qual se realiza no atendimento a estudantes com deficiência, área em que pretende se especializar. A mãe, para ela, é um amor conflituoso e exigente, sombra que atravessa toda sua relação com a própria constituição enquanto sujeito e enquanto mulher lésbica. Fala sobre o amor recebido do pai, incondicional, suporte diante dos excessos e violências de uma mãe que não consegue aceitar a filha que tem. Fala também da irmã, que foi abraço no momento mais difícil que ela enfrentou. O discurso de Angélica tem um ritmo incessante e agitado, como ocorre também com o corpo dela enquanto fala: as mãos e o pescoço se movem com constância, e um sorriso imenso se estende e ilumina a sala quando ela fala, em contraponto aos percalços que relata. Sua assinatura visual está no uso de um boné de aba larga. Ela se autodefine como uma eterna criança, porque quer ser leveza. Sorri, se emociona, chora, fala de forma efusiva e apaixonada sobre sua história e sobre a profissão. Credita a um professor querido, na Educação Básica, uma dose de amor e diálogos necessários à sua autoaceitação.

Marco seguiu os passos da mãe, também professora. Atuou já com gestão educacional, área em que se especializou e razão pela qual viaja pelo país inteiro ministrando palestras e formações continuadas. Atua há vinte anos como professor. Quando realizou a entrevista, fazia um mês que havia ingressado na escola. Compreende que a vivência escolar perpassou toda

²⁷ Angélica é referência literária: vem de Angélica Freitas, autora de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), obra poética que gerou rebuliço em Santa Catarina, após um grupo de deputados conservadores se mobilizar para exigir a retirada da obra de Freitas da lista do vestibular da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2019, por, segundo eles, propagar a “ideologia de gênero”. Acredito que os movimentos que ela propõe na sua literatura conversam com a sede de futuro da entrevistada.

²⁸ Eis aqui uma referência da cena: Marco Nanini, ator de 75 anos que, em 2011, falou publicamente, pela primeira vez, a respeito de sua sexualidade desviante da norma e o fez, segundo ele, como ato político, pressionado por si mesmo a dizer alguma coisa a respeito da crescente violência contra a população gay. Amado pela população brasileira sobretudo por seu papel como o patriarca Lineu, de *A Grande Família*, ele entendia a potência da sua palavra. Como o próprio destaca (HÍBRIDA, 2023): não disse nada que já não se soubesse, pois nunca escondeu quem era. A alegria e leveza de Nanini me pareceram dialogar com Marco e seu relato.

sua constituição como sujeito, já que frequentava a escola mesmo antes de iniciar seus estudos, pois acompanhava a mãe. Diz ter sido uma criança que amava brincar. Brincava com tudo: objetos, natureza, imaginação. Aprendeu a gostar de estudar apenas na sexta série, o que se tornou uma marca identitária. A sexualidade começa a se tornar algo com o qual lidar apenas na adolescência, mas a sublima com a dedicação aos estudos – marca que atravessa não só o discurso dele, mas também o de Renato e o de outros entrevistados. A fala de Marco tem variações de ritmo: começa alta, lenta, e de repente acelera e baixa o volume, de modo que por vezes o final das frases fica difícil de compreender. É um discurso com muitas reticências, fruto da tentativa de rememorar com alguma precisão seus acontecimentos pessoais. Natural da serra, Marco possui um sotaque bem marcado, com os “L” em final de sílaba bem acentuados. É uma figura risonha, gesticula bastante, move a cabeça para os lados enquanto fala e apoia o maxilar no indicador direito enquanto pensa.

O sexto entrevistado foi Federico²⁹. Diferentemente dos últimos interlocutores, com quem conversei dentro da instituição escolar, fui recebido por ele em sua casa, em um domingo à noite no qual caía uma chuva torrencial. Quando cheguei, Federico havia há pouco mudado de lar, o que estava atestado pela quantidade de caixas que nos cercava enquanto ele fazia o seu relato. Um gato frajola pedindo atenção também foi presença incessante durante a conversa, e a gravação da entrevista está atravessada por miados agudos, e poderia ter captado alguns ronronares. Federico é um homem gay, cisgênero, de 35 anos. Natural do norte do Estado, de família de agricultores, tornou-se professor depois de se fascinar pela abertura de horizontes que o acesso à tecnologia lhe proporcionou. É hoje professor da área de Ciências Exatas. Saiu de casa em torno dos quinze anos, para trabalhar como instrutor durante o dia e estudar à noite na área urbana da cidade. A escola, para ele, foi uma experiência aparentemente dolorosa: ele recorda que, na pré-escola, pedia para ir ao banheiro e fugia para voltar para casa. Por esta razão, a escola preparou um plano especial de acompanhamento, no qual o estudante realizava as atividades em casa. No mais, ele tem pouquíssimas recordações do seu percurso escolar até a quarta série.

²⁹ Federico faz referência ao poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca, figura importante da arte ocidental, que escreveu peças mundialmente reconhecidas, como *A casa de Bernarda Alba* (1936) e *Bodas de sangre* (1932). Um sujeito livre, que gostava tanto de viajar quanto de retornar a sua casa, em Granada, onde desenhava e criava olhando o mundo que o esperava do outro lado da janela. Pareceu-me uma boa referência para o entrevistado que me recebeu em sua casa, em um domingo de chuva, para falar sobre quem se é. García Lorca foi também um símbolo de resistência, tendo sido fuzilado por franquistas, em 1936. O corpo nunca foi encontrado. Circula na internet uma imagem de um videoclipe da banda espanhola Boikot, acompanhada de legenda afirmando que esta seria um registro fotográfico de Lorca declamando seu último poema antes do fuzilamento. Apesar de ser falsa a notícia, a possibilidade de imaginar uma cena como esta atesta o significado e relevância do artista diante da barbárie.

Depois disso, atravessa sua caminhada um *bullying* constante, em parte por aparentar ser o *viadinho*, mas muito em virtude de ele vir do interior, sendo chamado de *colono*. Atravessam sua caminhada escolar a diferença de classe social, a falta de acesso a bens culturais – como o cinema, que se tornou uma paixão – e a necessidade de sobreviver dentro e fora da sala de aula, de modo que a sexualidade se torna uma pauta tardia para ele, negada por anos em virtude do *bullying*. A saída, para Federico, foram os estudos: o fato de se destacar enquanto estudante alterou substancialmente sua relação com os colegas. Professor apaixonado, ele entende que sua principal missão enquanto docente, ainda que trabalhe com tecnologia, está no aspecto humano: ser o sujeito que acolhe a humanidade do outro, que o escuta, é o que Federico entende ser o seu diferencial, para além da parte técnica. Enquanto fala, dá sorrisos tímidos, uma que outra gargalhada contida que escapa enquanto conta memórias graciosas. No geral, o discurso é extremamente calmo, o que reverbera no ritmo do seu falar. Os olhos são miúdos e atentos a cada palavra que eu digo. Faz pequenos silêncios, e finaliza toda frase com um apertar de lábios, marca de pontuação. Dependendo do que diz, fica corado. Coça a barba enquanto reflete sobre as perguntas que faço.

Caio³⁰ tem uma história que parece condensar muitas das que me chegaram em entrevista. De formação técnica, teve dificuldades para se entender como professor, tendo ouvido inclusive que não o era, por não ter uma licenciatura e não ter experiência, quando ingressou na instituição em que atua. Hoje é doutorando na área da Educação, estudando especificamente formação docente. Sua trajetória pessoal se encontra com a minha e com a de Frida, pois vivencia sua sexualidade a pleno já na vida adulta: tendo sido casado por doze anos com uma mulher cis, tornou-se pai de duas crianças, que hoje são adolescentes, estudantes na escola da qual está afastado para capacitação. Caio é um homem cis, de 47 anos, que não se define a partir de nenhuma letra da sigla, embora compreenda a importância de nomear as identidades LGBTQ+. É bacharel em curso da área de Ciências Sociais Aplicadas, mas vem se especializando e se voltando para as Ciências Humanas. Brinca que se tornou professor por acaso: trabalhando como técnico em uma secretaria do município em que vive, foi inscrito no concurso para docente por uma colega, pois todos os servidores da sua repartição estavam se inscrevendo para vagas na instituição. De todos, ele foi o único que efetivamente ingressou. Ao

³⁰ Aqui há uma referência a Caio Fernando Abreu, importante figura da literatura brasileira, sobretudo quando se busca a genealogia de um imaginário LGBTQ+. Gaúcho, Caio foi um jornalista, dramaturgo e escritor que trouxe voz e protagonismo para personagens cujas sexualidades desviavam do padrão cis heterossexual vigente no Brasil. Em sua escrita, amor, medo e morte se entrelaçam, e ganha espaço o tema da solidão. Morto em 1996 em decorrência de complicações da AIDS, Caio trouxe para a literatura um importante retrato das vivências, sobretudo gays, nas décadas de 1980 e 1990. Um retrato que a História, com H maiúsculo, não foi capaz de tecer.

chegar, recebeu sete componentes curriculares para ministrar, o que se revelou um grande desafio. Esse percurso, se por um lado lhe é apaixonante, por outro corrobora com certa síndrome de impostor: parte de si não se sente merecedora do espaço que ocupa.

Em sua trajetória pessoal, as figuras parentais e a trajetória escolar também são marcantes. Com o pai, nunca falou sobre a própria sexualidade, embora a viva com alguma liberdade. Na escola, foi encaminhado para um exame médico cerebral, em virtude de o seu comportamento, um tanto feminino para os padrões da época, ter sido encarado pela instituição como sintoma de alguma patologia. Rememora, também, um sentimento de abandono por parte da mãe, quem, ao receber um boletim com notas abaixo da média, disse não se surpreender com isso. Depois desse marco, Caio tornou-se um outro estudante: o menino que não conseguia aprender virou o melhor aluno da classe, no Ensino Médio, à época chamado de Segundo Grau. O hoje docente fala sobre as metas estabelecidas para deixar de ser quem se é, e sobre como as crianças, subestimadas socialmente, escutam e entendem as conversas dos adultos. Caio, segundo ele mesmo, não é uma pessoa inteligente, mas extremamente dedicada e esforçada, e isso se reflete na sua trajetória profissional. Esta, aliás, se viu tensionada, desde o começo, por um desejo de encarar um mundo novo e uma família que, não acreditando nos estudos como possibilidade de constituição da identidade de alguém da sua classe, lhe dizia para desistir de tentar ser mais do que se pode ser. Tudo isso Caio nos conta com uma fala mansa, de voz suave e constante. Tem também olhos miúdos, utiliza uns óculos que recoloca em seu lugar com a mão direita. Sorri sereno enquanto partilha suas experiências, felicidades e inseguranças. O ritmo do corpo acompanha a fala fluida: a cabeça se move afirmativamente durante o discurso, e as mãos pouco se movem, geralmente os dedos, sim, o fazem. Sonha construir uma escola diferente daquela em que se constituiu como sujeito.

Meu oitavo encontro se deu com Celso³¹. Diferentemente dos outros entrevistados, com quem, em maior ou menor medida, eu tinha algum contato, ele chegou a mim por indicação de meu orientador, já que seu perfil não só se encaixava em meus critérios iniciais como me aportaria, certamente, experiências ainda mais singulares com relação ao conjunto das entrevistas: com 71 anos, aposentado, Celso trabalhou durante trinta e três anos na mesma instituição, na periferia de Porto Alegre. Nos encontramos em um café, no bairro Farroupilha,

³¹ Celso faz referência ao importante diretor e ator José Celso Martinez, o Zé Celso, criador do Teatro Oficina, de São Paulo, que faleceu no último seis de julho devido a um trágico incêndio ocorrido no próprio apartamento. O artista esteve à frente do Teatro Oficina por cerca de seis décadas, realizando montagens importantes para a História do Teatro Brasileiro, como a peça *O Rei da Vela*, de 1967, montagem de um texto escrito por Oswald de Andrade trinta anos antes. Trata-se, sem sombra de dúvida, de uma das figuras mais importantes do teatro brasileiro no último século.

na capital, em uma manhã de setembro que havia sucedido dois dias de chuvas intensas, que causaram danos a parte da população. Apesar disso, fez sol na nossa manhã. Quando cheguei, bastante ansioso por não o conhecer, ele já me esperava, sentado em um pequeno sofá à entrada da cafeteria, apoiando o braço esquerdo em uma bengala. Com minha chegada, escolhemos uma mesa e iniciamos nossa conversa.

Nossa entrevista não foi nada formal: uma vez sentado à mesa, Celso começou a falar sobre as próprias memórias antes mesmo que eu contextualizasse a pesquisa e a proposta deste trabalho. Eu iniciei rapidamente a gravação da nossa conversa, que durou cerca de uma hora e dez, tempo que não vi passar porque estava mergulhado no fascínio de um sem-fim de histórias. Celso é um homem cis que, embora utilize a palavra *gay* com alguma frequência, não se define como tal. Antes, resalta o inconcebível, em sua trajetória, de haver tido alguma relação afetivo-amorosa com outro homem. Logo no começo da conversa lembra que teve muitas mulheres, com quem pôde viver uma relação de amor romântico, de mais calma, um pouco mais duradoura. Segundo ele, todas sabiam de sua *condição*, e nunca houve mágoa com elas, ainda que ele tivesse muitos amantes. Diz que, com os homens, houve sempre um desejo mais carnal e pontual, que entende ser, em parte, reflexo da sociedade e tempo em que viveu.

Durante a conversa com Celso, fui transportado a vivências que não tive e a momentos históricos ímpares, como a ditadura militar – que, segundo ele, foi o melhor momento de liberação sexual de sua vida, em contraposição às restrições vivenciadas como ator – e o advento da AIDS como assombração, medo e estigma, que modificou as formas de viver a sexualidade, sobretudo entre homens. Além disso, vivências escolares inúmeras, a descoberta da própria sexualidade, o lidar com ela dentro do espaço escolar, as vivências sexuais com um professor-padre e com homens que hoje são casados com mulheres e conservadores em prol da “família”, tudo isso constituiu nossa conversa, na qual eu mais ouvi fascinado que intervim. Sobre a escola, ele destaca uma professora do quinto ano primário que, amada por ele, chamou-lhe a atenção por *não rir como homem*. Ele, aos dez anos, não se entendia como homem *gay*, mas o chamado da mestra lhe doeu profundo: ela lhe impedia de rir, de ser feliz. Celso, de todos os entrevistados, é o único que efetivamente trabalhou com Teatro, tendo sido licenciado no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atravessa o conteúdo de sua fala, bastante sedutora, um profundo sentimento de solidão, advindo principalmente de suas vivências pós aposentadoria. Chama a atenção que ele tenha encontrado um personagem com o qual sonha trabalhar não em uma *próxima* peça, mas em sua *última*. Lamenta a falta de espaço para o idoso nas montagens teatrais. Quando terminamos o encontro, eu permaneci ainda um pouco no café depois da despedida, em um misto de encantamento,

fascínio e introspecção. Celso me convocava a olhar para o amanhã não como sonho, apenas, mas também como advertência. Sorrindo, me dizia para viver o hoje sem esquecer o porvir.

Depois das trocas entre fascinantes e impactantes com Celso, encontrei com Marina na tarde do mesmo dia, uma sexta-feira pós-feriado. Nenhum de nós havia ainda almoçado, mas decidimos comer algum salgado e tomar um café em uma padaria próxima à Casa de Cultura Mario Quintana. Chamou-me a atenção a blusa que ela vestia, repleta de flamingos, símbolos de iluminação e renovação. Marina é uma mulher trans, de 52 anos, que fez questão de ser nomeada neste trabalho, solicitando que eu não utilizasse pseudônimos para referi-la. Natural de Montenegro, ela relata que só conseguiu se identificar como Marina aos trinta anos, acontecimento que vê atravessado por inúmeros fatores de ordem social, econômica e religiosa. Após acessar a estabilidade de um concurso público e a independência financeira, ela enxergou a possibilidade de vivenciar sua identidade de gênero. Professora de Artes Visuais, essa mulher, que sempre foi apaixonada pelo brincar como pedagogia, abdicou de dar aulas a crianças após seu processo de transição, por medo das confusões que comumente se estabelecem, no senso comum, entre a assunção de uma identidade que desvia da cis heteronormatividade e a sexualização da infância. Hoje, Marina atua como supervisora educacional em uma escola voltada à formação de estudantes com deficiência.

Marina conta que, após a sua transição, ela se tornou, em alguma medida, refém do seu lugar de fala: por toda parte, convidavam-na, *como se fosse um E.T.*, segundo a própria, para falar sobre toda e qualquer pauta relacionada à diversidade sexual e de gênero. Devido a isso, foi colocada à disposição pela escola em que trabalhava³². Posteriormente, acaba por ser convidada a atuar como Assessora de Diversidade na Secretaria de Educação do Estado do Rio Grande do Sul e, em 2016, vai a Brasília, atuar no Governo Federal, como Diretora de Promoção de Direitos LGBT, de População em Situação de Rua, Imigrantes e Refugiados no Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos, onde trabalha até 2022. Atualmente, voltou a atuar na sala de aula, em Porto Alegre e Montenegro.

Durante sua fala, bastante assertiva, Marina relata como o incentivo de alguns professores foram levando-a, de alguma forma, à docência como profissão. O dinamismo e interesse de alguns docentes a motivavam, e isso é algo que ela carrega consigo em sua prática. Em termos de sexualidade, seu relato enquanto estudante vai ao encontro do das outras pessoas

³² “Colocar alguém a disposição”, na Educação pública, equivale simbolicamente a uma espécie de demissão. Geralmente ocorre quando uma pessoa, atuando na docência, aporta tantos problemas à escola que ela prefere “disponibilizá-la” à Secretaria de Educação para que ela se encarregue do “problema”. Via de regra, esses servidores são transferidos a outra escola, quando não absorvidos pela própria secretaria.

entrevistadas: por não se encaixar em um padrão esperado de masculinidade, o menino que foi Marina sofreu *bullying*, e ser LGBT era, para ela, sinônimo de algo menor: o professor *bicha* era sempre uma pessoa *sem nome*, com a sua sexualidade, execrada, posta acima de sua competência profissional – este relato, aliás, encontra eco também nas falas de Federico, de Caio, de Frida. Após a transição de gênero, a professora relata não ter sofrido mais tanto com relação a sua identidade nos espaços em que atuou, embora o preconceito, mesmo velado, se faça marcar: ao questionar, em uma entrevista, se sua identidade de gênero *seria um problema*, recebeu como resposta o discurso de que *todos aqui têm problemas*, de modo que, sem perceber, sua interlocutora afirmou a existência dessa identidade como um. A assunção da identidade de Marina se fez na escola, como docente. Depois disso, ela conta haver sido muito bem recebida pelos seus alunos, que a interpelavam com curiosidade respeitosa. De acordo com Marina, isso abriu um canal de comunicação afetiva com seus estudantes, que encontraram nela uma possibilidade de interlocução menos hierárquica. Mulher trans e *macumbeira*, como ela mesma se define, negou-se a ministrar Ensino Religioso a seus estudantes, conseguindo modificar a matriz curricular a fim de que fossem ministrados conteúdos de Ética e Cidadania, em seu lugar. Ela também destaca que a pauta da diversidade não é central em sua atividade profissional, não vem antes do trabalho com o componente que ministra, afinal, *não é por ser professora trans que a escola vai se tornar uma pequena parada gay*. Conforme o tema surja, no entanto, ele será discutido e não silenciado. Marina ressalta, em seu discurso, a potência das pequenas fissuras em um sistema feito para nos silenciar e nos matar.

A última entrevista que realizei não havia sido planejada durante a escrita do projeto, mas surgiu por conta das experiências proporcionadas pelas conversas com Celso e Marina e de, em um momento casual, eu ter ouvido uma estudante da licenciatura em Pedagogia afirmando a importância da biblioteca escolar como espaço para se refugiar do *bullying* durante a educação básica. Natalia³³ é uma estudante de Pedagogia, uma mulher cis, de 19 anos, que diz ter escolhido desde muito cedo ser professora. Acredita que ensinar alguém é algo fascinante, e escolheu o curso por se apaixonar pela ideia de que o professor pode contribuir com a formação de novas mentalidades, que façam os estudantes mover-se por si mesmos. Relata que a escola foi um espaço de reconhecimento de si mesma, mas também um espaço de muitos traumas, sobretudo por ser uma criança gorda. Entendendo-se como pansexual, Natalia

³³ Natalia é referência a Natalia Polesso, escritora lésbica gaúcha que ganhou o prêmio Jabuti, maior prêmio da Literatura Brasileira, por sua obra *Amora* (2015), coletânea de contos cujo fio condutor são experiências lésbicas multifacetadas. Foi, em minha caminhada enquanto professor de literatura, uma das primeiras referências para pensar uma literatura de autoria LGBT+ que assume essa característica como postura política, tendo influenciado fortemente na minha atuação em (e na minha reflexão sobre a) sala de aula.

diz ter dado nome para o que sentia aos dezesseis anos, mas que, diferentemente do que relatam alguns amigos, ela não se sentia culpada ou errada por se sentir atraída por outras meninas. Segundo seu relato, a vida escolar não foi um fator relevante com relação a sua sexualidade. Nos anos iniciais, no entanto, isso não era uma questão porque o tema sequer era mencionado na escola: nesse sentido, a ignorância era o que prevalecia no contexto escolar. Fala do acolhimento como motor para o desejo do aprendiz, o que ela conquistou a partir do trabalho desenvolvido por uma professora em particular, que alfabetizou não apenas ela, mas também sua mãe e seu irmão. A biblioteca, como dito antes, era seu refúgio, e ela entende que é graças à leitura que ela se constituiu como sujeito no espaço escolar: *eu não seria o que sou se não tivesse lido tudo o que li.*

Foi a partir desse compilado de histórias que eu me vi em um misto de encantamento e medo com relação à criação cênica por vir. O que eu faria com tudo isso? Diante de tantas boas histórias, eu não fazia ideia de como conduzir minha criação artística. Sobre isso falaremos daqui por diante.

3 O(S) SILÊNCIO(S): DESVIOS DE ROTA

Para os iorubás, a palavra se alinha às dimensões do sopro primordial, princípio gerador das existências e dos demais movimentos de criação. Nos mitos que compõem essa tradição, a palavra emerge como um amarrado de hálito, som, saliva e força, elementos que, em imbricação, produzem efeitos de mobilidade e concretização.

(Luiz Rufino)

[...] Igual ao carneiro que vai investir, corro pelas galerias de pedra até rolar ao chão, nauseado. Escondo-me à sombra de uma cisterna ou à volta de um corredor e finjo que me procuram. Existem terraços de onde me deixo cair até me ensangüentar. A qualquer hora posso fingir que estou adormecido, com os olhos fechados e a respiração poderosa. (Às vezes durmo realmente, às vezes está mudada a cor do dia quando abro os olhos.) Mas, de tantas brincadeiras, a que prefiro é a do outro Astérion. Finjo que vem visitar-me e que lhe mostro a casa. Com grandes reverências digo-lhe: *Agora voltamos à encruzilhada anterior* ou *Agora desembocamos em outro pátio* ou *Bem dizia eu que te agradaria o canaleta* ou *Agora verás uma cisterna que se encheu de arzia* ou *Já verás como o porão se bifurca*. Às vezes me confundo e nos rimos agradavelmente os dois.

Esse é o começo do texto “A casa de Astérion”, texto de Jorge Luis Borges, escritor argentino reconhecido como um dos grandes nomes da literatura ocidental, senão da literatura universal. E nesse conto em específico, n’ “A casa de Astérion” ele traz pra nós um elemento que é... fundamental: ele agarra, com as unhas, uma história reconhecida por todo o Ocidente e transforma ela com um elemento essencial. Ele pega a história do Minotauro, do monstro que todo mundo aqui, acredito, já conheça, e a modifica com uma simples, pequena grande mudança: ele coloca a voz na boca do Minotauro. Ele não permite mais que outros falem pelo Minotauro, que outros falem do Minotauro; é o Minotauro quem diante de nós se coloca, antigo, e diz aquilo que se passa. Os seus devaneios, as suas mentiras, os seus desejos. Seja ou não verdade, o que ele tá fazendo aqui é colocar diante de nós aquilo que ele quer verbalizar. Ele tá colocando diante de nós uma voz autorizada. Não só autorizada: uma voz que é própria, uma voz que é sua. O que a gente vai fazer na aula de hoje é caminhar um pouco por esse labirinto dos discursos.

Eu sou o Giliard, formando da Licenciatura em Teatro da Uergs. Esse é o meu último trabalho aqui dentro. Esse é o meu TCC. E o que eu venho trazer pra vocês é um pouquinho de mim e um pouquinho de outros que, como eu, se veem atravessados por uma... ao menos dupla, identidade. São sujeitos que, como eu, são professores e são figuras desviantes. Já saberemos o porquê. Aqui se colocam fragmentos de encontros, de conversas com outros astérions.

Boneca russa: o fragmento acima, que continha nele um outro fragmento (serão infinitos, os fragmentos?), é registro escrito de uma gravação de áudio que realizei enquanto tentava esboçar uma primeira versão de minha cena para o segundo encontro de orientação “com cena”. Digo isso porque, certamente, não se tratava de um segundo ver-se, mas sim do quarto ou do quinto. Ocorre que, tendo apresentado ao meu orientador uma “cena primordial”, esboço que construí para um *mapa dos desejos* que me havia sido proposto pela professora Tatiana Cardoso no componente curricular Pesquisa em Teatro, posterguei o quanto pude nosso próximo encontro para discutir a criação, de modo que nos dedicamos a discutir o roteiro de questões para as entrevistas e as entrevistas elas mesmas. E como, desde o projeto, prevíamos que sua realização era essencial para o desenvolvimento das cenas, eu estava em certa medida amparado pela necessidade de me dedicar à conclusão dessa primeira etapa. Esta foi, aliás, a recomendação do professor: *termina logo sas entrevista, gurizinho*.

Do esboço-herança daquela primeira cartografia, algumas coisas nós guardamos na bagagem: as peças de roupa que faziam emergir professoras dos meus biografemas³⁴, o girassol de um poema que me fez sentir sujeito no espaço escolar, a solidão de um *guignol*³⁵ que me remetia a um eu-criança escondido na biblioteca, enfiado em livros. Havia também o depoimento de um estudante autista que marcou minha trajetória docente, no último ano, e o desenho-presente recebido de um outro, um Sonic sanguinário com dentes pontiagudos, sobre o qual se inscrevem as palavras *meu antigo trauma*. E a marca temática do meu desejo: meias coloridas a contrariarem as prescrições de gênero. Quando apresentei ao Carlinhos aquele *mapa*, nós separamos esses itens e *deixamos fermentar*. Enquanto isso, era preciso seguir tentando experimentações.

Conforme as entrevistas eram realizadas, nós íamos pensando em objetos e marcas que pudessem frutificar em ações para a cena, a partir da matéria verbal que me era ofertada em partilha durante cada encontro com meus colegas de profissão. No entanto, à medida que eu ia me fascinando mais e mais com cada novo relato, ia também ficando mais difícil, para mim, imaginar uma cena. Eu tinha muitos fragmentos de histórias, muitas narrativas, alguns gestos,

³⁴ Aqui, sem grandes aspirações teóricas, embora reconheça Barthes no uso da palavra, tomo *biografemas* como sinônimo de fragmento de vida, memória atualizada no aqui-agora de um objeto, por exemplo.

³⁵ *Guignol* é uma marionete do teatro de fantoches de Lyon, na França. A peça que compõe meu acervo de memórias amorosas é um globo de neve que ganhei de um assistente de língua portuguesa que vivia em Lyon, quando trabalhei na cidade de Clermont-Ferrand, na França, como tal. Em um amigo secreto de fim de jornada, os assistentes brasileiros migrados para lá se reuniram todos ao sul do país e realizaram um amigo secreto de *lembrancinhas*. Eu ainda não era um rapaz de Teatro, embora tivesse feito participações em espetáculos de grupos amadores (da escola e da universidade). Mas o *guignol* me acompanha desde então, um presente que tomei como signo de certa solidão, sentimento que atravessou incontornável a minha vida durante aquela experiência.

alguns objetos: já sabia, por exemplo, que queria uma bengala para Celso e um leque para Marina, que incessantes vezes utilizou o *vrá* do abrir do leque como onomatopeia para representar, dentre outras coisas, o limite de sua paciência e o enfrentamento à violência sem pestanejar. Eu tinha tanto e, ao mesmo tempo, parecia não ter nada: minhas estrelas não faziam constelação.

Eu era todo um grande vazio. Enquanto isso, a vida cotidiana seguia, a contracorrente, me enchendo de urgências, paredes que se erguiam no labirinto caótico dessa criação que, por vezes, me pareceu natimorta. De um lado, eu tinha o Reino Infante³⁶; de outro, uma rotina escolar que vinha me consumindo; afora os dois, questões de saúde e vida pessoal para organizar, e componentes curriculares da Uergs que eu precisava cursar. E, embora eu compreenda há algum tempo que assim se constitui a vida adulta, a sombra deste trabalho final se colocava como um lembrete de que o tempo se esgotaria.

Sem saber por onde começar, eu retomei o conto de Borges, razão pela qual o fragmento que inicia este capítulo começa, justamente, por parte dessa narrativa. Quem sabe no mar de palavras de Borges eu encontrasse o meu fio de Ariadne³⁷ para prosseguir? Para a segunda orientação “com cena”, então, fui acompanhado do conto e de alguns fragmentos de entrevista. Encarnei um velho ancião que, chegando até o público, dedica-se a contar a própria história: um Astérion antigo. Finalizado o fragmento de imaginação, a personagem se transformava no ator, e eu, contando ao público do trabalho que viria, abriria espaço para o encontro com esses *outros de mim*. Ao fazê-lo, improvisava, com um pano vermelho, uma espécie de gestual de toureiro, ziguezagueando pelo palco e *me transformando* em cada uma das figuras que entrevistei. Eu fazia exatamente aquilo que tinha assumido o compromisso íntimo de não fazer: encarnar literalmente as vozes que me haviam fascinado com suas histórias.

A cena apresentada ao Carlinhos continha não só isso, mas também alguns fragmentos de memórias partilhadas: uma lembrança da infância de Caio, uma afirmação de Marina, um acontecimento ímpar vivenciado por Celso. Em todos os casos, eu era o narrador-personagem de cada história, o corpo-voz de Caio, Marina e Celso. Além disso, a preocupação com os objetos e com como eu daria conta de dez entrevistados em todo esse processo me fez começar a pensar em possibilidades de otimização: levei para a apresentação um guarda-chuva que fazia as vezes de bengala e substituía o leque que eu tinha almejado para representar Marina. Eram

³⁶ Peça teatral que encenei durante este ano, sob direção e dramaturgia de Fernanda Moreno, egressa da licenciatura em Teatro da Uergs, e que ocupou bastante a minha agenda, com ensaios, oficinas e apresentações, sobretudo nos meses de agosto e setembro.

³⁷ De acordo com a Mitologia, Teseu consegue escapar do Labirinto, após a morte do Minotauro, graças a um fio cedido por Ariadne, irmã do monstro, que por ele se apaixonou.

muitas ideias, mas nenhuma delas eu deixava *maturar*: a pressa para resolver pendências me impedia de criar, de fato. Ansioso e com medo de não dar conta do processo, eu não confiei nele nem em mim. Mais que isso: a pressa para ter algo por mostrar me impedia de me divertir, de sentir prazer com aquilo que eu mais queria, construir uma cena autoral a partir das vivências de mim e de outros *dos meus*.

Carlinhos, tendo assistido a este esboço, questionou se o que eu desejava fazer era de fato um teatro mais documentário, pois notava que os objetos como disparadores – minha primeira proposição – haviam desaparecido da cena e que, agora, eu parecia mais engajado neste outro formato. Também questionou, com razão, a precisão dos meus movimentos em cena, já que a falta de trabalho corporal havia resultado em uma improvisação bastante confusa, fruto visivelmente mais da imaginação do que da experimentação. Mas eu era um poço de confusões: bastante encantado com a apresentação de *Meretrizes* – peça do Coletivo GOMPA³⁸ protagonizada pela atuação brilhante de Liane Venturella³⁹ e na qual a atriz não só expõe o trabalho de pesquisa realizado pelo grupo como também encarna suas entrevistadas –, eu não queria, no entanto, realizar uma espécie de versão malfeita do trabalho existente, ainda que o tema não fosse o mesmo. Também temia incorrer em erros graves de representação ao abordar as falas das mulheres com quem eu havia dialogado, já que tinha buscado por perspectivas mais plurais que as das vivências masculinas (embora também conceba as masculinidades como pluralidade). De qualquer forma, o que eu tinha de material até aquele então era o que havia apresentado, e ficou acertado que eu trabalharia no aperfeiçoamento daquilo com que já contava, enquanto buscava mapear melhor o que, das entrevistas que eu havia realizado, eu gostaria efetivamente de utilizar como material para a cena. Àquela altura eu havia transcrito quase que por completo o meu encontro com Carmen Frida. Meu orientador, que havia me dito um sem-fim de vezes para pensar menos e experimentar mais, recomendou que eu não fizesse o mesmo esforço com todas as entrevistas, pois despenderia um tempo precioso nisso, quando meu foco deveria ser o da criação cênica. *E se o Minotauro vivesse essas coisas que tu ouviu?*, me perguntou o professor. *Imagina o Minotauro triste por não ter conseguido fazer parte do*

³⁸ O Coletivo Projeto GOMPA é um coletivo de teatro de Porto Alegre, que se iniciou a partir de uma associação informal entre a professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e diretora Camila Bauer, a coreógrafa Carlota Albuquerque, o cenógrafo Élcio Rossini e o designer sonoro e ator Álvaro RosaCosta, estreando seu primeiro espetáculo, *As aventuras do Pequeno Príncipe*, em 2014. Desde então, vem se destacando na cena nacional e, também, internacionalmente, conquistando, em 2017, o prêmio International Ibsen Scholarship, na Noruega.

³⁹ Liane Venturella é uma importante atriz e produtora de Porto Alegre, dentre as mais destacadas no cenário contemporâneo. É formada pela Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre, na Inglaterra. Liane tem realizado inúmeros trabalhos premiados nacionalmente, e tem realizado algumas colaborações com o Coletivo Projeto GOMPA. Particularmente, Liane figura entre as minhas atrizes de teatro preferidas, ocupando lugar importante no meu cânone pessoal.

*elenco do Hair*⁴⁰, disse, referindo-se ao depoimento de Celso, e soltou uma gargalhada faceira. *Experimental!* Eu fui para casa com novos materiais *fermentando*.

Embora instado a tecer um Minotauro protagonista, eu não via *palpabilidade* na proposição. Tenho uma dificuldade pessoal com a criação: racionalizo muito o que faço, me julgo de antemão e pouco me deixo levar pelos saberes do corpo, mesmo estando ciente de que o corpo tem memória e fala por si mesmo, *é só ouvir*. E eu sabia, desde o começo, que este seria o meu maior desafio com este trabalho de conclusão. No entanto, eu seguia relutando com a experimentação, sobretudo porque eu não contava com sala de ensaio – vinha fazendo pequenos intentos em casa, que em nada resultavam porque eu mais me vigiava com relação aos vizinhos e ao meu companheiro do que de fato me propunha a *experimental*. Recorri, então, ainda por algum tempo, ao terreno que eu dominava melhor: comecei a pesquisar mais sobre o que a figura do Minotauro me suscitava.

Enquanto percorria as imagens do mito, uma rede de *sinapses mnemônicas* tomou lugar em mim, numa tarde: recordando do curso de mestrado que eu havia feito na área de História da Literatura, no qual eu estudara o mito de Penélope⁴¹ reatualizado em uma poeta cubana, acabei por fazer emergir da memória uma leitura que eu havia realizado para uma disciplina do curso e que naquele então não me fizera tanto sentido, apesar de rememará-la com algum carinho. Tratava-se do *Espelho da tauromaquia* (2001), do poeta e antropólogo Michel Leiris. Nela – e isso eu recordava –, o autor tece uma análise bastante interessante a respeito das *corridas de toros*, situando-as com relação a paradigmas como os do esporte, da arte e do erotismo. Lendo Leiris, eu sentia estar começando a encontrar um caminho. Segundo o próprio, “a tauromaquia pode ser entendida como exemplo típico de uma arte na qual a condição essencial da beleza está num **descompasso**, num **desvio**, numa **dissonância**” (LEIRIS, 2001, p. 38, grifo meu). Ler essa afirmação me fez pensar sobre o *desvio* não só como condição de

⁴⁰ *Hair* foi um musical estadunidense que estreou no final da década de 1960, em Nova York, e recebeu uma crítica bastante morna com relação à sua qualidade. Tratando de temas como questões de raça e tribo, liberação sexual, nudez, drogas, astrologia, pacifismo e ambientalismo, o espetáculo logo se tornou bastante popular e até mesmo símbolo da juventude de uma geração. Em 1969, ele ganhou uma versão brasileira que resistiu à censura militar e perdurou por três anos em cartaz, circulando nacionalmente e lançando grandes nomes das Artes Cênicas no Brasil, como Sônia Braga, Antonio Fagundes, Aracy Balabanian, José Wilker, Ney Latorraca, Zezé Motta, Luiz Fernando Guimarães, Antonio Pitanga, Denis Carvalho, entre outros.

⁴¹ Penélope, na *Odisseia* de Homero, é a mulher de Ulisses, o herói verbal da Guerra de Troia, conhecido por sua destreza com as palavras, a qual utiliza em seu intento bastante conturbado de regresso a casa. Penélope, guardando o trono do marido, havia feito a promessa de casar-se com outro homem caso ele não regressasse dentro do tempo combinado. A fim de postergar o cumprimento da promessa, ela inicia então a tessitura de uma mortalha nunca finalizada, já que gasta suas noites a desfilar o trabalho realizado durante o dia. Lida como símbolo de resistência e persistência, Penélope tem sido constantemente reatualizada, seja como possibilidade de metáfora da criação, seja como símbolo de certo feminismo, já que se constitui como a mulher que burla o sistema imposto. Por vezes, é também subvertida como mito, a fim de desestabilizar o epíteto de fidelidade a ela atribuído, lido como subserviência e pagamento de sua inteligência em prol de sua relação para com o marido.

uma sexualidade que não corresponde ao padrão prescrito por uma cis heteronormatividade, mas também como forma possibilitada por uma *estética da tauromaquia*. As referências à cultura hispânica já vinham aparecendo em meus intentos, mesmo naquela fatídica orientação em que eu, sem muito apuro, improvisara alguns movimentos de *capote* e de *muleta*, quando pretendia apresentar meus personagens-relatos. Além disso, o espanhol tinha muito a ver com a minha própria identidade, posto que sou professor de língua espanhola e que meu primeiro sobrenome, de origem materna, advém de uma genealogia em alguma medida hispânica. No que toca à minha genealogia, ele também me faz lidar com uma figura bastante controversa em meu histórico familiar: meu avô biológico, que desapareceu quando minha mãe tinha dois anos de idade e de quem tivemos notícias há pouco mais de cinco anos atrás, situação que me gerou alguns conflitos identitários.

A partir daí, a pesquisa começou a ganhar algo daquela *palpabilidade* de que eu falava. Investigando por notícias sobre a existência de toureiros *gays* ou de toureiras mulheres, descobri que estas existem, ainda que em menor número, e que a figura do toureiro, que poderia ser tida como espécie de representação do feminino a seduzir o macho bestial encarnado pelo touro, conforma na verdade um modelo de masculinidade hegemônica. Inúmeros são os meninos que sonham em ser toureiros, na Espanha e fora dela, apesar de toda a discussão política existente em torno dos maus tratos ao animal. Apesar disso, houve um toureiro *gay* e judeu bastante célebre na história da tauromaquia, o estadunidense Sidney Franklin. Conhecido como o *Toureiro da Torá* ou *El Yanki*, Franklin viveu de 1903 a 1976, e se destacou como primeiro toureiro judeu da história da tauromaquia espanhola. Trabalhou da década de 1920 à de 1950 e foi amigo íntimo de figuras importantes, como Ernest Hemingway. Sua homossexualidade, no entanto, só veio à luz recentemente, a partir de pesquisas biográficas. Segundo a jornalista Rachel Miller (apud KILGANNON, 2019), o fato de atuar como toureiro permitiu a Franklin ser um indivíduo *queer* em um esporte de machos, sem levantar suspeitas. Embora nunca tenha se casado com uma mulher, diferentemente de muitos homens *gays* de sua época, Franklin conseguiu se preservar com relação à vida íntima em um momento no qual a suspeita em torno disso poderia ser fatal para ele.

Outro aspecto interessante da investigação teve relação com a história de Porto Alegre: descobri – o que era uma completa novidade para mim – que havia uma Arena de Touros na Redenção⁴², mais precisamente à avenida João Pessoa, espaço que perdurou de 1875 a 1934,

⁴² A Redenção ou Parque Farroupilha é um importante parque situado em um ponto nevrálgico da cidade de Porto Alegre, entre os bairros Cidade Baixa e Bom Fim, espaços conhecidos por intensa movimentação noturna. Em termos de movimentação urbana, a Redenção se constitui como um importante espaço de recreação e encontro de

quando a prática das touradas foi proibida no país. Estabelecendo relações com o contexto histórico atual, não se torna difícil associar a figura do touro à do homossexual masculino: local de encontros furtivos, o Parque Farroupilha é hoje a arena dos desejos daqueles a quem não é dada a possibilidade do livre exercício de sua sexualidade. E, dentro da simbologia penetrante da relação touro-toureiro, muito se poderia explorar nesse sentido. Além disso, as notícias de touros que viram o jogo e atingem seus alçózes não só me causou graça como me pareceu um bom mote para a criação. Em uma delas, o relato de que um touro havia praticamente enterrado um chifre no ânus de um toureiro pareceu-me um ótimo material.

Em paralelo a isso, as pesquisas sobre as genealogias do touro na mitologia grega me aportaram bons materiais também para pensar questões relativas às masculinidades e à homossexualidade. O touro não só é a forma como Zeus rapta Europa, mas constitui presença perene na genealogia de sua família: é presente de Poseidon a Minos, seu sobrinho, quando este deseja provar o favoritismo divino com relação à tomada do trono em lugar do pai, Astérion; é também a maldição do mesmo Minos, quando se nega a sacrificar o touro que ele próprio solicitou para este fim, o que resulta no monstro Minotauro, fruto da traição da mulher de Minos, Pasífae, quem, fascinada pelo touro, corre em busca do auxílio de Dédalo, que lhe constrói uma vaca de madeira e couro, o que possibilita a comunhão com o animal. Em meio a tudo isso, Minos – pai e filho de um touro, afinal – havia expulsado os irmãos, Radamanto e Sarpedão, em algumas versões do mito, por ciúme de Miletos, que se negou a dormir com ele e preferiu um dos irmãos (em outras versões, Minos o viola). Ou seja, a figura do touro atravessa, nesse arco mitológico, a constituição das masculinidades.

Toda essa pesquisa me fez atentar para além do monstro: talvez a monstruosidade que eu queria retratar residisse nesse *aflorar* do touro que vai ganhando espaço incontornável no humano. Ainda assim, eu precisava reunir tudo isso com as entrevistas que eu havia feito e que eram fascinantes e eram muitas e pensar como e se esses depoimentos cabiam nessa proposta de uma estética tauromáquica, pautada pela relação entre o toureiro como opressão e o touro como figura oprimida em um espetáculo sangrento, que parecia interessante no campo das ideias, mas que eu não tinha muita noção de como fazer ganhar corpo.

Em meio ao processo, com uma rotina exaustiva e em vias de fazer aniversário, decidi parar por um final de semana e me desconectar do mundo um pouco: com o celular desligado

amigos durante o dia, sobretudo aos finais de semana, sendo um espaço que acolhe feiras, apresentações culturais, cachorródromo e outros eventos sociais, desde passeios familiares pelo Recanto Budista até momentos culturais no auditório Araújo Vianna, local de apresentação de shows nacionais e internacionais. À noite, no entanto, é sabidamente um espaço de liberação sexual da margem, recebendo às escondidas grande número de homens que realizam seus desejos às escuras com desconhecidos.

e com horários escassos de acesso à internet, eu pretendia retomar o meu próprio prumo, já que vinha afogado em compromissos e sem tempo algum para pausas, por mínimas que fossem, nos últimos tempos. Trago essa informação para cá porque, durante esse fim de semana, algo *germinou*: enquanto conversava com meu namorado a respeito de minhas descobertas sobre touros e tauromaquia e de como eu vinha ficando obcecado pelo conto de Borges, que antes era apenas uma sugestão de imagem, ele perguntou brincando se eu pretendia criar um *touro Ferdinando*. Eu não fazia a menor ideia do que isso significava. Tratava-se de uma animação de 2017, ambientada no contexto espanhol das touradas, cujo protagonista é um touro que não se encaixa naquilo que dele se espera: é um animal sensível, que detesta violência e prefere preservar flores a lutar na arena, ilusão coletiva de uma identidade valente.

Pois eu assisti à tal animação sem muitas pretensões, apenas para *desopilar um pouco*. Pareceu-me uma programação boa e leve para um fim de semana isolado do mundo. Eu dormi. Eu dormi e eu **sonhei**. Não tive, diferentemente do que se poderia esperar, um sonho *bonitinho*, conforme à animação que eu acabara de assistir. Ao contrário, o sonho que tive foi angustiante: eu era submetido a ficar deitado em um espaço muito, muito estreito, no qual eu era empurrado com outros corpos que, pela impossibilidade de mover a cabeça, eu não conseguia divisar para além do fato de estarem colados ao meu. Alguém que eu não enxergava nos tratava com violência, e eu sentia uma angústia muito grande, um não saber o que seria de mim a seguir. Foi então que eu vi uma serra circular vindo em direção ao meu rosto e, em desespero, comecei a gritar. Eu não conseguia me mover, porque eu estava atado. A serra vinha em direção a mim e eu queria gritar, mas não havia voz. Eu acordei. *O touro Ferdinando* havia cumprido seu papel como peça do quebra-cabeças: era do touro como metáfora que eu queria falar.

A partir daí, acredito, o processo começou a ganhar ritmo. A compreensão de fato do que havia sido aquele sonho surgiu em sala de aula, enquanto eu aplicava uma *prova* a meus estudantes de Ensino Médio. Ali, parado diante dos meus alunos, observando-os, eu tive um primeiro *insight*, que me fez abrir o *notebook* imediatamente, a fim de não perder aquela iluminação. Depois eu fui para a sala de ensaio e comecei a experimentar formas de dizer e possibilidades corporais. Nesse sentido, parte do discurso verbal surgiu enquanto eu me movia sem muito rumo pelo palco do Teatro de Arena, que reservei por três dias, para tentar criar cenicamente. Surgiu aí a ideia de um ser-touro que vai se descobrindo gradativamente, à medida em que vai tentando esconder de si e dos outros o que é. O conflito surge por conta de desejos genealógicos: o pai, que não pôde realizar o sonho de ser um toureiro e não sabe da condição do filho, faz os seus esforços para matriculá-lo em uma Escola de Tauromaquia. Com este

personagem, o touro, alterna um ator rapsodo em tom confessional, a falar da própria experiência.

Nesse sentido, reúnem-se então três eixos criativos: um que bebe na mitologia grega e em sua reatualização no conto de Borges; outro que absorve fragmentos dos relatos dos entrevistados como partes da história do protagonista; e um último, que insere biografemas meus por entre essas tessituras.

4 O MONSTRO: VAIVÉM DA CRIAÇÃO (OU O DEBATER-SE NO LABIRINTO)

*De vez em quando Deus me tira a poesia.
Olho pedra, vejo pedra mesmo.*

(Adélia Prado)

Uma vez realizada a primeira proposta de cena, uma proposta ainda bastante incipiente, mas já delineando o que viria a ser, no plano das ideias, a minha encenação, eu a apresentei à pré-banca, conforme os ritos da universidade, no dia 20 de outubro de 2023, em uma sexta-feira à tarde cujo acesso à unidade de Montenegro se via complicado por algum transtorno bastante grande com relação ao tráfego na rodovia. Naquele dia, eu contava já com alguma materialidade no que diz respeito ao meu planejamento inicial: contava com uma máscara de carcaça que remetia a um animal com chifres, um retalho de veludo vermelho com o qual eu imitava uma capa de toureiro e uma camisa branca com mangas e babados que em alguma medida remetiam a algo shakespeariano, mas que serviram bem para construir a figura que eu queria criar.

Figura 1 - A máscara de que dispunha até a pré-banca. Fotografia feita no Teatro de Arena. Porto Alegre: 2023.



Fonte: Autor (2023).

Eu apresentei o fragmento à banca e, apesar de haver sido muito bem recebido e extremamente elogiado pelas minhas tessituras verbais no material que constitui o começo desta monografia, eu precisava rever a criação cênica, que *deixava bastante a desejar*. Elogiado pelas minhas palavras, fui aconselhado a abandoná-las provisoriamente para a criação da cena e a voltar-me para o corpo, esquecido no intento de dar conta de muita coisa por meio do verbo. Assim, embora os professores da banca tenham sido cordiais e amorosos em suas ressalvas, e ainda que eu compreendesse e concordasse grandemente com aquilo que eles me apontavam, após a pré-banca eu *bloqueei*. O pânico de ter apenas um mês para seguir com o trabalho e a sensação de estar muito aquém do mínimo me paralisaram a ponto de eu querer desistir de seguir. Em paralelo a isso, *dialogando* – de forma não tão interessante – com o trabalho que eu

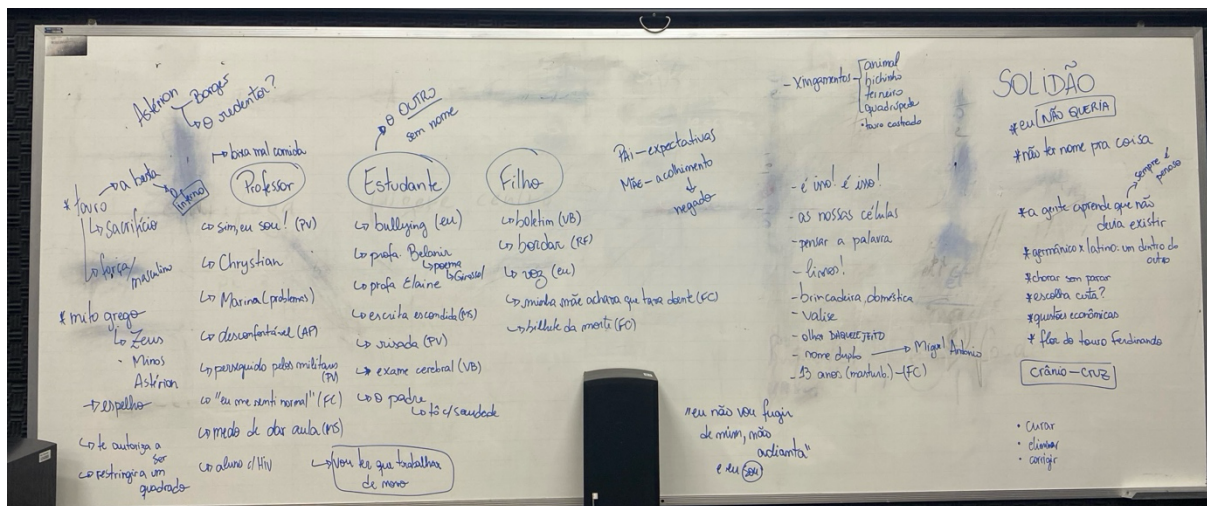
vinha desenvolvendo, eu havia sido informado, na véspera da pré-banca, que um colega de trabalho havia se sentido confortável para manifestar, entre alunos, que eu era, segundo o próprio, uma *bixa mal comida*. Após isso, ainda que eu inicialmente tentasse negar o peso de um boato criminoso, posto que homofóbico, envolvendo o meu nome, é fato que tive dificuldades para retomar o prumo da pesquisa e da minha prática docente, sobretudo após o episódio de violência que eu já havia sofrido em maio deste ano. Tivesse ou não o professor dito o que diziam que ele havia dito, estava dado que o boato existia e que a sua materialidade como palavra me agredia íntima e profundamente. Confirmar essa existência, ao ouvir uma aluna dizer que eu estava falando do colega enquanto eu dizia, em aula, que homofobia era crime, me fez reviver traumas escolares que pareciam esquecidos e já distantes de mim. Em meio a isso tudo, a minha autoestima e confiança se viram bastante abaladas e foram entraves gigantes para que eu seguisse com a criação cênica, na qual eu também revisitava momentos de fragilidade.

Mas era necessário seguir, apesar de. E como seguir *sem palavras*, se nos meus últimos vinte e dois anos as palavras foram a minha casa? Se a pesquisa começou com palavras muitas, com dez pessoas entrevistadas? Como dar conta de trazer à cena pedaços de onze histórias de vida – as dos entrevistados e a minha –, e ao mesmo tempo construir material interessante, sem tomar por ponto de partida a palavra? Como esperar que a palavra me persiga, acompanhando o corpo como eixo, quando meu corpo estava de novo marcado por um epíteto? Eu era *a bixa* outra vez. Apesar de ter caminhado tanto na vida. Apesar de ser o adulto aparentemente muito bem resolvido com a sua sexualidade. E os meus estudantes eram o meu calcanhar de Aquiles e a minha força, naquele então.

Eu tentei o mais que pude. Eu sabia que necessitava abandonar a zona de conforto e eu queria estar à altura. Eu precisava compor algo com o mosaico de possibilidades de que eu dispunha. Eu também seguia com entraves em função de meus horários de trabalho para ocupar salas de ensaio em Porto Alegre, e comecei a me utilizar de outras alternativas: um casal de amigas cedeu sua casa para que eu ensaiasse, e eu passei a agendar a sala de Educação Física e o miniauditório do câmpus onde trabalho, em Charqueadas, para desenvolver o projeto. Em termos de estratégias para a composição, reuni fragmentos daquilo que de alguma forma havia me tocado durante as entrevistas, a fim de tentar efetivamente compor o mosaico de vozes por que ansiava. Eu recuperei aquecimentos e alguns estímulos pré-expressivos que eu recordava haver trabalhado no componente curricular Corporeidade I, com a professora Jezebel De Carli, que nós, os estudantes do curso, chamamos carinhosamente de Jeze. Eu dediquei dias inteiros, alguns no próprio Teatro de Arena, chegando às nove da manhã e saindo às sete da noite, a

tentar avançar com a criação. Mas nada parecia me levar adiante. Eu passava horas travado, diante do espaço vazio, sem conseguir sair do lugar.

Figura 2 – Uma das tentativas de organizar um pouco do material com que eu contava. Fotografia do quadro branco do miniauditório do IFSul Câmpus Charqueadas. Charqueadas: 2023.



Fonte: Autor (2023).

Em meio a tentativas e erros, em desespero, comprei um *flip chart*⁴³ e decidi que, já que não conseguia encontrar saída alguma, eu modificaria o caminho. Eu faria aquilo que eu sei melhor fazer, ou que pelo menos delimita minha rotina diária há metade da minha vida e faz parte da minha identidade como pessoa: dar uma aula. Quem sabe – me perguntava –, quem sabe preparando uma aula *a coisa* não vem. Além disso, o *flip chart* parecia ser um elemento cênico que talvez contribuísse com o desenvolvimento da cena, já que me oferecia possibilidades de exploração de níveis e espacialidades. (Re)pensei um (re)começo: voltei para as gravações que eu havia realizado das entrevistas e voltei a pinçar elementos e fragmentos de discurso que me interessavam fosse por seu impacto como palavra, fosse pela teatralidade que seu conteúdo ou forma de dizer me propunha.

⁴³ Um *flip chart* é uma espécie de cavalete sobre o qual se apoia um quadro para anotações, bastante utilizado para reuniões corporativas e exposições didáticas em espaços que não disponham de outros recursos. O que eu adquiri consiste em, de um lado, um quadro branco para escrita com canetas como as que eu utilizo em meu cotidiano como professor e, de outro, um bloco de folhas destacáveis, com dimensões de 66 x 96cm.

Figura 3 - Mais tentativas de organizar um pouco do material com que eu contava. Fotos do trabalho de organização das ideias com o *flip chart*. Charqueadas: 2023.



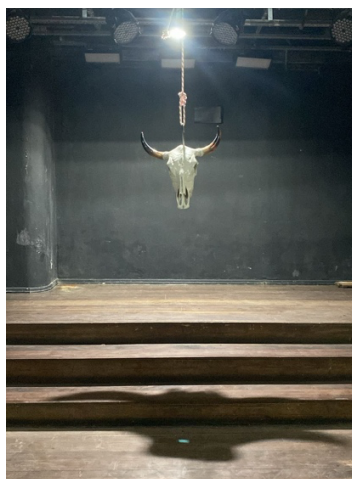
Fonte: compilação do autor (2023).

Havendo selecionado alguns fragmentos que eu julgava potentes cenicamente a partir da escuta das gravações das entrevistas e da recuperação de algumas memórias minhas que pareciam dialogar com o material coletado, fui, então, *nomeando* esses fragmentos e categorizando-os com o uso de diferentes cores de *post-its* (blocos adesivos de notas): utilizava azuis para as cenas mais tristes; amarelo para depoimentos; rosas para o que me parecia mais poético; amarelo neon para o que me soava mais alegre e divertido. À medida que eu improvisava a partir de algum mote, reagrupava também os *post-its* que pareciam, de certa forma, constituir ligações possíveis e desejáveis para a cena. Mais tarde, acabei por utilizar também alguns *post-its* cor de laranja, que eram aqueles de que eu dispunha quando, remontando sequências, parecia-me interessante agregar uma transição de cena. As improvisações, no entanto, seguiam não só numerosas como ainda *muito verbais*. Eu contava sobre aquilo que outras pessoas haviam me contado, mas tinha dificuldade extrema não só com estabelecer relações entre os fragmentos, mas também com transfigurá-los em ação.

Ao tentar estruturar a cena tomando como ponto de partida uma aula, eu testei duas estratégias: a possibilidade de uso do *flip chart* como elemento cênico, de um lado; e a possibilidade de rever o começo da cena em outra perspectiva. Ambas as tentativas foram frustradas: além de o *flip chart* ocupar demasiado espaço em cena e atrair o foco para si diante do cenário praticamente vazio que eu havia configurado, ele também competia com uma imagem central para a proposta, que era o crânio bovino que eu pendurava no fundo do palco. A essa altura, como se pode deduzir com relação à máscara inicial, ela havia sido substituída por um crânio de boi *de verdade*, um elemento que eu havia ganhado do meu companheiro para

compor a cena, o que modificou substancialmente o impacto dessa figura-touro no palco e, ao mesmo tempo, trouxe outras (im)possibilidades para o trabalho.

Figura 4 – O crânio bovino suspenso por uma corda-forca, ao fundo do palco do Arena.
Porto Alegre: 2023.



Fonte: Autor (2023).

Se, por um lado, a tentativa de utilizar o *flip chart* como elemento cênico havia sido infeliz, no sentido de que me ocasionava um desvio aparentemente sem resultados em um tempo bastante exíguo para a criação da cena, por outro, contribuiu para que eu desse início a uma seleção mais apurada e objetiva do material de que eu dispunha. Nesse sentido, após algumas tentativas de agrupamento de microcenas, eu decidi por eliminar parte daquilo que havia selecionado, mas, ainda assim, eu contava com cinquenta e quatro motes para a improvisação, derivados de fragmentos das entrevistas. No encontro de orientação que se seguiu a isso, eu apresentei tudo o que tinha, totalizando mais ou menos uma hora e meia de encenação. Além do excesso de fragmentos, eu seguia *extremamente verbal*, com uma cena sem ritmo, e bastante desmotivado. Eu precisava *eliminar* ainda mais.

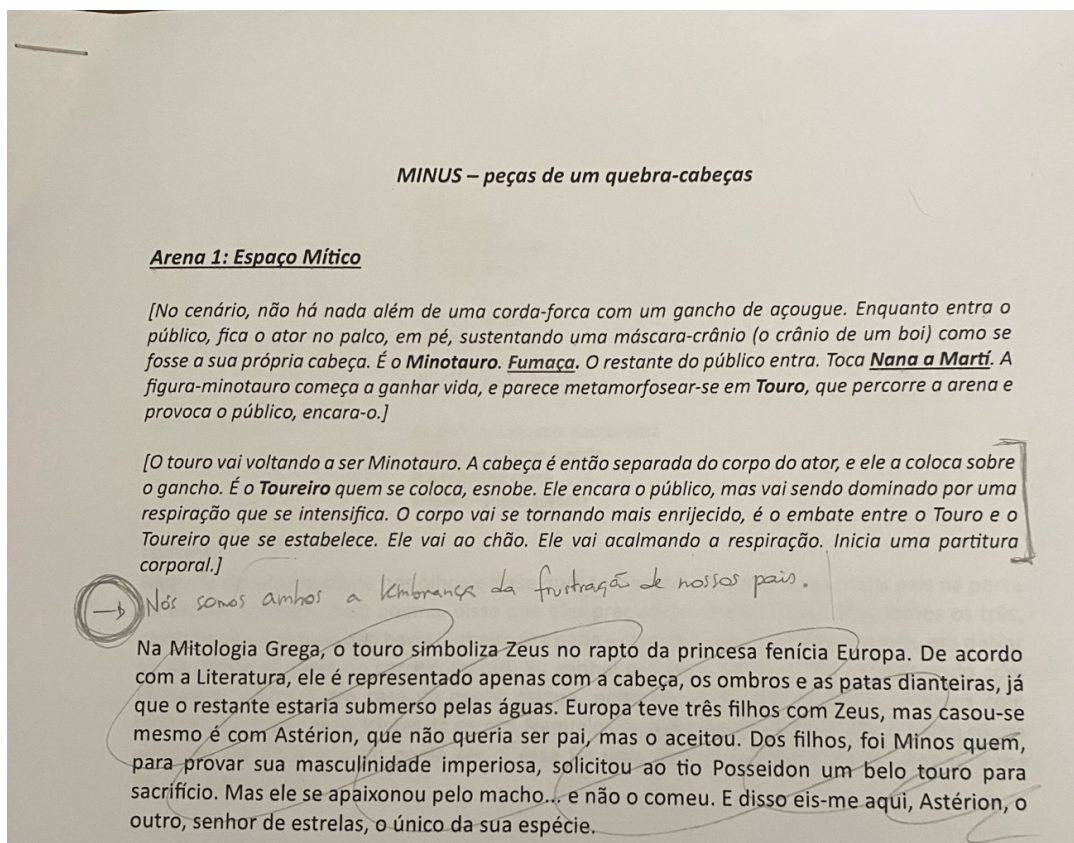
Solicitei ajuda. E demorei bastante para fazê-lo porque, como diz Cássia durante a nossa entrevista, *nós* somos ensinados desde cedo que não deveríamos existir, que o que a gente é precisa ser curado, eliminado, corrigido. Nesse sentido, a gente, enquanto sujeito LGBTQ+, vai aprendendo logo que o outro com quem se conta é um espelho esfacelado. Sobretudo em uma sociedade patriarcal que nos ensina que homens devam ser autossuficientes, torna-se bastante difícil, por vezes, aceitar que a gente não vai dar conta das coisas sozinho, mesmo quando já nos habita certa consciência de comunidade. Cornejo (2011), em seu artigo intitulado “Por uma

pedagogia *queer* da amizade”, fala sobre como Ítalo, uma criança *queer* peruana dos anos cinquenta, sobrevive a uma Lima extremamente preconceituosa e excludente graças ao encontro com um grupo de outras pessoas que, com ela, partilham de uma identidade desviante, o que lhe fortalece e possibilita mudanças tanto em sua autoaceitação quanto em seu enfrentamento com relação à vida social e à família. Eu sabia que queria contar preferencialmente com pessoas que também pertencessem à comunidade LGBTQ+, neste trabalho, aspecto que eu considerei ao solicitar a Dani Reis e Joana Orth, ex-colegas de universidade, que participassem da seleção da trilha sonora. Também por isso, para além de me encantar com o seu trabalho ao conhecê-lo enquanto eu atuava no espetáculo *Reino Infante*, havia chamado o Renan Vilas para a produção do figurino. Mas, ainda assim, as minhas relações e solicitações estavam todas em um plano mais de planejamento profissional do que de vulnerabilidade. Eu *não queria incomodar*. E, nesse sentido, o trabalho com esta cena me convocou a aceitar essa vulnerabilidade para além de uma escolha temática.

Após, como dito, sofrer com um bloqueio criativo que vinha acompanhado de pesadelos diários que me impediam de dormir e da necessidade de dar forma ao mosaico ainda indefinido e excessivo de cenas com que eu contava, dividi com meus colegas de curso mais próximos um pouco da minha angústia. Quando Ohana me perguntou se eu precisava de ajuda, com alguma relutância, eu disse que sim, que a cena não se encaminhava e que eu já não sabia mais o que fazer. No último encontro de orientação até aquele instante, do qual participaram também Dani e Joana, as colegas lamentaram o fato de eu haver abandonado, em certa medida, a cena inicial que eu tinha antes, uma vez que ali já havia uma coerência e uma forma bem delimitadas. E eu ainda tinha uma hora e dez de fragmentos. Carlinhos e eu selecionamos algumas coisas que ficaríamos e retiramos algumas outras. Voltei para casa com um pouco menos de material selecionado, mas ainda com muito para a construção da cena, em se considerando o tempo de que eu ainda dispunha até a apresentação pública. Além disso, faltavam-me ainda transições, estados corporais, uma sequência delimitada de fragmentos.

Foi assim que Ohana, Stefanie, Luiz, Lucas e eu nos reunimos no apartamento das meninas em um sábado para que, contando com múltiplos olhares, eu desse andamento ao trabalho com a cena. Apresentei todo o material de que dispunha e começamos, juntos, a montar as peças desse quebra-cabeças.

Figura 6 – Fragmento do roteiro transcrito (Anexo III). Porto Alegre: 2023.



Fonte: Autor (2023).

A partir daí, apresentei uma tentativa de cena que fracassou. Além de estar ainda com cerca de cinquenta minutos – um pouco pela falta de ritmo, por não estar com as cenas memorizadas e parar algumas vezes durante a apresentação para retomar várias partes delas –, eu seguia agarrado àquilo que havia sido apontado há tempos, já na pré-banca: é realmente muito tortuoso, para mim, liberar-me da segurança das palavras, terreno em que de alguma forma eu já me movo com destreza. Meu orientador lembrou que faltavam, às cenas, texturas, vozes, corporalidades, e quem estava presente no encontro já não via mais sentido na metáfora do touro nem nos fragmentos poéticos envolvendo questões da mitologia ou do conto de Borges. Eu precisava experimentar possibilidades de dizer estando mudo. *Os poetas são mestres da concisão*, Giliard, me dizia o Carlinhos.

No momento em que escrevo este capítulo, sei que algumas cenas já estão bem desenhadas, porque contam acontecimentos ou relatos que me atravessaram mais fortemente, de fato, e o meu corpo parece já ter aderido a elas, *elas já estão em mim*. Ainda há, no entanto, muito por fazer, e estamos a (bem) poucos dias da apresentação. Sinto-me frustrado e, mais que isso, ainda um pouco perdido com relação aos rumos desse trabalho. Mas é preciso seguir.

5 A CASA: O LABIRINTO

É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo.
(Clarice Lispector)

Ao fim e ao cabo, as frustrações também *fermentaram*. A dois dias de apresentar a peça, após ter passado toda uma sessão de análise dizendo que eu me sentia *anestesiado* pelo fato de simplesmente não conseguir sair do lugar com relação à cena do meu TCC, meu analista me questionou o que eu queria dizer, no fim das contas, com este trabalho. Eu disse que esse trabalho havia nascido do meu encantamento com a imagem do Minotauro de Borges, e que eu tinha ficado muito empolgado com a possibilidade de criar a partir do universo da tauromaquia, mas que já parecia não fazer sentido todo meu esforço para construir isso, porque eu não conseguia sair, me dava conta naquele então, eu não conseguia sair da órbita das palavras, mesmo tendo sido orientado a abandoná-las. Eu não conseguia dizer. Eu havia achado fantástica a possibilidade de inventar um menino que é jogado na escola de tauromaquia para dar conta das frustrações do pai, quem queria ser toureiro, mas que descobre, uma vez lá dentro, que ele é, na verdade, o touro, imerso em um espaço que ensina a matá-lo. Eu queria dizer que a escola é esse espaço e que o professor LGBTQ+, tendo de conciliar o estudante que foi e o sujeito que é agora, precisa reaver-se com o espaço escolar na tentativa de auxiliar na construção de finais alternativos a histórias como a sua. Mas eu era esse professor e eu estava extremamente frustrado porque, além de não conseguir dizer o que queria com a peça, eu também me sentia um *hipócrita* ao tentar criar esse herói quando eu próprio, apesar de todo o meu discurso, estava há uma semana reunido com gestores e com o já referido colega envolvido em um boato a meu respeito, ouvindo a proposição de que a questão *se resolvesse com um abraço*. Que eu havia recusado veementemente o abraço, que o entendia como mais uma violência. Que eu, mesmo tendo sido um *case de sucesso*, para usar o vocabulário em moda nos tempos de hoje, não conseguia criar a metáfora porque eu próprio era ela, eu seguia sendo o touro, afinal, apesar de lutar tanto contra. Que eu estava exausto. E que eu sentia vergonha porque sabia que parte dos meus entrevistados viria me assistir e eu tinha coletado histórias fascinantes, mas não conseguiria encená-las à altura.

Me parece que tu já tens a tua peça, me disse o analista. *E acho lamentável que tu abandones o touro, se ele és tu*. Voltei para casa aperreado. Tinha um misto de raiva e alívio em pensar que, em sendo eu mesmo o touro, estava explicado o fundamento e o desejo da peça:

como eu ia falar de tudo isso com um trabalho que *dá certo*? Se eu queria contar de resistência e bravura quando pensava me constituir como o touro que, resignado, se encaminha para a arena sem perspectiva, um touro sabedor das regras do jogo? Mas, parafraseando Drummond e fazendo-o encontrar-se com o Touro Ferdinando, *uma flor nasceu na arena*⁴⁴! E a minha peça era, ao fim das contas, o desabafo de um professor que (ainda) se nega a caminhar ao abate, embora exausto.

O mapa do meu percurso se fez mais claro, a partir dali, e algumas das minhas escolhas, que já se demarcavam durante todo o processo, se desenharam mais conscientes. Agora que eu chegara ao meu limite – em muitos sentidos: cumprimento dos prazos, estado físico, mental e emocional –, eu precisava ser mais pragmático do que nunca e, finalmente, *abandonar palavras* para, eis o paradoxo, vir a escrevê-las. Era hora de atentar, também, para as permanências em meio a tanta mudança. Nesse sentido, recuperando o meu caminhar, compreendi que inclusive a utilização do termo *composição*⁴⁵ vinha ao encontro não apenas dos usos vocabulares de meu orientador, mas ainda como materialização de uma noção proposta pela encenadora e professora Patrícia Fagundes⁴⁶ (2019, p. 65), segundo a qual, na *composição dramaturgica*, há uma “dramaturgia textual desenvolvida durante o período de ensaios, que incorpora materiais de diversas fontes e envolve o corpo e suor de um trabalho cênico desenvolvido em colaboração”. Em artigo a esse respeito, Patrícia (2019, p. 68) propõe ainda algumas condições e operações que conformam esse fazer, as quais, operando “em simultaneidade, de forma não linear, em diálogo e ciclos contínuos”, ela categoriza em plataformas, matérias, disparadores e montagem. É a partir daí que eu gostaria de atentar para esse todo, território de muitos conflitos durante a pesquisa.

No que tange às plataformas para criação, isto é, aos pontos de partida para o desenvolvimento do processo, este trabalho esteve fundamentado, desde o princípio, em um

⁴⁴ Falo aqui do canônico poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) e de seu poema intitulado “A Flor e a Náusea”, que figura em *A Rosa do Povo*, publicado pela primeira vez em 1945. Diz o poeta: *Uma flor nasceu na rua! / Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego. / Uma flor ainda desbotada / ilude a polícia, rompe o asfalto. / Façam completo silêncio, paralitem os negócios, / garanto que uma flor nasceu.*

⁴⁵ Venho aqui para explicitar o lugar de onde parto ao falar das noções com que trabalhei apenas agora, contrariando o que seria uma norma acadêmica implícita – tornar evidentes as fontes enunciativas na primeira vez em que se utiliza determinada noção ou conceito, e não ao fim do trabalho – porque entendo que aderir a essa forma de fazer é também, de alguma forma, ser coerente e honesto com como meu processo de criação se constituiu: ainda que alguns termos e processos estivessem presentes desde o começo do trabalho, eles se tornam mais conscientes ou mais bem delimitados nesta etapa final, quando, ao olhar para trás, eu vislumbro com mais clareza tudo o que fiz até aqui. Em alguns casos, inclusive, a busca por quem já havia discutido determinadas noções acontece também apenas ao final do trabalho.

⁴⁶ Patrícia Fagundes é – segundo a página da Cia. Rústica, fundada por ela – encenadora, artista da cena, professora, produtora, pesquisadora, dramaturgista, mãe. É também docente do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando na graduação e na pós-graduação em Artes Cênicas da universidade. É doutora em Ciências do Espetáculo pela Universidad Carlos III, de Madrid, Espanha.

eixo temático: era das experiências de vida de docentes LGBT+, com sua sexualidade e com o espaço escolar, que eu queria falar. Nesse sentido, duas escolhas de composição estavam já, de certa forma, definidas ou (eram) desejáveis com relação às minhas tessituras: de um lado, interessava-me manter uma estrutura fragmentária, que abarcasse o mosaico de memórias que eu constituiria e, de outro, eu contaria, sem sombra de dúvida, centralmente, com um *ator rapsodo*⁴⁷ em cena. Outra definição com a qual eu contava, inicialmente, era a de que se trataria de um monólogo, atuado, escrito e dirigido por mim, o que eu justificava a partir das minhas dificuldades extremas de agenda, em virtude do trabalho como professor e das demandas de apresentações e ensaios do espetáculo *Reino Infante*, com o qual estava comprometido há um ano. Assim, eu concebia a necessidade de conciliar agenda com alguém como mais um entrave para a criação, convicção que, na prática, acabou sendo contrariada pela participação, em distintos momentos do processo, de muita gente, verdadeiros parceiros de angústia, que contribuíram imensamente para que eu desse seguimento ao trabalho e chegasse até sua efetiva apresentação cênica – falarei deles com mais pormenor em seguida.

No que diz respeito à escolha da estrutura fragmentária e do ator rapsodo – pois eu poderia montar um monólogo sem necessariamente constituir-me como tal, afinal –, compreendo que, e isso devo muitíssimo ao meu percurso na universidade, essas duas *forças* me acompanham quase que como *assinaturas*. É evidente que não há nada de original nisso, e que tanto um aspecto quanto o outro parecem constituir características da cena contemporânea, de modo geral, mas é fato também que, em toda possibilidade que tive de criar uma escrita e/ou uma direção, foi por esse caminho, alinhado à noção de *autoficção*, que eu enveredei.

Embora inicialmente eu não tenha partido de leituras teóricas a respeito das relações entre autoficção e teatro, eu já havia tido contato com aquele campo de pesquisa – o da autoficção – na Literatura, em trabalhos que realizei durante a minha formação em Letras. Criada pelo escritor francês Serge Doubrovsky, em diálogo com a obra *O pacto autobiográfico*, de seu conterrâneo, Philippe Lejeune, a noção de *autoficção* amplia a discussão em torno do

⁴⁷ Ao falar de *ator rapsodo*, faço referência, em termos de teoria, às ponderações da professora Nara Keiserman, da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Em artigo publicado na revista *Urdimento* (2005), intitulado “O desempenho atoral rapsódico”, a pesquisadora disserta sobre as características do trabalho de ator no desempenho de uma dupla função, ao mesmo tempo dramática e épica. Segundo ela, o ator rapsodo é aquele que se constitui também entre tempos: mesclando discursos e estados corporais a fim de, ao manter certo distanciamento da ilusão de se constituir como personagem, recordar o espectador de sua manipulação da narrativa, posto que detém o poder de conduzir o discurso, selecionando o que se mostra e o que se esconde de nós na cena. No que diz respeito à prática de atuação, o trabalho com o ator rapsodo é resultado dos exercícios que desenvolvi, na universidade, durante os componentes ministrados pela professora Jezebel de Carli, como desenvolvo adiante.

autobiográfico ao propor, em linhas gerais⁴⁸, a possibilidade de democratização da palavra. Ao assumir a voz e falar de si mesmo, o autor autoficcional ganha interesse diante do leitor/público porque ele entrega a possibilidade da narração do *mais um*. Falar de si mesmo deixa, portanto, de ser um privilégio de poucos, e passa a ser uma partilha comum, daí seu interesse.

No que diz respeito ao teatro, interessou-me muito a discussão proposta pelo pesquisador brasileiro Ricardo Augusto de Lima (2017), professor da área de Letras cujo foco de pesquisa tem sido justamente o da interface entre autoficção cênica e metateatro no Teatro Contemporâneo, tema sobre o qual versam sua dissertação de mestrado e sua tese de doutorado, publicadas, respectivamente, em 2013 e em 2017. No artigo intitulado “Relações entre autoficção e metateatro: um exemplo na dramaturgia brasileira”, o docente aborda a autoficção cênica como uma quebra com relação à noção clássica de narrador e a constituição de um pacto ambíguo de verdade e ficção. Além disso, segundo o próprio, essa criação está marcada por uma espécie de *autoconsciência* dos procedimentos empregados, o que permite que o ator/autor/personagem, mergulhando em um abismo de fronteiras difusas, jogue com o espectador um universo de criação possível apenas em um contexto de pós-modernidade, em que a autoficção, na qual “um sujeito, fragmentado e ambíguo, poderia ser representado por um discurso também fragmentado e ambíguo” (LIMA, 2017, p. 124) se alia a essa consciência metateatral, que nos recorda das fronteiras difusas entre vivência e fabulação.

Se a vida é força que se atravessa na criação, em minha experiência como artista ela certamente se impõe e, apesar dos meus intentos racionalistas, que fazem com que eu me debata por vezes entre a escuta de mim e a atenção a uma lógica, é na ciranda dos afetos que ela se concretiza. Nesse sentido, durante meu percurso enquanto acadêmico na Uergs, diversas vezes o ser convocado a criar me levou a ficcionalizar meus afetos e, consciente ou inconscientemente, minhas composições retomaram esses elementos, por vezes partindo de um pacto efetivamente autobiográfico, mas na maioria delas assumindo essa ambiguidade de que fala Lima (2017) como uma possibilidade de certa forma *misteriosa, brincante*, de construir narrativas de mim. Foi assim, por exemplo, que, ao ser interpelado a criar a partir de um objeto em alguma medida íntimo, eu discuti traumas afetivos e relações abusivas a partir da interação com uma bota ortopédica que marcou a minha chegada à Licenciatura em Teatro, durante um exercício de improvisação com o Carlinhos; que, atuando com pesquisa em performance sob orientação da professora Tatiana, eu escolhi como metáfora o caracol, um dos símbolos do meu

⁴⁸ É evidente que, ao generalizar um campo tão complexo de pesquisa como o que aqui aponto, incorro necessariamente em uma abordagem superficial. Aprofundar-me no tema exigiria, no entanto, mais tempo do que eu dispunha para a realização desta monografia.

orixá, para problematizar a (minha, nossa) relação com o tempo em um cotidiano que nos desumaniza; que, nos componentes ministrados pelo Marcelo, eu me vi retomando essa relação entre o tempo e o cotidiano e arrisquei criar um projeto de dramaturgia sobre a temática do aborto em um momento em que a proximidade concreta do assunto me atordoava, instigado por imagens de fogueiras: a da Inquisição, assassina de mulheres, e a de Xangô, que queima os injustos. Foi também assim que, atuando pela primeira vez em um trabalho de encenação do curso, eu carreguei para a direção da Fernanda a carta de um estudante meu, um menino com autismo que se sentia confortável, pela primeira vez, para contar a um professor, eu, sobre suas características pessoais e como elas se viam confrontadas pelas minhas proposições “criativas”.

Além desses passos dados, o gosto pelo ator rapsodo se fez crescer nas criações que realizei com a Jeze, uma docente com quem também construí um percurso de afetos intenso e ambivalente, atravessado por encantamento e contrariedade, digno das grandes paixões. Pelo que a memória me permite recordar agora, um de nossos primeiros exercícios nesse sentido se deu no componente Atuação Teatral II, quando, instado a criar uma breve vídeo-cena, uma vez que contávamos apenas com o *Google Meet* como forma de encontro durante a pandemia da COVID-19, eu me dediquei a falar do e ao meu pai. A cena, intitulada *Ao pai*, reunia depoimentos pessoais meus, recortes em vídeo de minha vida como recém-chegado à capital, memórias sobre a minha relação com a figura paterna e falas dirigidas a ela, em uma tentativa de interlocução, pela arte, com meu próprio pai, com quem estabeleci uma relação de não muitos diálogos verbais durante a minha caminhada até a vida adulta. Depois, no mesmo componente curricular, construí a personagem Cópia, quem, embora não se constituísse de fato em relação com a proposição de um ator rapsodo, era, entretanto, um *observador de tudo*, uma figura de origem francesa bastante duvidosa, mas que tinha voz e detinha parte da narrativa. Nesse processo, também, tive a oportunidade de constituir um exercício de construção de estrutura dramatúrgica, criando, com um grupo de colegas, as possibilidades de desdobramento das múltiplas narrativas do filme *A vítima*, resultado cênico que marcou o fim da caminhada em Atuação Teatral II naquele semestre. Depois, nos componentes de Encenação, retomei a proposição do ator rapsodo com um exercício de direção que versava sobre os reveses da minha genealogia materna tomando por eixo as mitologias do candomblé, a partir da figura de Nanã e de suas relações com Oxalá, Obaluaiyê e Oxumaré⁴⁹. Por fim, no semestre que antecedeu à

⁴⁹ Na mitologia afro-brasileira, Nanã, orixá feminino das águas primordiais e do barro com que fomos moldados os humanos, desejosa de ter um filho com Oxalá, pai de boa parte do panteão africano, desrespeita os aconselhamentos do *bàbáláwó* (espécie de oráculo) com relação aos seus intentos de garantir uma genealogia particular. Para fazê-lo, ela embriaga o amante e engravida dele duas vezes: na primeira, como lhe prevenira o oráculo, nasce Obaluaiyê, menino repleto de chagas na pele, que causa repulsa na mãe; na segunda, como também

realização desta, pus em prática meu primeiro trabalho “completo” de dramaturgia e encenação, *Atlas sentimental*, que construí bastante atravessado pela elaboração do luto de minha avó, reconstruindo e (re)inventando memórias afetivas relacionadas tanto à genealogia materna quanto ao processo de aceitação da minha própria sexualidade.

Dado esse percurso, em que os pontos de partida para este Trabalho de Conclusão já se adivinhavam, se acercavam e se fortaleciam, eu contava também com uma estrutura espacial que determinaria algumas das minhas decisões: a utilização do Teatro de Arena, previsto como possibilidade para os estudantes, em alternativa ao Therezinha Petry Cardona, teatro de Montenegro. Para mim, habitante de Porto Alegre, essa possibilidade já estava posta como decisão desde o começo, dada a vantagem geográfica que o espaço me oferecia. Nesse sentido, isso também precisaria ser levado em conta, uma vez que determinaria decisões materiais, como a seleção dos elementos cênicos, para além da movimentação no palco e das escolhas de iluminação. Em meu caso em específico, o formato da arena contribuiria muito com o espetáculo em virtude da proximidade do público, que favorecia uma elaboração mais intimista. Ele também determinaria, mais tarde, a possibilidade de se pensar na arena de uma tourada, quando eu chegasse à imagem do toureiro como um disparador.

Em termos de dar conta da criação, confesso que tenho dificuldades ainda em compreender a separação proposta por Fagundes (2019), mesmo que ela seja meramente didática e que a autora lembre da simultaneidade dessas categorias, entre o que a pesquisadora chama de *materiais* e de *disparadores*, razão pela qual as utilizarei como sinônimos em minha abordagem do processo de montagem. Aqui, para além do que já foi dito no capítulo anterior a respeito do enorme obstáculo que foi, para mim, estabelecer recortes a partir das entrevistas, eu contava com decisões que iam sendo tomadas e abandonadas, como também já é de conhecimento, conforme o processo se encaminhava e, muitas vezes, a partir da intervenção de amigos-colegas de trabalho. No que diz respeito aos elementos cênicos, por exemplo, eles foram sendo mais bem decididos quando a tauromaquia apareceu como horizonte. Enquanto eu focava apenas nos meus primeiros disparadores – o mito do Minotauro e a imagem do labirinto – muito pouco havia sido definido com relação à cenografia. Eu sabia que me interessava construir a

previra o babalaô, nasce um filho *perfeito*, o mais belo dos orixás, Oxumaré, o deus arco-íris, quem, no mesmo instante em que nasce, extremamente desejado por ela, se metamorfoseia em serpente e rompe os céus. Obaluaiyê é adotado por Iemanjá, a rainha das águas, e ganha o domínio da terra e das doenças de pele. Posteriormente, torna-se senhor do mundo dos mortos, cargo que o liga à mãe que o rejeitou pela eternidade. Na cena que criei e dirigi, o personagem que fazia referência a mim encarnava Oxumaré, constituindo a realização, no neto, do desejo de ter tido um filho homem, por parte de minha avó. A personagem Obaluaiyê representava, por sua vez, minha mãe, a filha rejeitada por ter nascido mulher. Naquele então, eu ficcionalizava parte da minha genealogia para partilhá-la, por meio do mito, com meus companheiros de teatro.

imagem do Minotauro, embora não tivesse certeza ainda do desejo de carregar para a cena algo como uma cabeça de touro ou se manteria isso apenas como subtexto, por temor de, ao construir algo demasiado literal, cair em um lugar demasiado superficial com a encenação. No entanto, uma vez que a tauromaquia me surgiu como ideia, eu passei a ficar mais permeável a essa possibilidade, razão pela qual comprei algumas máscaras pela internet, a fim de testá-la.

O trabalho com máscaras também tinha raízes em um repertório pouco explorado no meu percurso durante a graduação, mas que despertara em mim algum conflito. Antes de ingressar no curso, eu havia atentado para o teatro de formas animadas como um *mistério fascinante* ao levar um grupo de alunos para assistir, próximo ao Anfiteatro Pôr-do-Sol, por volta de 2016, ao espetáculo *Brasil pequeno*, da atriz Genifer Gerhardt⁵⁰, com quem cheguei a conversar enquanto escrevia o projeto de pesquisa para a realização deste trabalho. Nele, Genifer recuperava, a partir de miniaturas, suas andanças por quase vinte mil quilômetros com o filho pequeno, de quase três anos, recolhendo histórias de gente comum. Além disso, no primeiro *Porto Alegre em Cena* a que assisti, no segundo semestre de 2019 e com o pé quebrado pouco tempo após haver ingressado na licenciatura, havia me exercido algum fascínio a expectativa do espetáculo *Arena selvagem*, do Grupo Cerco⁵¹. Para mim, que havia ingressado na licenciatura ciente das minhas dificuldades com a expressão corporal, visualizar corpos que se desdobrassem como aqueles *animais*, constituídos por máscaras-carcaças, era deslumbrante. Depois, no componente de Atuação Teatral I, eu tive a possibilidade de realizar alguma criação a partir desse elemento, em uma proposição da professora Tatiana a partir do uso de cascas de árvores descartadas na rodovia. Mas recordo que, à época, o uso da máscara me impactou de forma um pouco mais assustadora, posto que, como jogador, eu me sentia extremamente desconfortável, como quando sonhamos com algo constrangedor e percebemos que, em meio a uma situação angustiante, estamos também nus. Durante o período crítico da pandemia, outro fascínio pelo universo das máscaras foi ter assistido à versão virtual do espetáculo *Imobilizados*

⁵⁰ Genifer Gerhardt é palhaça, bonequeira e poeta. Nascida em Santa Cruz do Sul, no Rio Grande do Sul, cursou Licenciatura em Teatro na Universidade Federal da Bahia. De discurso poético e singeleza nos olhos e no sorriso, Genifer foi uma das minhas grandes razões artísticas para ingressar na universidade: o encantamento que ela despertou em mim e nos meus alunos com pouco, em termos de material – isto é, sem a grandiosidade dos palcos imensos e de toda uma infraestrutura de luz e som, apenas com um instrumento nas mãos, pequenos bonecos confeccionados por ela mesma e o próprio corpo –, esse encantamento encontrou raras vezes, até hoje, um brilho nos olhos similar ao daquela tarde em que nos avistamos por primeira vez.

⁵¹ O Grupo Cerco é um grupo de teatro bastante presente na cena gaúcha atual. Fundado em 2008, ganhou já diversos prêmios nacionais e internacionais. Contando com cerca de quinze integrantes, o grupo é dirigido por Inês Marocco, professora do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde o grupo nasceu como tal. O espetáculo *Arena Selvagem* foi uma das primeiras peças a que assisti logo após ingressar na Licenciatura da Uergs.

na *Quarentena*, do grupo Máscara EnCena⁵², que me comoveu bastante ao tratar, em meio ao momento que se vivia à época, de solidão e enclausuramento. O desejo, portanto, de seguir algo nessa trilha me moveu para o intento da máscara como elemento, mesmo que eu estivesse ciente de que não trabalharia com ela enquanto estética condutora do espetáculo, por me faltar ainda bastante trabalho com relação a essa linguagem, trabalho do qual eu não daria conta em um curto espaço de tempo como o disponível para a elaboração do TCC.

Esse elemento acabou por se transformar no decorrer do processo, quando o Rodolfo, meu namorado, acompanhando as minhas angústias com uma máscara de látex que não se prestava ao trabalho que eu queria desenvolver, se propôs a ir visitar a família no interior do estado com o propósito de me trazer um crânio bovino *de verdade*, para dar mais força para a cena. Não bastasse o deslocamento de quase setecentos quilômetros indo e voltando de viagem, em meio a um período em que ele, também professor, estava atordoado com demandas escolares, meu namorado voltou com uma cabeça bastante precária para a cena, cuja (de)composição me exigiria bastante trabalho e tempo para dar início aos ensaios e, por conta disso, a fim de me dar suporte, ele revirou a internet em busca de crânios passíveis de uso imediato, o que nos rendeu muitas risadas quando, em um fim de semana de *Halloween*, eu voltei do posto de entrega do *Mercado Livre* com uma cabeça de boi embalada por um saco preto que evidenciava sobremaneira o formato de seus chifres. Esta passou, então, a ser a cabeça utilizada em cena, uma cabeça que eu não podia “vestir”, mas que fazia as vezes de máscara, desde que eu usasse os braços para sustentá-la diante do rosto. Para sustentar a cabeça definitiva, eu adotava também um gancho improvisado com ferro torcido, utilizado pela família do Rodolfo para o carneio dos animais abatidos para alimentação familiar. E, por fim, para sustentar tudo isso, viria uma corda de sisal, adquirida por mim após uma sugestão recebida do Renan, figurinista do espetáculo, que me propôs suspender a cabeça no gancho e acabou suscitando em mim a possibilidade de criar, com essa corda, mais um signo do conflito entre morte e vida, ao construir algo como uma forca para segurar a cabeça do animal abatido.

Tendo definido que eu permaneceria apenas com a cabeça, o gancho e a corda em cena, os outros elementos utilizados derivaram do trabalho com a criação do próprio figurino, com elementos como a capa que, além de alternar entre as figuras do toureiro e do super-herói, serve, virada do avesso, com tecido repleto de flores, à composição da figura materna; e o leque que,

⁵² O Grupo Máscara em Cena é um grupo de teatro de Porto Alegre, nascido em 2014, a partir do encontro de quatro artistas de teatro que desejavam investigar o trabalho com máscaras na cena contemporânea. Formado por Alexandre Borin, Camila Vergara, Fábio Cuelli e Mariana Rosa, o grupo construiu dois espetáculos bastante premiados no Brasil e fora dele, ambos dirigidos pela atriz Liane Venturella. São eles: *Imobilizados* (2017) e *2068* (2019). Ambos os espetáculos ganharam adaptações para a cena virtual durante a pandemia da COVID-19.

nascido da entrevista com Marina, foi utilizado para compor a professora Belanir⁵³. O giz surgiria apenas ao final do processo, após a tentativa de aderir ao *flip chart* como saída, quando apagar o meu próprio nome pareceu ser uma boa imagem para a encenação. Os outros usos do giz, isto é, as outras escritas, nasceriam da elaboração cênica com os fragmentos de entrevista que eu tinha, bem como da revisitação de memórias minhas. Além disso, a carta-bilhete utilizada durante a cena derivou da condensação de uma memória partilhada por Renato, memória que eu narrava em cena e que optei, diante da percepção da palavra em excesso, por transfigurar em ação. Nesse processo, é preciso também dizer que outros elementos foram adotados e abandonados durante a construção das cenas, como uma lanterna que seria utilizada para o fragmento do *chat* e que foi substituída pelo uso das mãos e do restante do corpo subindo e descendo com elas para demarcar o movimento de uma webcam, além de echarpes, óculos, guarda-chuvas que perderam o sentido e mais me atrapalhavam do que ajudavam a construir o que quer que fosse. Mesmo o leque, que ao final acabou por ser adotado, foi um elemento abandonado e retomado algumas vezes durante a criação.

De todos os elementos, o mais conflituoso para mim, sem sombra de dúvida, foi a necessidade de recortar, em prol da cena a ser apresentada, os fragmentos das entrevistas que ficariam e aqueles que deveriam ser postos na gaveta, deixados para germinar enquanto uma

⁵³ Belanir Vasques Ramos da Silva foi minha primeira professora de língua inglesa na escola pública, com quem tive aulas de língua estrangeira durante todos os anos finais do Ensino Fundamental. À época em que nos encontramos por primeira vez, ela deveria ter mais ou menos trinta anos, talvez um pouco menos. Era uma mulher jovem, gorda, com uma voz suave mas um pouco rouca – teve de operar as cordas vocais por duas vezes enquanto estivemos juntos, pelo desgaste profissional. Recordo que a professora Belanir, que tinha um orgulho danado do próprio nome, trazia para nós, com bastante frequência, músicas que ficaram registradas na minha memória de menino, cujas letras eu jamais esqueci, mesmo que se passem já mais de vinte anos. Recordo particularmente de duas: *I'll go wherever you will go*, da banda The Calling, e *True Colors*, de Cyndi Lauper. A professora Belanir pertencia a um coletivo literário chamado Grupo de Poetas Livres Girassol, grupo que havia lançado um curso binacional (Brasil-Uruguai) de poesia. Ao me flagrar fazendo rimas com o nome das suas colegas, ela, em vez de me repreender, solicitou que eu fizesse um texto sobre um girassol. Ela pegou meu texto em mãos, solicitou que eu fizesse cópias *bem bonitas* deles e entregou aos meus pais o regulamento do concurso de poesia, pedindo que entregássemos o poema nos endereços do júri, listados no anexo. Ela tinha certeza de que eu ganharia o tal concurso. E eu ganhei. A partir daquele momento, muitas coisas foram revolucionadas na minha vida de estudante, e essa professora foi a grande responsável por eu me entender como sujeito em um espaço no qual eu sofria bastante *bullying* por ser pequeno, ter voz aguda e ser o filho de feirantes em uma *escola do centro*, aonde iam estudar crianças com situações socioeconômicas bem melhores que as minhas. A professora Belanir parou a escola, criando um evento para o menino Giliard: houve cerimônia solene de entrega de medalhas e passeio ciclístico com o tema *girassol*, para o qual eu fui com uma bicicleta emprestada, porque nós não tínhamos uma. Fora do ambiente escolar, nós fomos chamados para noite de lançamento do livro, na qual eu li o poema para um monte de pessoas que, depois, me pedia autógrafos, e tivemos um jantar à portuguesa, oferecido por um importante radialista português da cidade de Rio Grande, ao qual fomos eu e minha família. Escrevendo isso agora eu recordo que essa professora disse não só que eu era um sujeito, que eu era gente, mas ela também lembrou a minha família de que eles eram, como eu. No livro de poemas que eu guardo, há um autógrafo meu, dirigido à minha família, no qual eu assino como “Giliard Amanda Barbosa”, colocando o nome da minha irmã no lugar do meu primeiro sobrenome. Depois de vinte anos, essa assinatura me rendeu ainda muita pauta para a terapia. E, porque a professora Belanir, esse exemplo incontornável para mim de docência, de exercício do olhar, foi essa figura tão transformadora, decidi escrever sobre ela com pormenor em uma nota de rodapé que ficou imensa, para que também fique incontornável como a lembrança dessa mulher fantástica com cujo caminho eu tive a sorte de cruzar, na minha vida.

próxima oportunidade de trabalhar com eles não vem. Ao fazer isso, nem todas as pessoas tiveram memórias suas presentificadas na cena, embora, por outro lado, elas se fizessem presentes no entrecruzamento com vivências de outros entrevistados ou com experiências minhas ali ficcionalizadas. É o caso, por exemplo, de Angélica, cujo apreço ao trabalho com educação inclusiva acredito que se veja representado em minha encenação de um episódio ocorrido entre mim e Chrystian, o estudante com autismo sobre quem falo ao final do trabalho cênico. É o caso, também, de Marina, que se viu transfigurada na professora que, na infância, me disse que eu era *poeta*. O discurso de Marina aparece tanto pela metonímia como recurso, com o leque como materialização dos *vrás* que constantemente ela repetia em seu depoimento, quanto pelo signo de uma professora que supera os engessamentos dos sistema escolar, como havia feito a própria Marina ao negar-se a ministrar a disciplina de Ensino Religioso em uma das escolas em que trabalhou, o que revolucionou a prática escolar a ponto de o componente ser substituído pela implementação de um outro, intitulado Ética e Cidadania. É o que ocorre, ainda, com Natália, cuja vivacidade busquei imprimir na criança que se apresenta quando a cena do *bullying* se inicia.

Para além desses exemplos, acredito que seja interessante pontuar como cada entrevistado se fez presentificar na encenação, isto é, que pontos da minha composição dramática se viram constituídos conscientemente por atravessamentos e escolhas advindos das partilhas ocorridas durante a fase de *coleta de memórias*. É preciso dizer também que, à medida que o trabalho foi se encaminhando, foram ganhando mais espaço as minhas próprias experiências enquanto sujeito, atravessadas pelo que o encontro com meus entrevistados ou pelo que as improvisações realizadas a partir dos relatos ia suscitando. Naquilo que se apresentou ao final, muito de mim havia sido revivido e transfigurado: o *bullying* escolar por conta da minha expressão de gênero, delatora de um *desvio* da heteronormatividade, e as violências com relação sobretudo ao meu nome, utilizado como ferramenta de *desidentificação* e de *despertencimento* escolar; o encontro com uma possível subjetividade a partir do olhar generoso de uma professora, os conflitos adolescentes no embate entre a percepção de um desvio do qual se era impossível desviar e a necessidade de negá-lo para atender a expectativas alheias; no episódio constrangedor do pai de aluno; no confrontar-se com o aluno-espelho diante de uma angústia que não se sabia nomear.

Ao falar em nomeação, compreendo que, se a questão do nome não havia sido uma plataforma de partida (embora possamos compreender que o nome é a expressão máxima de uma identidade e, nesse sentido, esteve sim presente desde o começo), ela certamente se tornou a estrutura da cena como um todo, porque, ao revisitar as entrevistas que eu havia realizado – e

eu ouvi as gravações inúmeras vezes, inclusive indo e voltando do trabalho ou da universidade, na triangulação Charqueadas/Porto Alegre/Montenegro –, o nomear foi de uma constância unânime. Para todas as pessoas entrevistadas, ele surgia como uma dificuldade de compreensão daquilo que as habitava e, no discurso de Cássia, isso ainda é atrelado a uma consciência da sensação de que *a gente não devia existir*, como algo passível de cura, eliminação, correção, palavras que também utilizo no discurso final da cena. No caso de Carmen Frida, o nome próprio está relacionado a uma dupla identidade, que compreendo que também aparece transfigurada na cena quando revivo o adolescente que fui e que inventava nomes outros para poder interagir com desconhecidos com menos culpa, temeroso da possibilidade de ser descoberto pela mãe.

No que diz respeito à figura materna, também houve constância em boa parte das partilhas. No caso das figuras masculinas, ela surgia mais como afago que como conflito: Marco narra sua relação quase simbiótica com a mãe, e para Celso, Federico e Renato, ela se constitui como figura central na formação de suas identidades. A cena do bordado nasce dessa percepção e do relato de Federico, que atribui à mãe e a uma professora a validação de seu gosto por uma atividade tomada como feminina, em oposição ao silenciamento e desprezo da figura paterna. Para Renato, como já dito, a mãe é também figura conflituosa, com relação a quem o filho sente a necessidade de expor a sua sexualidade, para não morrer com isso em silêncio. No caso de Angélica, ocorre o contrário: uma mãe que projeta seus desejos na filha e não admite que ela trilhe seu próprio caminho, caso um pouco similar ao do pai que criei para a cena e cuja única fala remete justamente a essa imposição de desejo. Para Caio, também há um forte conflito, e é preciso dizer que lamentei muito ter de descartar, para o uso da cena, a memória de sua sensação de abandono quando a mãe, ao receber do filho um boletim com reprovações, diz não se surpreender com aquilo porque, segundo ela, o filho não era merecedor de ocupar o lugar que ocupava na escola, uma memória que me mobilizou muito, mas que perdeu espaço ao final, ainda que certamente esteja muito presente, também, no desespero que integra a cena do exame médico, baseada em outra memória de Caio. De acordo com ele, uma professora teria convocado e encaminhado os pais do rapaz, ainda menino, para um médico neurologista, a fim de investigarem os comportamentos *estranhos* do filho.

Da vida como professor, no bloco final, busquei materiais principalmente pessoais, preservando como protagonista, dentro do possível, a memória da sauna, advinda de Celso, um dos momentos mais leves da composição cênica como um todo. Ao fazê-lo, me permiti também buscar aderir a um modo de estar mais ameno, uma presença ao mesmo tempo sedutora e cômica, como foi a interação com esse senhor de setenta e um anos que, com fala macia, durante

toda a entrevista, me mantive aferrado ao que tinha a dizer. Também recuperei a autoanálise feita por Cássia com relação ao seu modo de escrever, como que escondendo o que tem a dizer. Dela também busquei a apreensão ao precisar falar, cruzando-a com os sintomas de ansiedade que me dominaram por conta dos eventos escolares do último semestre. Tudo isso, portanto, se viu interligado pela minha sensação de frustração com relação à docência, frustração atestada por algumas das pessoas entrevistadas, mas potencializada em mim pelos acontecimentos já referidos.

Dito tudo o que aqui se narra, o que propus, ao fim e ao cabo, foi, a partir das demandas que o próprio processo me impunha, a criação de uma cena em que as minhas experiências pessoais se mesclassem àquelas contadas pelas pessoas com quem encontrei pelo caminho e que, generosamente, dividiram comigo suas histórias de vida. Essa generosidade se fez presente não apenas nas entrevistas a partir das quais dei início ao processo, mas também durante toda a pesquisa, em manifestações afetivas que se constituíam na busca física de meu namorado por uma cabeça-carcaça e em sua disponibilidade para me substituir na escola, a fim de que eu desse andamento ao trabalho final nos últimos dias que ainda restavam; nas sugestões amorosas do Renan, da Dani, do Carlinhos e da Joana, quem, inclusive, operou pequenas alterações de direção da minha cena nos dias que antecederam à apresentação. Além deles, os conselhos de Marcelo e Jezebel, que, se por um lado me paralisaram, temeroso das expectativas que criara, por outro me moveram em busca de algo novo e me fizeram *atirar-me ao abismo*, propondo algumas cenas que dependiam da interação com o público. E, por último, é preciso falar também da generosidade de meus amigos: Luiz, Lucas, Stefanie e Ohana, que me acompanharam sobremaneira na reta final, e Ana e Michele, que cederam inúmeras vezes a própria casa para que eu pudesse ensaiar em um espaço mais tranquilo e amplo que o do meu apartamento, em meio às rotinas de Charqueadas. Acredito que a *unidade plurívoca* que todos esses encontros provocaram fez-se materializar, de alguma forma, em cena. E que aí resida, talvez, um dos maiores aprendizados de que o menino viado, artista, poeta, professor, acadêmico necessitava na prática: eu não ando só, afinal.

6 O NOVELO: EMARANHADO DA CENA

*Não há sangue dos outros. Em cada um
que sangra todos nós esvaimos.*
(Mia Couto)

Quando toca *Nana a Martí* e a máquina de fumaça começa a encher o vazio da Arena com a efemeridade do seu gás difuso, não sou mais eu quem empunha a máscara-crânio para experi-la diante do público: ela é quem me carrega. Sou corpo-ferramenta das palavras que me faltam para dizer o que vivi e o que ouvi de tanta gente. Relembro, ao dizê-lo, de um antigo Minotauro da minha constituição subjetiva: o Casmurro de Machado e de Luiz Fernando Carvalho, esse ser etéreo da Literatura que ganhou corpo no Teatro filmado em *Capitu*. O que há de meu no animal que exponho cheio de feridas é o animal que me habita e que resiste, mesmo quando ousaram chafurdar meu nome, ainda na primeira infância. O animal que me habita e que se expõe ao sacrifício não como um prêmio ao algoz, mas justamente para não morrer e para se fazer centelha na partilha.

Desvencilho-me da cabeça que me carrega, mas ela pousa sobre o meu ombro esquerdo. É um fantasma de mim. É, comigo. É um fantasma meu ou um traço de melancolia e de resistência que me acompanha mesmo que eu o negue? Não é ela o que há de mais perene nessa criação, desde os seus primórdios?

Figura 7 - O homem e o touro. Primeiro encarar-se. Cena de *Minus*.



Fonte: Karine Viana (2023).

E então a palavra, essa casa que me deixou desabrigado no entrecruzar labiríntico dos tempos para me obrigar também a encarar os meus monstros. *Esquece as palavras, elas virão atrás de ti*, eu ouvira. Elas vieram, mas não sem que o meu coração aflito estivesse só tempestade, prenúncio de vendaval.

Como os jovens mortos sem sangue nas galerias de Astérion, resguardou-se também o meu pânico diante do mundo. Era de *mim*, afinal, que eu falava, quando decidi falar de *nós*. E nós nos fizemos presentes na concretude da cena, que contou com a participação inesperada e amorosa de uma mãe que aceitou ler as palavras que eu lhe ofertava.

Figura 8 - A mãe que partilha conosco das angústias do filho.
Participação de espectadora em cena de *Minus*.



Fonte: Karine Viana (2023).

E, para além dela, nos fizemos presentes também no intercâmbio de meia dúzia de palavras com os afetos que topavam assumir viagem nas minhas memórias de adolescente com medo de ser descoberto pela mãe e pelo mundo.

Figura 9 - Um Giliard adolescente encontra um espectador proibido.
Participação da plateia em cena de *Minus*.



Fonte: Karine Viana (2023).

Nós nos fizemos presentes no beijo amoroso de um ator que não esperava entrar em cena. Nós estivemos juntos, coletivamente, em uma voz que reuniu outras tantas para fazer-se criar. Nós partilhamos amor apesar das angústias, das dores e dos perecimentos.

Figura 10 - O namorado. Cena de *Minus*.



Fonte: Karine Viana (2023).

Eu aprendi muito cedo que, se eu quisesse dizer alguma coisa, eu dizia melhor escondendo. Mas naquele dia eu escondi diferente. Eu escondi em um pacto de comunhão que atravessava a arena. Eu escondi de brincadeira. Eu atuei verdades.

Eu cresci, e por alguma razão, talvez absurda, eu me tornei professor. Eu me tornei professor, e eu comecei a falar. Eu comecei a falar e, ao falar, eu comecei a dizer aos meus alunos que eles também poderiam falar. Que eles não tinham nenhum problema, que a gente não precisava esconder coisa nenhuma. Eu disse pra eles que a palavra tinha poder. Que a palavra conferia existência pra gente. Eu tava no topo da cadeia alimentar. E ainda assim o meu colega se sentiu muito à vontade pra dizer o que disse. E a solução da chefia foi melhor ainda: eles colocaram um na frente do outro e disseram ah, professor, agora um aperto de mão, né, quem sabe um abraço pra resolver isso tudo? Esse mal entendido. É óbvio que eu não abracei aquela criatura. Mas como é que eu vou vir pra cá dizer pra vocês que a escola é um lugar bonito, que a escola é um lugar sublime em que a gente pode mudar as coisas, quando eu passo por isso? Quando eu chego no topo da cadeia e volto a ser o menino de cinco anos apanhando do colega da primeira série? Como é que eu vou chegar aqui e vou dizer que a escola tem um futuro brilhante, que eu acredito? Eu não sei mais se eu acredito.

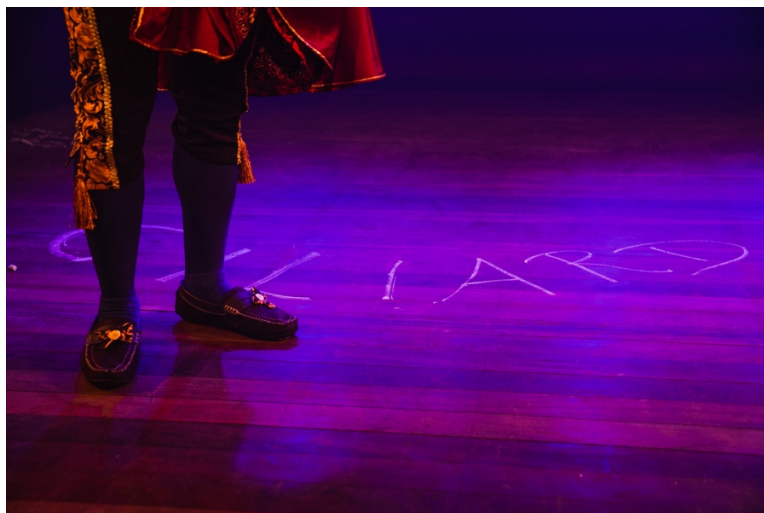
A docência no Instituto Federal acordou o vulcão que me habitava e me fez confrontar algumas verdades, nem sempre felizes. O teatro e a minha sexualidade foram as mais marcantes de todas elas. Foi no projeto de teatro, na partilha com meus estudantes, no abrigar dos alunos *desviados* que eu encarei minha mais doída hipocrisia. Foi com eles também que eu enfim aceitei o desejo de fazer essa graduação. E agora estavam ali, todos comigo.

Encarar essa mudança de mundos sem sair do lugar, em um espaço que se constitui com alguma liberdade mas que segue atravessado pelos *institucionalismos* da velha escola tradicional, que segue anestesiado, por vezes, por um tecnicismo cheirando a naftalina, é desanimador. E este ano, pontualmente, foi prenúncio de ruína e de desesperança na minha carreira docente.

Eu não sei quando vai passar essa sensação de que a gente não devia existir. De que a gente tá aqui pra ser curado, eliminado, corrigido. Mas eu vi dois dos meus alunos, dois meninos, de mãos dadas, no pátio, aos beijos. E ninguém – ninguém – fez um olhar de reprovação, ninguém fez nenhum comentário. O adolescente que eu fui não sabe o que é isso. Mas eu fico pensando então que talvez isso seja ser professor, não é? Talvez ser professor seja isso, prometer um amanhã que ainda não existe.

Percorrendo um touro desconhecido na arena, eu corri tanto durante o processo que esqueci, algumas vezes, de olhar para dentro. E foi lá, na exposição daquilo que eu mais protegia da dor, que eu encontrei argila para a criação cênica. Eduardo Galeano, um importante escritor latino-americano, nos diz, no *Livro dos Abraços*, que o narrador é alguém brotado de vozes. Este espetáculo e esta monografia também assim se fizeram.

Figura 11 - Das assinaturas. Cena de *Minus*.



Fonte: Karine Viana (2023).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 1 ed. São Paulo: Autêntica, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. La casa de Asterión. In: _____. **El Aleph**. 4 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2012.
- CORNEJO, Giancarlo. La guerra declarada contra el niño afeminado: una autoetnografía “queer”. **Áskesis**, São Carlos, v. 4, n. 1, p. 130-142, jan.-jun. 2015. Disponível em: <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/38487385/_book_askesis_v4n1-libre.pdf>. Acesso em: 30 maio 2023.
- CORNEJO, Giancarlo. Por uma pedagogia queer da amizade. **ÍCONOS: Revista de Ciências Sociais**, Quito, n. 39, p. 79-95, jan. 2011. Disponível em: <<https://iconos.flacsoandes.edu.ec/index.php/iconos/article/view/747/727>>. Acesso em: 30 maio 2023.
- FAGUNDES, Patricia. Composição dramaturgica: práticas de criação cênica. **Cena**, [S. l.], n. 29, p. 64–77, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/93788>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- HÍBRIDA. Marco Nanini fala sobre casamento aberto: “nunca foi problema”. Acesso em: <<https://revistahibrida.com.br/viral/marco-nanini-casamento-aberto-gay/#:~:text=Em%202011%2C%20numa%20entrevista%20para,a%20respeito%20de%20sua%20sexualidade>>. Acesso em: 19 out. 2023.
- KAUFMANN, Jean-Claude. **A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- KEISERMAN, Nara. O Desempenho Atoral Rapsódico. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 017–037, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101072005017>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- KILGANNON, Corey. El Torero de la Torá: la historia del matador judío y gay que ahora es un símbolo LGTB. **The New York Times**. 27/06/2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/es/2019/06/27/espanol/sidney-franklin-torero-tora.html>>. Acesso em: 16 out. 2023.
- LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- LIMA, Ricardo Augusto de. Relações entre autoficção e metateatro: um exemplo na dramaturgia brasileira. **Impossibilia – Revista internacional de estudios literarios**, Granada, n.13, p. 106-130, 2017. Disponível em: <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/51358>>. Acesso em: 23 nov. 2023.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- MINOIS, Georges. **História da solidão e dos solitários**. São Paulo: Unesp, 2019.
- POLESSO, Natalia Borges. **Amora**. Porto Alegre: Não Editora, 2015.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala**: relatório para uma academia de psicanalistas. Trad. Carla Rodrigues. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

REIDEL, Marina. A pedagogia do Salto Alto: histórias de professoras transexuais e travestis na Educação Brasileira. 2014. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

TOLSTÓI, Lév. **Infância Adolescência Juventude**. Trad. de Maria A. B. P Soares. Porto Alegre: L&PM, 2013.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo: n-1 edições, 2019.

WOLKMER, Juliana. Formação em Teatro na UFRGS (1960-1973): memórias de tempos de ousadia e paixão. 2017. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ANEXO I: ROTEIRO PARA ENTREVISTA

1. Quem é [nome] hoje?
2. O que te levou a ser professor?
3. Ser professor LGBT é diferente? Por quê?
4. Tu lembras de ter tido algum professor LGBT na tua história? Quem? Como era isso pra ti?
5. Quem foram os professores que marcaram teu caminho? Por quê? Pode citar dois casos?
6. Quando tu te percebeste como pessoa que fugia à heteronormatividade? Como foi esse processo?
7. A escola teve alguma participação no teu processo de autodescoberta?
8. O que foi a escola para ti, na Educação Básica?
9. Tu podes me citar uma recordação feliz da tua passagem pela escola como estudante?
10. O que não foi tão bacana nessa caminhada?
11. Como tu percebes o teu espaço escolar hoje, com relação às identidades LGBT?
12. Como tu te sentes, enquanto LGBT, nesse espaço?
13. Que espaço há para o ser LGBT na tua sala de aula? Como isso se dá?
14. O que te motiva a permanecer na docência?
15. O que te faz querer desistir?
16. Que transformações tu notas na escola com relação à tua formação básica? Que papel tu tens nisso?

ANEXO II: FRAGMENTO DA CENA INICIAL

TOURO

s.m.

1. Zool. Boi inteiro, não castrado, que se utiliza como reprodutor.
2. Macho bovino de raça brava utilizado no toureio.
3. fig. Homem robusto e fogoso.
4. Astrol. (com inicial maiúscula) Segunda constelação do Zodíaco, situada entre Áries e Gêmeos.
5. Astrol. (com inicial maiúscula) Segundo signo zodiacal (de 21 de abril a 20 de maio); Tauro.
6. No jogo do bicho, o grupo 21, que corresponde às dezenas de 81 a 84.

TOUROS

pl.

ver TOURADA

TOURADA

s.f.

1. Bando ou manada de touros.
2. Espetáculo tauromáquico; corrida de touros; touros.
3. fut. Partida em que domina a violência.
4. fig. Coloq. Tumulto seguido de barulho; barulheira; desordem;

Fem.: vaca

Expressões

Touro de capa (reg. RS): touro prestes a ser capado.

Pegar o touro pelos chifres: enfrentar dificuldades com firmeza.

Etimologia: latim, *taurum*.

No mito grego, o Touro representa o animal em que Zeus se transformou para seduzir Europa, uma princesa fenícia. Na literatura grega, a representação é formada apenas pela cabeça, ombros e membros anteriores do bovino, já que, a princípio, a parte posterior do animal estaria submersa sob as águas durante o rapto de Europa.

A princesa fenícia, minha avó, teve com Zeus três filhos, Radamanto, Sarpedão e Minos, de quem o filho sou eu. Meu pai, para provar publicamente sua masculinidade imperiosa, pediu ao tio, Poseidon, um belo touro para sacrificar. Ele se apaixonou pelo macho, mas não o comeu.

E eis-me aqui. Astérion, o outro, senhor de estrelas, o único da sua espécie.

Gosto de imaginar isso, porque de onde venho as genealogias são bastante relevantes. Todos têm origens distaaaantes e quase sempre da corte. Ninguém nunca é filho de camponeses, de homens submetidos à exploração, de mulheres que precisam ser pilar, terreno e abóbada de seus templos familiares. Todos, absolutamente todos (assim no plural, assim no masculino) descendem de reis (assim no plural, assim no masculino).

Pois então eu descendo de um deus. Um deus-touro. Um deus que sucumbe à carne, elogio e maldição da minha identidade.

Eu nem sempre fui assim.

E, pra dizer bem a verdade, eu sou filho mesmo é da plebe. De um comerciante que passava o tempo livre construindo paredes para outros lares, de uma *ama de casa* que para criar os filhos fez tricô, crochê, artesanato em biscuit, restauração de imagens em gesso, bolos e tortas, *peluquería*, costuras, sorvetes, chocolates, pinturas em tecido e em paredes e comércio.

Quando me surgiram os primeiros pelos no rosto eu ainda era uma criança. Não eram só os hormônios, havia algo em mim que já se sabia não ser da ordem do esperado de um príncipe. A forma como eu me deslocava, como eu me colocava diante dos outros, o grunhido que saía em lugar da “voz real”. É como se as palavras não me saíssem. Eu nunca fui alfabetizado na linguagem deles, embora conhecesse-lhe muito bem os códigos. Simplesmente me é impossível, por exemplo, empunhar uma espada. Nós, os touros, não fomos feitos para os grandes espetáculos, apesar do tamanho. Pese a isso, alguns de nós ainda insistem em fazê-lo. Vestem seus *chalecos*, vergam suas colunas, empunham seus *estoques*. Desajeitadamente armam-se com seus capotes, que mais tentam esconder-lhes dos olhos dos outros que efetivamente fazer desembestar o touro aprisionado. Sabendo-se parte de nós, alguns deles nos fazem sangrar para expurgar o asco que sentem de si mesmos. Outros o fazem por crueldade, apenas, para reafirmar sua condição de HOMENS, machos inigualáveis a qualquer outro de sua espécie.

E isso, sim, eu aprendi muito cedo.

Mi madre, de origen gitano, compreendia a fluidez do desejo. Se eu queria bordar com ela, ela me ensinava a bordar; se eu deixava fugir os animais que seriam sacrificados, ela fingia não ver. Eu pouco brincava com os *chicos* da minha rua, e minha mãe sempre achou por bem me resguardar nas paredes de nossa casa. Ela me sabia, eu sei. E o fato é que eu nunca quis brincar de *torero*, de *matador*. Seus signos nunca me fizeram sentido. Essa questão nunca foi um problema para ela. Minha mãe nunca foi o problema. O problema era o meu pai.

Meu pai sonhava desde pequeno ser um deles. E, embora estivesse mais perto deles que de mim, não lhe havia sido dada a oportunidade de pertencer. Ele, então, decidiu que eu ocuparia o lugar de seu desejo: me lançou como um dardo à Tauromaquia. O que ele não sabia é que, ao fazê-lo, me oferecia em sacrifício.

Eu fui descoberto no meu primeiro dia.

ANEXO III: TENTATIVA DE ROTEIRO

MINUS – peças de um quebra-cabeças

Arena 1: Espaço Mítico

*[No cenário, não há nada além de uma corda-forca com um gancho de açougue. Enquanto entra o público, fica o ator no palco, em pé, sustentando uma máscara-crânio (o crânio de um boi) como se fosse a sua própria cabeça. É o **Minotauro**. **Fumaça**. O restante do público entra. Toca **Nana a Martí**. A figura-minotauro começa a ganhar vida, e parece metamorfosear-se em **Touro**, que percorre a arena e provoca o público, encara-o.]*

*[O touro vai voltando a ser Minotauro. A cabeça é então separada do corpo do ator, e ele a coloca sobre o gancho. É o **Toureiro** quem se coloca, esnobe. Ele encara o público, mas vai sendo dominado por uma respiração que se intensifica. O corpo vai se tornando mais enrijecido, é o embate entre o Touro e o Toureiro que se estabelece. Ele vai ao chão. Ele vai acalmando a respiração. Inicia uma partitura corporal.]*

Na Mitologia Grega, o touro simboliza Zeus no rapto da princesa fenícia Europa. De acordo com a Literatura, ele é representado apenas com a cabeça, os ombros e as patas dianteiras, já que o restante estaria submerso pelas águas. Europa teve três filhos com Zeus, mas casou-se mesmo é com Astérion, que não queria ser pai, mas o aceitou. Dos filhos, foi Minos quem, para provar sua masculinidade imperiosa, solicitou ao tio Poseidon um belo touro para sacrifício. Mas ele se apaixonou pelo macho... e não o comeu. E disso eis-me aqui, Astérion, o outro, senhor de estrelas, o único da sua espécie.

*[O ator se levanta. Encara o crânio. Suspensão. Surge o **Giliard**. Conversa com o público, por vezes se tensionando com o **Toureiro**.]*

Eu gosto de imaginar isso porque, de onde venho, as genealogias são sempre bastante importantes. Todo mundo vem sempre de uma raiz distante, ninguém é fruto que caiu do pé. Ninguém é filho de homens submetidos a trabalho escravo. Ninguém é filho de mulheres que sustentam sozinhas as suas casas, **[toureiro]** terreno, pilar e abóbada de seus templos familiares. Todos absolutamente todos, **[Giliard]** assim no plural, assim no masculino, **[toureiro]** descendem de reis, **[Giliard]** assim no plural, assim no masculino. **[Toureiro]** Pois eu descendo de um deus! Um deus-touro, elogio e maldição da minha espécie. **[Giliard]** Eu nem sempre fui assim.

Arena 2: Infância

[Criança escrevendo no chão do Arena com giz escolar].

Glair... me ajuda quando eu cair. Wanda... parece um urso panda. Eu. Eu... *[escreve o nome, em silêncio, no centro do palco]*. Giliard. Eu. Eu, meu. Eu, meu, teu. Teu... teu cu! Teu cu é bom!

[*assustado com alguém que chega*] Sora?! Eu, eu já terminei, professora. Tava só fazendo uma... é, umas rimas... Girassol?! Tá... [*levanta e inicia uma declamação partiturada*]

Girassol
Ó majestoso
És o reflexo do sol
És maravilhoso

O teu amarelo
Me lembra o sol
Tu és tão belo
Que não existe outro igual

Quando um girassol desabrocha
Fica uma enorme alegria
A andorinha canta
O quero-quero assobia

[Giliard]

Naquele dia ela me olhou nos olhos e disse *guri, tu é poeta*. Ela esperou os meus pais na porta da escola, entregou meu poema, disse que eles precisavam me inscrever. Nós fomos os três, caminhando – porque não havia dinheiro pra nada – caminhando de porta em porta, pra deixar os versinhos na caixa do correio do júri. Eu ganhei o prêmio literário. Fui condecorado com medalhas, jantares em casa de gente chique, noite de autógrafos, passeio ciclístico com girassóis em todas as bicicletas da escola. Naquele dia, a professora Belanir não me deu só um adjetivo. Ela disse que eu podia ser. E essa foi uma das revoluções mais bonitas que me atravessaram a vida.

Arena 3: Conflitos parentais

[Pai]

Vai ser toureiro. Tá decidido.

[Giliard]

Mas pai... eu quero bordar... Eu quero ser médico veterinário. Quero ser cobrador de ônibus, poder passar marca-texto em todas as passagens! Empacotador de supermercado, piloto de avião, gari. Eu quero ser atendente de loja, pai! E quero ser advogado também, e... PAI, EU VOU SER INFLUENCER! Vou ser ator da Globo, escritor, pintor, cantor e artista. E vou fazer confeitaria! Pai? Pai! [*silêncio*]

Arena 4: Conflitos escolares

[*senta sob a “guarda” do crânio de boi. Veste meias azuis sobre as coloridas. Corre para o “proscênio”, dissimulando euforia*]

[Giliard]

Oi! Eu sou o Giliard. Não, Giliaaaard. Gilete? Que isso? Não, é Gili... É Gili... Giletão?! Giletão, não. É Gili. É Gil. É Gi. É Gi.... É G... *[inicia espasmos sem som, fala muda. A respiração começa a se alterar, é o touro quem vai ganhando corpo. Apaga o nome escrito no chão.]*

Arena 5: Bordar é como viver

[Transição da criança para a mãe: a capa do toureiro se converte em veste de mulher]

[Mãe]

Ah, então tu queres bordar.. Vem aqui que eu te mostro. *[senta no canto esquerdo das escadarias do Arena]* Tá vendo esse quadradinho vazio? Vai ser a nossa primeira casa. Tu passas a agulha por esse cantinho, e vai... até o fim. Volta e vai... até o fim. Cruza. Aí aqui... pronto! Preenchemos a primeira casa. E esse é só o começo. Bordar, meu filho, é como viver. Idas e vindas sem fim. [Giliard] Até o fim.

Arena 6: Exame médico

[Criança, com um braço esticado para cima, como segurando a mão de um adulto]

Mãe, mãe, terminei! Exame? Que exame? Mãe, por que...? Mãe, eu não quero mais ficar aqui, mãe. Vamo pra casa! [Voz de médico] Ele fez jejum, mãe? [Mãe] Sim, doutor. Doze horas. [Voz de médico] Exame de sangue deu tudo certo... Vamos ver o que tem esse rapazinho. *[vai se deitando no chão, como que "crucificado", em angústia crescente]* Mãe, eu não quero ficar aqui, mãe. Me tira daqui! Alguém me tira daqui! [Giliard] Enquanto eles iam me colocando naquela mesa, a minha cabeça fervilhava e eu ouvia fragmentos de conversa, palavras que eu não entendia o que significavam. Pelo pouco que eu distinguia, eu sabia que tinha sido a professora quem havia solicitado o exame. [Professora] Shhhh... fala baixo, menino. Não ri desse jeito! Tu não sabia que menino não ri assim? [Criança angustiada] Mãe, me tira daqui! Pai! Pai! [Pai] Fala que nem homem! [Giliard] Eles falavam, falavam, ignorando meus apelos, e eu só lembro de eles colocarem borrachas, muitas borrachas, como as escolares, na minha cabeça. E eu tinha os cabelos grandinhos, cacheados, eu lembro que depois daquele exame eu sentia coceira, coceira, e cada vez que eu coçava a cabeça caíam farelos, muitos farelos, por dias, por semanas, aquilo não saía de mim. *[cessa o ritmo]* [Voz de médico] Pronto, mãe. Seu filho não tem nada. Tudo normal. [Giliard] Minha mãe foi pra casa sorrindo, contente. Não havia nada de errado comigo. A professora estava equivocada. E eu nunca mais fui o mesmo.

Arena 7: O Touro fala

[Touro (literalmente a cabeça)]

Quando me saíram os primeiros pelos no rosto, eu ainda era uma criança. Não eram só os hormônios, havia algo em mim que já se sabia não ser da ordem do esperado de um príncipe. O modo como eu falava, a maneira como eu me colocava diante dos outros, os grunhidos que saíam em lugar da voz comum. A verdade é que eu nunca consegui me alfabetizar na

linguagem deles, embora conhecesse-lhe muito bem os códigos. Me é impossível, por exemplo, empunhar uma espada. Nós, os touros, não fomos feitos para os grandes espetáculos.

Arena 8: Chat

[Breu. Apenas voz. Som de bate-papo na internet.]

[Adolescente]

Oi. E aí, blz? Quer tc? Nome? Bernardo. Oi, e aí. Fmz fera. Que tu curte? Eu sou o Gabriel. Falae, man. Paulo. Prazer. Idade? 18. 23. 15. 19. Olhos cabelos castanhos. Ativo, claro. Não, ninguém toca na minha bunda, mano. Hetero curioso. Casado. Sem filhos. Solteiro. Curto tudo. Não, nunca fiz nada, não. Meu nome é Henrique, e o teu? Mostrar? Bah, não sei... complicado aqui, cara. É. Família aqui. Minha mulher tá aqui, mano. Difícil. Tá, rapidão. *[liga a lanterna. Vai subindo lentamente até o queixo.]* **[Voz estranha]** GILIARD?! **[Adolescente]** Quê, como assim? *[silêncio]* Hehe, é a segunda vez que me dizem esse nome, não sei quem é. *[silêncio]* E aí, fera. Mostra também. **[Voz]** Militar 23cm saiu do chat.

[acende a luz]

[Giliard, alternando com o Adolescente]

Eu queria morrer. Alguém tinha descoberto tudo. Eu queria apagar aquele episódio, eu queria borrachas, eu aceitaria borrachas, múltiplas borrachas, eu trocaria borrachas sem fim esfarelado na minha cabeça por garantir que a minha mãe, que gargalhava na cozinha com as amigas, não soubesse o que eu tinha feito. Se soubesse, eu negaria. Negaria com todo meu potencial teatral. *Não, mãe, quê isso. Viado?! Tá me estranhando?* Eu enxergava a cara desapontada da minha mãe ao atender o telefone ou ler um bilhete ou receber um depoimento anônimo no Orkut dizendo *é, dona Eliana, infelizmente o seu filho é puto mesmo, não tem o que fazer. E ele mostrou o queixo, dona Eliana. O queixo. Ele queria mostrar mais, a senhora sabia? Ele queria mostrar beeeeeem mais que o queixo. Mas além de viado é covarde.* Eu via os olhos de pesar. Eu queria morrer. Me faltava o meio. E se eu me enforcasse? E se eu tomasse remédios? E se eu me cortasse, bebesse cloro, me trancasse no banheiro e ligasse a moto do... e foi aí que eu encontrei o caminho. Estava ali, diante dos meus olhos. A porta de sacada, duas folhas. O caminho mais breve, o mais rápido. *[vai se tornando o touro, prestes a investir contra o toureiro. Abismo.]* E foi aí que eu lembrei que eu morava no segundo andar. O que ia acontecer comigo além de, no máximo, quebrar uma costela?

Arena 9: Espelho

[Toureiro]

Busco nos olhos dos outros o reflexo da minha carne. Qualquer coisa que me abrigue dessa angústia de não me saber sendo. Busco um outro que, arrancando-me de mim, aponte para finais menos doídos. Um outro que, mergulhado no labirinto dessa existência sem nome, me estenda a mão. Mas não encontro nada. Desenho no ar um espelho, uma forma ovalar que

signalize a tentativa do encontro. Mas ele se esfacela. Eu sou o oco do oco do oco do sem-fim do mundo.

Arena 10: Carros

[Adolescente se organiza. Senta na plateia, interage com a Pessoa 1]

E aí... Tudo certo... Bruno, e o teu? Legal... Cara, eu acho que não vai rolar, tem muita gente aqui. Sair daqui? Não, não... quem sabe numa próxima. Falou, mano. Issoae. *[Do outro lado, com a Pessoa 2]* Opa, beleza, fera? De boa. Casado? Até prefiro. Não incomoda. Aqui?! Mas... teu carro tem film? *[o rosto vai acompanhando o outro imaginário que se encaminha para o oral. Os olhos reviram.]* *[Pessoa 3]* E aí, tudo bem? Eu sou o Giliard. E tu? Bonito nome. Eu vi que tu gosta de gastronomia, e tal... me conta um pouco de ti. *[beijo. Estado de felicidade]* É isso. É isso! É isso, não tem o que pensar, cara. É isso, é isso, é issoooooo! *[cai em si]* É isso.

Arena 11: Bilhete

[Giliard]

Eu desenvolvi uma febre. Quarenta graus. Eu tinha certeza que eu ia morrer. E se eu morresse? E se eu morresse? Eu ia morrer sem que ninguém soubesse quem eu de fato era? Eu decidi escrever uma carta. Eu escrevi uma carta. Eu fiquei sem dormir e eu fui, pé por pé, de manhã cedinho, até a entrada da casa, e coloquei o papel dobradinho debaixo das chaves. Eu escutei quando ela foi embora. Eu escutei o barulho das chaves, o silêncio, a porta batendo. Ela não me disse nada. Mas ela voltou.

[Mãe]

Giliard. Giliaaard, vem cá. Giliaaaaaaard! Eu li o teu bilhete. Não me explica nada, me poupa, te poupa disso. Só me diz uma coisa: não tem remédio? *[silêncio]* É isso. *[silêncio]* Eu não queria, mas se não tem o que fazer... Vem, vamo tomar café.

Arena 12: Ser Minotauro

[Touro]

Desde então, não me dói a solidão. Como será meu redentor? pergunto-me. Se meu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo, eu perceberia seus passos. Tomara que me leve a um lugar com menos galerias e menos portas. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com rosto de homem? Ou será como eu?

Arena 13: O pai do aluno

[Pai do aluno]

E aí, professor! Tudo bem? Eu sou o pai do Matheus. Isso, do quarto ano. Eu vim buscar o meu filho. Ele fala bastante no senhor, professor.

[Giliard]

Ele tava lá, com aqueles olhos esverdeados cravados em cima de mim como águia prestes a engolir o ratinho vivo.

[Pai do aluno, já com a criança]

Filho, quem sabe a gente não oferece carona pro profe? **Fumaça**.

Arena 14: A sauna

[Giliard, para o público]

Era uma sexta-feira à tarde. Eu tava exaaaaausto. Vocês já tiveram a oportunidade de passar na sauna durante o turno de planejamento? É o suprassumo da delícia. [deita] [Voz] Professor? [arregala os olhos. Levanta] [Professor] A gente se conhece? [silêncio] É claro que eu me lembro, menino! Como tu cresceu... Que bom te ver! [Giliard, para o público] Sim, eu me lembrava muito bem do Pedro. Um gurizinho medonho, mal assistido, que só precisava de alguém que olhasse por ele. Eu tinha acabado de chegar na escola e, na época, a Zero Hora tava atrás de uma criança pra ser a cara da campanha. Eu chamei ele num canto e disse *guri, tu não te bobeia muito. Pega nesse canudo e sai gritando “Zerinhooo, Zerinhooo...”*. Ele foi lá e fez. E fez bonito, o desgraçado. E agora tava ele ali, na minha frente, nu em pelo, gritando *Zerinhoooo, Zerinhooo*. Não é que o guri cresceu e agora gostava mesmo de pegar no canudo? [para o Pedro] Manda um abraço pro teu pai, guri! [Giliard] Eu saí dali correndo pra colocar a minha roupa e demorei um tempo ainda sem visitar saunas. Imagina, encontrar outros pedros, gustavos, antônios, rafaéis... Depois, eu encontrei o Pedro de novo na Praça da Alfândega. Ele também tava trabalhando lá. Depois eu perdi o menino de vista, nunca mais enxerguei. Depois fiquei sabendo o porquê: ele tinha contraído HIV.

Arena 15: O que mais vocês querem de mim?

[Giliard, escrevendo com giz]

Eu escrevo escondido porque aprendi desde muito cedo que a melhor maneira de preservar o que a gente tem a dizer é não dizer. Não sei exatamente quando comecei a escrever assim, com a mão pra dentro. Mas lembro de uma professora na quarta série – eu não lembro do nome dela, mas lembro muito bem dos olhos – que batia na gente se a letra não saísse como ela queria, se a resposta não saísse como deveria. Eu não tenho quase lembrança nenhuma dos meus anos iniciais na escola. Mas lembro que ela batia em todo mundo. Em mim, ela nunca bateu. Mas eu me escondia. E aprendi logo que se escondendo a gente vai mais adiante. Eu me tornei professor. Eu me tornei professor e eu comecei a falar. As minhas mãos ainda suam. Eu respiro antes de pisar na sala de aula. Mas eu digo. Eu digo o que eu tenho a dizer e eu digo aos meus alunos que eles podem ser. Que os tempos são outros. Que a gente não precisa sair do armário e que já nem há mais tantas portas a se vigiar. Eu me apaixonei por um colega de trabalho, e a gente vive um sonho possível pra muitos dos nossos alunos. Um romance inimaginável pro adolescente que eu fui. E isso não tem a ver necessariamente com viver uma relação amorosa, mas com a possibilidade de viver, por pouco que seja, sem estar permanentemente e rigorosamente em vigília. Ainda assim, um colega se sentiu à vontade para dizer aos meus alunos, hoje pela manhã, que eu sou [altera a voz] uma *bixa mal comida*.

[altera-se radicalmente a luz]

Gigi... Gigi Borboleta... Gilete. Giletão. Cu que arde... Gigi... *[se inicia uma gargalhada que se interrompe, frustrada]* Eu não consigo achar graça nisso. O que mais vocês querem de mim? O que... mais... vocês querem... de mim? Vocês me levaram o meu nome. Eu sou um corpo. Eu já sou um corpo sem nome. O que me resta? O que mais? *[silêncio]* O que resta é silêncio. E, enquanto vocês se reúnem nesta arena a contemplar em silêncio o touro que se encaminha ao abate, um jovem de 25 anos cheio de trejeitos é acordado em um assalto na beira da praia, cercado por três homens, e recebe, sem reagir, vinte e três facadas. Uma menina trans está nas ruas, expulsa de casa por uma família convertida ao Evangelho. Mulheres que se amam são ameaçadas de estupro corretivo. Mas silêncio. Silêncio é o que temos para o jantar.

Arena 16: Chrystian

Eu tenho um aluno, o Chrystian, que usa meias coloridas. O Chrystian é um menino autista que, quando chega na escola, antes de tudo, ele respira. Ele respira e ele começa, um pé depois do outro, um pé depois do outro, a caminhar pela escola. Ele demora quinze, vinte minutos pra chegar à sala de aula. E, quando ele chega, ele para diante da classe, a primeira classe na fila do centro da sala, ele coloca um pé depois o outro, um pé depois o outro, respira e senta. Outro dia, o Chrystian me abordou ao fim da aula angustiado porque tinha errado uma questão na prova de espanhol. **[Chrystian]** Professor, eu errei, professor. Eu errei uma questão que tava bem na minha cara. **[Giliard]** E tá tudo bem, Chrystian. As pessoas erram. **[Chrystian]** Não, professor, mas eu errei uma questão que tava bem na minha cara. Ela tava aqui, professor, aqui, na ponta do meu nariz. E eu errei. **[Giliard]** Mas as pessoas erram, Chrystian. Professores também erram. **[Chrystian]** Professores erram? **[Giliard]** Sim, eu erro o tempo inteiro. **[Chrystian]** Ah... tu vê! *[silêncio]* E isso que eu tô sentindo, professor, vai passar? **[Giliard]** O que tu tá sentindo? Tu tá sentindo frustrado? **[Chrystian]** Eu não sei, professor, mas isso que eu tô sentindo aqui dentro vai passar, não vai? Se não passar agora, vai passar daqui a pouco. Se não passar daqui a pouco, vai passar daqui a uma hora. Se não for daqui a uma hora, vai ser de noite. Se não for de noite, vai ser amanhã. Se não for amanhã vai ser depois, vai ser no fim de semana, vai ser na semana que vem. Mas vai passar, não vai? Me diz que vai, professor. **[Giliard]** Vai passar, Chrystian. Vai passar. *[pro público]* Eu não sei se vai passar.

Eu não sei quando vai passar essa sensação de que a gente não devia existir. Porque a gente é criado entendendo que o que somos precisa ser curado, eliminado, corrigido. Mas, apesar de, hoje de manhã eu topei com dois meninos de mãos dadas, felizes, caminhando pela escola. E ninguém – ninguém – interrompeu o beijo amoroso dos dois. E eu acho que isso é um pouco, afinal, o que significa ser professor, não é mesmo? Ajudar a construir um legado para que outros não passem pelo que nós passamos. E me alimenta pensar que ajudo a evitar que eles sofram as coisas que eu sofri. E eu sei que já sofri muito menos do que aqueles que me antecederam. As bixas sem nome, os transviados, os monstros escondidos nos porões da biblioteca escolar. Nós já não aceitamos que nos neguem o que quer que seja. E isso passa pelo olhar.

Eu cheguei aonde cheguei também em parte porque um dia, enquanto um menino viado escrevia rimas com os nomes das professoras, uma mulher gorda, com seus 30, 35 anos, chamada Belanir Vasques Ramos da Silva, professora de inglês, olhou pra mim e disse que eu era poeta. E, ao fazê-lo, ela legitimou também a minha existência. Foi graças a ela que eu entendi que eu era sujeito e que eu tinha um nome a reivindicar. Eu tenho um nome. Eu sou o Giliard: giletão, poeta, professor e ator de teatro.

Arena final: Carta de amor

**Não mexe comigo
Que eu não ando só
Eu não ando só
Eu não ando só
Não mexe, não**

**Não mexe comigo
Que eu não ando só
Eu não ando só
Eu não ando só**

Eu tenho Carlos, Rodolfo, Calebes
Suellens e Grazis
Tenho Anas, Emillys, Paulas, Micheles, Marinas
Vinícius, Fellipes, Diegos, Giovannas, Vicentes
Na velocidade da luz, no escuro da escola escura
O breu, o silêncio, a espera

Eu tenho Joanas, Danielas, Renans
O Grupo dos Cinco em minha companhia
A menina Amanda brinca e dorme nos meus sonhos
O poeta me contou

**Não mexe comigo
Que eu não ando só
Eu não ando só
Eu não ando só
Não mexe, não**

**Não mexe comigo
Que eu não ando só
Eu não ando só
Eu não ando só**

Eu tenho Dudus, Yans, Marcelos, Rebeccas
Jezebel e a rainha do mar andam de mãos dadas comigo
Me ensinam o baile das ondas e cantam, cantam, cantam pra mim

É do ouro de Oxum que é feita a armadura que guarda o meu corpo
Garante o meu sangue e a minha garganta
O veneno do mal não acha passagem
Em meu coração, Pai Nilo acende a sua luz e me aponta o caminho

Medo não me alcança. No deserto me acho.
Faço cobra morder o rabo, escorpião virar pirilampo.
Meus pés recebem bálsamos, unguentos suaves das mãos de minha mãe,
Dona Eliana, e de meu pai, Seu Márcio.

Pensou que ando só? Atente ao tempo.
Não começa nem termina, é nunca, é sempre.
É tempo de reparar na balança de nobre cobre que o rei equilibra.
Fulmina o injusto, deixa nua a Justiça.

Eu não provo do teu fel
Eu não piso no teu chão
E pra onde você for, não leva meu nome, não
E pra onde você for, não leva meu nome, não

FIM