

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRIO ROBERT LECHETA

“TEATRO É COISA DE VIADO!”: PEDAGOGIAS DA MASCULINIDADE NO TEATRO
AMADOR EM PERSPECTIVA DIALÓGICA

CURITIBA

2023

ANDRIO ROBERT LECHETA

“TEATRO É COISA DE VIADO!”: PEDAGOGIAS DA MASCULINIDADE NO TEATRO
AMADOR EM PERSPECTIVA DIALÓGICA

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Educação na linha de pesquisa: Linguagem, Corpo e Estética na Educação do Programa de Pós-Graduação em Educação, Setor de Educação, na Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Jean Carlos Gonçalves

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DO CAMPUS REBOUÇAS

Lecheta, Andrio Robert.

“Teatro é coisa de viado!” : pedagogias da masculinidade no teatro
amador em perspectiva dialógica / Andrio Robert Lecheta – Curitiba,
2023.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.
Orientador: Prof. Dr. Jean Carlos Gonçalves

1. Educação – Estudo e ensino. 2. Atores - Teatro. 3. Teatro amador.
4. Gênero. 5. Masculinidade. I. Gonçalves, Jean Carlos. II. Universidade
Federal do Paraná. III. Programa de Pós-Graduação em Educação. IV.
Título.



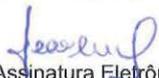
ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM EDUCAÇÃO

No dia trinta e um de março de dois mil e vinte e três às 14:00 horas, na sala virtual, por videoconferência, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese do doutorando **ANDRIO ROBERT LECHETA**, intitulada: **Teatro é coisa de viado!: pedagogias da masculinidade no teatro amador em perspectiva dialógica**, sob orientação do Prof. Dr. JEAN CARLOS GONÇALVES. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: JEAN CARLOS GONÇALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), SÔNIA MACHADO DE AZEVEDO (ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA), VICENTE CONCILIO (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA), BENEDITO MEDRADO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO), MEGG RAYARA GOMES DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, JEAN CARLOS GONÇALVES, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

Observações: Pela excelência da tese e sua contribuição aos campos da Educação, Estudos da Linguagem, Estudos de Gênero e Artes Cênicas, recomenda-se a publicação do trabalho em sua forma integral e, também, em outros formatos e plataformas. A banca sugere que a tese seja indicada ao Prêmio Capes Tese em sua próxima edição.

Para a publicação da Tese, considerar o título: "Teatro é coisa de viado!": pedagogias da masculinidade no teatro amador em perspectiva dialógica.

CURITIBA, 31 de Março de 2023.


Assinatura Eletrônica
05/04/2023 22:50:42.0

JEAN CARLOS GONÇALVES
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
05/04/2023 16:43:48.0

SÔNIA MACHADO DE AZEVEDO

Avaliador Externo (ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA)

Assinatura Eletrônica
10/04/2023 15:18:07.0
VICENTE CONCILIO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica
18/04/2023 12:51:34.0

BENEDITO MEDRADO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO)

Assinatura Eletrônica
11/05/2023 15:40:25.0

MEGG RAYARA GOMES DE OLIVEIRA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ANDRIO ROBERT LECHETA** intitulada: **Teatro é coisa de viado!: pedagogias da masculinidade no teatro amador em perspectiva dialógica**, sob orientação do Prof. Dr. JEAN CARLOS GONÇALVES, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 31 de Março de 2023.

Assinatura Eletrônica

05/04/2023 22:50:42.0

JEAN CARLOS GONÇALVES

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

05/04/2023 16:43:48.0

SÔNIA MACHADO DE AZEVEDO

Avaliador Externo (ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA)

Assinatura Eletrônica

10/04/2023 15:18:07.0

VICENTE CONCILIO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

18/04/2023 12:51:34.0

BENEDITO MEDRADO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO)

Assinatura Eletrônica

11/05/2023 15:40:25.0

MEGG RAYARA GOMES DE OLIVEIRA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

*Dedico a todos os queima-rosca, morde-fronha,
bambis, yags, mariconas, florzinhas, pocs, bixas,
invertidos, cocotinhas, desmunhecados,
entendidos, frescos, baitolas, bibas, frutinhas,
paneleiros, bichonas, héteras de Taubaté, xixas,
mariquinhas, pão com ovo, frangos, tcholas,
afolosados, qualiras, bius, pirobos, goiabas, conas,
frozôs, birolas, bees, boiolas e, claro, aos viados...*

AGRADECIMENTOS

Sem sombra de dúvidas, o primeiro agradecimento vai para o meu grupo de teatro *Na Lona*, por confiar no meu trabalho e ter feito parte de todo o processo desta pesquisa.

Agradeço à minha Nossa Senhora e ao meu querido Preto Velho por essa trajetória de proteção e amor em anos tão difíceis, pela inspiração e por todas as vezes que vocês me reergueram nessa jornada.

Agradeço à minha mãe Dilair e ao meu pai Neri pela paciência, acolhida e compreensão diante de tudo aquilo que vivemos e não é possível relatar nesta tese.

Agradeço ao meu orientador Jean Carlos Gonçalves por confiar e construir um processo que exercita a nossa autonomia e nos faz acreditar mais em nós mesmos.

E, por fim, agradeço a todos os colegas do nosso grupo de pesquisa Labelit – Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (UFPR/CNPq), por todas as trocas que enriqueceram a minha pesquisa de forma imensurável.

*“Vou te confessar
Que às vezes nem eu me aguento
Pra ser tão viado assim
Precisa ter muito, mas muito talento.”
(Linn da Quebrada)*

RESUMO

Este estudo, vinculado ao grupo de pesquisa Labelit - Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (UFPR/CNPq) e à Diálogos - Rede Internacional de Pesquisa, alocado na linha de pesquisa LiCorEs – Linguagem, Corpo e Estética na Educação, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR), tem como objetivo compreender os sentidos de masculinidades no discurso de atores de teatro amador. O aporte teórico centra-se na perspectiva dialógica de Mikhail Bakhtin e o Círculo, nos estudos de gênero e masculinidades de Raewyn Connell e Guacira Lopes Louro, e nas reflexões de Jacques Copeau sobre o teatro. A investigação compreende o teatro amador enquanto espaço de educação não-formal, se alicerçando, também, em uma perspectiva de inacabamento do sujeito e na busca da conversa como metodologia de pesquisa. Os sujeitos que constituem os acabamentos provisórios dessa tese são 4 integrantes do grupo de teatro amador *Na Lona* que se identificavam enquanto homens até o ano de 2020, e tinham como atividade principal a atuação. A materialidade discursivo-enunciativa analisada nesse processo trata-se de uma roda de conversa que teve como tema as relações entre o teatro e as masculinidades, utilizando como disparador temático um enunciado verbo-visual intitulado: “Teatro é coisa de *viado!*”. As reflexões dessa tese apontam direções acerca da aproximação entre o teatro e as masculinidades que fracassaram em relação à masculinidade hegemônica.

Palavras-chaves: Educação. Bakhtin. Perspectiva Dialógica. Masculinidades. Teatro Amador. Processo Formativo.

ABSTRACT

This study, linked to the research group Labelit – Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (UFPR/CNPq) and to Diálogos – Rede Internacional de Pesquisa, allocated in the line of research LiCorEs – Linguagem, Corpo e Estética na Educação (Language, Body, and Aesthetics in education) of the Programa de Pós-Graduação em Educação (Graduate Program in Education) of Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR), aims to comprehend the meanings of masculinities in the discourse of amateur theater actors. The theoretical background is centered on the dialogical perspective of Mikhail Bakhtin and the Circle, the studies of gender and masculinity from Raewyn Connell and Guacira Lopes Louro, as well as the thoughts of Jacques Copeau on theater. The investigation understands amateur theater as a non-formal educational space and its subjects as uncompleted, therefore it seeks dialogue as a research methodology. The subjects who base the provisional work of this thesis are 4 members of *Na Lona* amateur theater group, who up until 2020 identified themselves as males, and had acting as their main activity in the group. The analyzed discursive-enunciative materiality was a conversation circle with topics related to theater and masculinity, utilizing a thematic visual-verbal statement as its starting point: “Teather is for faggots!”. The reflection presented stresses the directions of proximity between theater and masculinities that have failed in relation to hegemonic masculinity.

Keywords: Education. Bakhtin. Dialogic Perspective. Masculinity. Amateur Theater. Formative Process.

RESUMEN

Este estudio, junto al grupo de investigación *labelit* - Laboratorio de Estudios en Educación, Lenguaje y Teatralidades (UFPR/CNPq) y Diálogos - Red Internacional de Investigación, asignado en la línea de investigación *LiCorEs* - Lenguaje, Cuerpo y Estética en Educación del Programa de Posgrado en Educación de la Universidad Federal de Paraná (PPGE-UFPR), tiene como objetivo comprender los significados de las masculinidades en el discurso de los actores de teatro amateur. La contribución teórica se centra en la perspectiva dialógica de Mikhail Bakhtin y el Círculo, en los estudios de género y masculinidades de Raewyn Connell y Guacira Lopes Louro, y en las reflexiones de Jacques Copeau sobre el teatro. La investigación comprende el teatro amateur como un espacio de educación no formal, basado también en una perspectiva del sujeto inacabado y en la búsqueda de la conversación como metodología de investigación. Los sujetos que constituyen los acabados provisionales de esta tesis son 4 miembros del grupo de teatro amateur "*Na Lona*" que se identificaron como hombres hasta el año 2020 y tuvieron como actividad principal la actuación. La materialidad discursiva y enunciativa analizada en este proceso es una rueda de conversación que tuvo como tema las relaciones entre teatro y masculinidades, teniendo como disparador temático una expresión verbo visual titulada: "*¡Teatro é coisa de viado!*". Las reflexiones de esta tesis apuntan las direcciones acerca de la aproximación entre el teatro y las masculinidades que fracasaron en relación con la masculinidad hegemónica.

Palabras clave: Educación. Bakhtin. Perspectiva dialógica. Masculinidades. Teatro Amateur. Proceso Formativo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Registro de ensaio da peça teatral “Eternidade”	22
Figura 2: Cartaz 1 de divulgação da peça “Eternidade”	25
Figura 3: Cartaz 2 de divulgação da peça “Eternidade”	25
Figura 4: Registro da apresentação de “Emergência”	29
Figura 5: Jornal divulgando apresentações do grupo	31
Figura 6: Peça teatral “Sobre Elas” – Festival de Teatro de Pontal do Paraná	33
Figura 7: Registro de ensaio da peça “Sobre Elas” na Casa Paroquial	35
Figura 8: Registro de ensaio da peça “Emergência” na Casa Paroquial	35
Figura 9: Registro de ensaio de “Sobre elas” na sala de catequese da paróquia	36
Figura 10: Registro de exercícios teatrais no Salão Paroquial	42
Figura 11: Ensaio da peça “Sobre Elas” no Salão Paroquial	43
Figura 12: Ensaio fotográfico da peça “Júri Popular” no ginásio esportivo da APAE	44
Figura 13: Ensaio fotográfico da peça “Júri Popular” no ginásio esportivo da APAE	44
Figura 14: Registro de ensaio da peça “Júri Popular” em uma escola abandonada.	45
Figura 15: Registro de ensaio da peça “Júri Popular” em uma escola abandonada.	45
Figura 16: Apresentação da peça “Júri Popular”	47
Figura 17: Apresentação da peça “Júri Popular”	47
Figura 18: Flyer de divulgação do 47º CONUPE	48
Figura 19: Cartaz de divulgação do Festival de Arte e Cultura Universitária – 47º CONUPE	49
Figura 20: Ensaio do experimento “Cobra-cega” na Praça Senhor Bom Jesus de Mandirituba	50
Figura 21: Ensaio do experimento “Cobra-cega”	51
Figura 22: Apresentação de “Cobra-cega” no 47º CONUPE	52
Figura 23: Apresentação de “Cobra-cega” no 47º CONUPE	53
Figura 24: Apresentação de “Cobra-cega” no 47º CONUPE	53
Figura 25: Cena da peça “Subterrâneo”	56
Figura 26: Sala de catequese onde aconteceu a roda de conversa Teatro é coisa de	

viado!	129
Figura 27: Objetos religiosos presentes no espaço onde ocorreu a roda de conversa “Teatro é coisa de viado”	130
Figura 28: Materialidade verbo-visual utilizada na roda de conversa	131
Figura 29: Montagem da nota de R\$50 com o rosto de Pablo Vittar	135
Figura 30: Comparação feita entre a fake News e o cartaz real no site oficial de Luís Inácio Lula da Silva	135
Figura 31: Print da mensagem enviada aos participantes da roda de conversa	137

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

LABELIT	Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades
LGBTI+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Intersexo
ADD	Análise Dialógica do Discurso
SUS	Sistema Único de Saúde
SATED	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos
APAE	Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais
CONUPE	Congresso da União Paranaense de Estudantes
FENATA	Federação Nacional de Teatro Amador
APATEDEP	Associação Profissional de Artistas e Técnicos do Estado do Paraná
APETEP	Associação dos Produtores em Espetáculos Teatrais do Paraná
FITAP	Federação de Teatro Amador do Paraná

SUMÁRIO

ATO DE ABERTURA.....	12
NA COXIA I.....	19
CENA I – A TRAJETÓRIA DO GRUPO NA LONA: UMA HISTÓRIA DE FRACASSO OU DE SUCESSO?.....	22
NA COXIA II.....	58
CENA II - TEATRO AMADOR: UMA ARENA DE VOZES DA VIDA, DA ARTE E DA EDUCAÇÃO.....	60
2.1 Um teatro fracassado.....	60
2.2 Amador: os corpos fracassados.....	75
CENA III - GÊNERO E FRACASSO.....	82
3.1 “Eu sou o fracasso”.....	82
3.2 Masculinidades fracassadas.....	87
3.3 O fracasso do viado.....	100
CENA IV – CONVERSAR: UMA METODOLOGIA FRACASSADA.....	107
4.1 Os fracassos [sucessos] da conversa.....	107
4.2 “Deus criou Adão e Eva”: a roda de conversa Teatro é coisa de viado!.....	119
4.3 A roda de viados.....	124
CENA V - ANÁLISE DE VIADAGENS: “TEATRO É COISA DE VIADO!”.....	139
5.1 “Passivas, falem!”.....	144
5.2 Ato I de análise: A masculinidade “heterotop crossfiteira”.....	147
5.3 Ato II de análise: Todo viado é homossexual?.....	158
CENA VI - UM ENSAIO ABERTO DE UMA TESE INACABADA.....	172
Um pequeno rascunho de manifesto para enviadescer.....	177
REFERÊNCIAS.....	179
ANEXOS.....	186

ATO DE ABERTURA

“Pouco importa o lugar, desde que aqueles que nele se reúnem tenham necessidade de nos escutar, que tenhamos alguma coisa para lhes dizer e para lhes mostrar, e que esse lugar seja animado pela força da vida dramática contida em nós.”

(Copeau)¹

Contrariando as expectativas, não estamos e não estaremos dentro de um grande teatro para assistir esta peça. Talvez, durante esse espetáculo, nem mesmo dentro de um teatro estaremos. Em cena também não estarão grandes nomes do Teatro Brasileiro ou Mundial. Os corpos que encenam esta tese são anônimos. Não somente por que os seus nomes não podem ser revelados em uma pesquisa, mas sim por que são anônimos. Artistas desconhecidos. Os seus corpos circulam pelos espaços *desglamourizados* e suas vidas se sucedem no fluxo cotidiano de meros mortais.

Por aqui não teremos nenhum semideus, monstro consagrado da atuação e todos esses lugares tentadores que, volta e meia, retornam às nossas fantasias e inflam nossos egos. Artistas. Ego de artistas. Rapidamente feridos por estarmos em um teatro...teatrinho. Amador. Artistas? Somos artistas?

Sem técnica, sem um teatro, sem palco italiano, sem dinheiro, sem *glamour*.

Por que realizar uma pesquisa de doutorado em Educação no contexto do teatro amador? Essa tese ensaiará respostas provisoriamente acabadas para essa questão.

Primeiramente, uma das motivações dessa pesquisa se aproxima ao que Jacques Copeau (2013) diz na obra *Apelos*, sobre pouco importar o lugar em que o teatro acontecerá: se espera que neste espaço haja a necessidade de ouvir e que também tenhamos algo a dizer e a mostrar. Reflexão essa que podemos estender para compreendermos um pouco mais do campo da pesquisa em Educação.

A partir disso, podemos pensar, junto com Mikhail Bakhtin, que “quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos”

¹ Fragmento retirado da obra *Apelos* (2013, p.2015)

(BAKHTIN, 2011, p. 21)². E quando criamos uma possibilidade, uma oportunidade ou um lugar no qual os olhos do teatro encontram os olhos da pesquisa e da Educação, nós esperamos – como reflete Copeau (2013) sobre os processos teatrais – que “esse lugar seja animado pela força da vida dramática contida em nós” (COPEAU, 2013, p.215).

De pronto, se faz necessário destacar que o teatro não é definido pelo seu espaço físico. O teatro é um acontecimento, uma vivência e, portanto, uma relação atravessada por diferentes vozes sociais que se confrontam e produzem sentidos. Um efervescente contexto educacional para construir um problema de pesquisa.

As motivações de uma investigação tendem a ser atravessadas pelas inquietações e obsessões do pesquisador. É muito potente que elas estabeleçam uma relação com as suas paixões (MARQUES, 2003). E é nesse lugar que essa pesquisa se constitui.

Enquanto pesquisador, também tenho como objetivo dar continuidade à pesquisa que iniciei no mestrado na qual analisei as relações entre as masculinidades e o teatro universitário. Intitulada: *Vocês acham que eu sou macho?: autoficção, masculinidade(s) do campo e o teatro universitário em perspectiva dialógica* (LECHETA, 2019), essa dissertação se estabeleceu na linha de tensão entre os discursos de masculinidades presentes no contexto do campo, em atrito com as possibilidades plurais, de corpo e masculinidades, que podem se apresentar e se construir no contexto universitário das práticas teatrais. Nessa investigação fui o pesquisador e o sujeito pesquisado a partir de uma metodologia de escrita autoficcional.

As inquietações para a construção dessa tese partem de vivências e observações que realizei desde o meu ingresso na universidade em 2012. Ao ser aprovado no vestibular da Universidade Federal do Paraná, no Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica, me chamou a atenção o fato de que, dentre os 45 aprovados, havia cerca de 8 rapazes apenas.

Após o início das aulas, percebi que era comum também que os poucos rapazes que se afirmavam heterossexuais tivessem suas sexualidades

² Para a construção desta tese eu utilizo os textos *O autor e a personagem na atividade estética* e *O romance de educação e sua importância na história do realismo*. Escolhi referenciar o ano da obra *Estética da Criação Verbal*, 6ª Edição, 2011, Editora WMF Martins Fontes, na qual eles estão reunidos.

questionadas. Pairava um senso comum dentro e fora do meio artístico que poderia ser sintetizado em uma frase: “Teatro é coisa de *viado*!”³.

Em 2016, me tornei professor de um Curso Livre de Teatro em Mandirituba, cidade onde moro, na região metropolitana de Curitiba, com cerca de 24 mil habitantes e com 75% de extensão rural. E, a partir das turmas, criei um grupo de teatro amador chamado *Na Lona*. O que me intrigou nessa experiência foi que, em determinado momento, havia mais meninos do que meninas nesse grupo, tensionando as reflexões que já me provocam na experiência universitária:

Homens se interessam por teatro? Por quê? Todos os homens que fazem teatro são gays? De onde vem esse senso comum de que o teatro é coisa de *viado*? Todo teatro é coisa de *viado*?

Com o emaranhado desses questionamentos, construí a pergunta central dessa pesquisa: quais são os sentidos de masculinidades no discurso de atores de teatro amador que se identificavam enquanto homens e integravam o grupo *Na Lona* (Mandirituba / PR) até março de 2020? A demarcação temporal específica se justifica pelo fato de que, a partir desse período, as atividades presenciais do grupo foram interrompidas, por tempo indeterminado, devido à pandemia mundial do Coronavírus (Covid-19).

Para uma pesquisa que se propõe a discutir as relações entre teatro e masculinidades – tendo, inevitavelmente, atravessamentos acerca de gênero, sexualidade, raça e classe – um grupo de teatro amador de uma cidade pequena pode ser um espaço fecundo para se pensar as diversas naturalizações dos contextos de hegemonia, cumplicidade, subordinação e marginalização que estruturam a hierarquia dos homens (CONNELL,2003). Nessa investigação é necessário “pôr a norma em questão, discutir o centro, duvidar do natural” (LOURO,1997,141).

Justifico a importância da realização dessa pesquisa por identificar uma grande lacuna nos estudos sobre as masculinidades dos atores de teatro. Algumas pesquisas pensam um recorte situado nas relações entre a cena e a representação das masculinidades no teatro, como é o caso da dissertação de mestrado intitulada: *Masculinidades na cena do Grupo Magiluth de Teatro* (ARAÚJO,2019). Ou também um recorte definido a partir das questões do texto dramático e a crise da masculinidade, como é o caso da tese de doutorado intitulada: *A crise da*

³ O termo *viado* será discutido na Cena III deste texto.

masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno (SIQUEIRA,2007). Mas não se encontram pesquisas com o objetivo de pensar o processo de constituição das masculinidades dos atores de teatro e, menos ainda, no contexto amador.

A escolha de um recorte para essa pesquisa situado no teatro amador justifica-se pelo fato de, nos últimos anos, as questões sobre gênero, sexualidade e vivências LGBTI+⁴ terem vivido um novo *boom* na cena teatral universitária e profissional no Brasil. Mas no teatro amador não temos pesquisas que apontem como essa temática vem, ou não, sendo tratada.

As tensões acerca do tema podem ser outras no contexto amador, principalmente se tratando de um grupo de teatro amador de uma cidade pequena na região metropolitana de Curitiba.

Um grupo nesse contexto pode ser atravessado por discursos de masculinidades diferentes, que carregam uma construção do campo e de cidade pequena, mas que também estão em plena tensão com os discursos de masculinidades produzidos na capital. Isso ocorre porque é comum que esses sujeitos dividam suas vidas entre uma cidade e outra para estudos, trabalho e lazer. Essa, inclusive, ainda é a minha realidade.

O fato de os sujeitos dessa investigação estarem inseridos em um contexto teatral que não tem como objetivo principal a construção de uma carreira profissional, seja por escolha ou por falta de estrutura e perspectiva de trabalho na área, implica diretamente em como esses sujeitos estabelecerão outras relações com o teatro, diferentes dos atores da cena compreendida como profissional.

A minha escolha pelo grupo *Na Lona* para essa pesquisa justifica-se através da compreensão de que foi desse lugar que partiram questões pertinentes ao tema que tenho pesquisado. Sei também que a minha vivência dentro da hierarquia das masculinidades, enquanto um homem gay que faz teatro e mora em uma cidade pequena, produz diversos tensionamentos nas relações do eu-para-mim, eu-para-o-outro e do outro-para-mim (BAKHTIN,2017). Essa pesquisa surge, em

⁴ Neste texto, adoto a sigla LGBTI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Intersexo) entrando em consenso com a que foi utilizada pelo Grupo Dignidade, Aliança Nacional LGBTI+ e Rede Gay Latino, que realizaram o Congresso Internacional LGBTI+ na cidade de Curitiba em novembro de 2019. Mas é importante destacar que não há um consenso sobre qual seria a ideal, justamente por que as identidades estão em movimento e construção. Desta forma, existe uma disputa narrativa na discussão desta sigla, desde que ela era apenas GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes) e produzia diversos apagamentos de determinados corpos no debate político. Opto por manter o “+” sinalizando que essa discussão está em aberto e outras identidades e letras podem passar a integrar esta sigla.

certa medida, também a partir do meu corpo. Há uma ligação afetiva e há, em meio a todo esse debate, uma oportunidade de como professor e diretor teatral observar a minha própria prática.

Entretanto, escolher um grupo de teatro amador fora da rota comercial, situado na região metropolitana, é deslocar o olhar do centro, é desvelar as entranhas do fazer teatral a partir de uma vivência que é constituída pela precariedade, pela falta de espaços, verba, editais, políticas públicas, patrocínio e apoio.

O que me parece dialogar muito com a realidade das pesquisas das Ciências Humanas e das pesquisas sobre gênero e sexualidade: alocadas comumente em lugares pouco valorizados, vistas como inferiores, menores e sem importância. Se, de forma geral, a área cultural também é vista dessa maneira em nosso país, pode-se imaginar o exercício de resistência que grupos de teatro amador precisam estabelecer para continuar existindo. Sua história não é valorizada, suas narrativas não são consideradas, seus corpos não adentram os espaços consagrados das Artes Cênicas e o seu teatro é visto como um *teatrinho*.

A definição dos sujeitos dessa pesquisa está alicerçada em uma compreensão bakhtiniana que pensa o sujeito enquanto inacabado (BAKHTIN, 2011). A partir dessa concepção é possível considerar as vivências de gênero, sexualidade e masculinidades como transitórias, acabadas provisoriamente e em constante transformação. Isso dialoga com as reflexões que Louro (1997) faz sobre identidade de gênero e identidade sexual:

Essas construções e esses arranjos são sempre transitórios, transformando-se não apenas ao longo do tempo, historicamente, como também transformando-se na articulação com as histórias pessoais, as identidades sexuais, étnicas, de raça, de classe... (LOURO, 1997, p.28).

Dessa forma, destaco que se considera, para essa pesquisa, as identidades de gênero dos sujeitos no período citado anteriormente (até março de 2020) e também a transição de gênero que ocorreu no processo da pesquisa. Esse recorte também define a faixa-etária dos sujeitos entre 20 e 31 anos.

Sendo assim, o objetivo geral dessa pesquisa centra-se em compreender os sentidos de masculinidades no discurso de atores de teatro amador que se identificavam enquanto homens e integravam o grupo *Na Lona* (Mandirituba/PR até

março de 2020. De forma específica, busco identificar como ocorre o funcionamento discursivo dos sujeitos acerca das masculinidades, considerando as aproximações e os distanciamentos em relação à masculinidade hegemônica. E também me debruço a observar como os sujeitos experienciam momentos de reconstrução, desestabilização ou ruptura nas suas relações com as masculinidades através das vivências no teatro amador.

O aporte teórico dessa investigação está ancorado nas discussões de Bakhtin e o Círculo a partir da ADD – Análise Dialógica do Discurso⁵. E as discussões sobre gênero e masculinidades contarão com o protagonismo de Raewyn Connell, cientista social australiana e mulher trans responsável por sistematizar o conceito de masculinidade hegemônica.

As reflexões de Copeau (2013), na obra *Apelos*, também atravessam as conversas dessa pesquisa sobre o teatro e o amadorismo. E, por fim, a obra *Conversa como metodologia de pesquisa: por que não?* (RIBEIRO; SOUZA; SAMPAIO, 2018) embasa a metodologia utilizada para a produção de dados dessa investigação.

O material aqui analisado trata-se de recortes da roda de conversa: *Teatro é coisa de viado!*, que aconteceu com os integrantes do grupo de teatro amador *Na Lona*, no dia 07 de novembro de 2021, em Mandirituba, no bairro Centro, às 11:00 h. dentro de uma sala de catequese da Paróquia Senhor Bom Jesus de Mandirituba.

Como trata-se de uma tese costurada pelas vivências teatrais, chamarei os capítulos de cena. Portanto, essa pesquisa está organizada em 6 cenas.

Na Cena I, apresento a história do grupo *Na Lona*, localizando a pesquisa no contexto da educação não-formal, discorrendo sobre os seus atravessamentos, relações, funcionamentos e os principais trabalhos, sendo uma sessão fundamental para um exercício de compreensão mais aprofundado dos sujeitos que constituem essa pesquisa.

Na seção seguinte, a Cena II será palco de uma discussão em torno do teatro amador e as suas relações com a noção de sucesso e fracasso. O protagonismo

⁵ Escolho o termo Análise Dialógica do Discurso a partir das discussões de Beth Brait no texto *Análise e teoria do discurso* na obra *Bakhtin: outros conceitos-chave* (2006), Editora Contexto. Nele Brait aponta que a partir do pensamento bakhtiniano, é possível “fazer da análise um processo de diálogo entre sujeitos, no sentido forte assumido pelo termo”. (BRAIT, 2006, p.28). Brait também destaca que as contribuições bakhtinianas para uma análise dialógica “constituem um corpo de conceitos, noções e categorias que especificam a *postura dialógica* diante do *corpus discursivo*, da metodologia e do pesquisador”.

dessa cena será pensar o teatro amador como um espaço de educação, potência e resistência.

Considerando importante uma discussão teórica sobre masculinidades, na Cena III movimento sentidos em torno de uma noção de masculinidade fracassada, pensando em como os corpos se constituem em uma arena de tensão e vozes entre a normatividade e a dissidência.

A discussão teórica sobre a conversa enquanto metodologia de pesquisa acontece na Cena IV, pensando as suas relações com processos de subordinação e hierarquia na produção científica, e como isso fomenta diálogos com uma pesquisa produzida a partir da dissidência e dos lugares vistos como inferiores e fracassados, como é o caso do teatro amador e das masculinidades subordinadas (CONNELL,2003). Nessa cena haverá toda a descrição metodológica de como aconteceu a roda de conversa com os integrantes do grupo *Na Lona*.

Na Cena V acontecem as análises dos trechos recortados da transcrição da roda de conversa: *Teatro é coisa de viado!* Elas estão distribuídas em dois atos a partir de suas relações temáticas.

E, por fim, há uma recusa pelo fim e pelo acabamento permanente da tese. Na Cena VI não há desfecho, há um retorno ao ensaio de uma possibilidade de tese inacabada, assim como os sujeitos que a constituem.

Desta forma, iniciamos essa peça, conversa e tese.

Assista o minidocumentário amador *Na Lona*⁶ antes de começar essa jornada.

Bom espetáculo.

⁶ Minidocumentário amador *Na Lona* realizado para a banca de defesa desta tese: <https://youtu.be/TsCfJRinvJA>

NA COXIA I

Gostaria de usar esta analogia da coxia teatral, que se trata de um lugar de bastidor no qual um ator aguarda a sua deixa para entrar em cena – sendo um lugar pouco visível para o público – para destacar dois pontos que, ainda que não protagonizem a tese, fazem parte do seu bastidor e merecem ter um registro nesse texto.

De forma política e histórica, é importante demarcar que essa pesquisa, que se aloca dentro das Ciências Humanas, da Educação, do Teatro e dos estudos de gênero e masculinidades, foi realizada na íntegra dentro de um contexto de profundo conservadorismo. Esse texto é marcado, tolhido e impactado por um Brasil que escancarou o seu ódio às minorias, à ciência e às artes durante todo o governo do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro. Ainda que se faça um esforço imenso, movido pela esperança de dias melhores, toda a produção de reflexões dessa tese é contagiada – uso essa palavra ciente dos seus densos e traumáticos sentidos pandêmicos – pelo medo, pela morte e pelos silenciamentos dos últimos 4 anos.

Por isso, é possível que, em algum momento, o medo de ter uma pesquisa perseguida ou humilhada por conservadores possa ter produzido uma escrita mais contida. É impossível para o pesquisador descolar-se do contexto de produção das suas ideias. Isso constituiu o processo desse texto. Um processo mediado por mortes literais e simbólicas, seja pela pandemia ou pela política de morte das nossas subjetividades. De certa forma, essa tese carrega um luto em seu cerne.

Outro ponto importante que atravessa essa pesquisa, mostrando também a sua relevância, os seus desdobramentos e sua urgência temática, trata-se do projeto “Corpo, Gênero e Masculinidades”⁷ que eu criei em novembro de 2020, no segundo ano do doutorado

Durante a pandemia, a partir de um momento de crise com a pesquisa, que narro no capítulo *A minha pesquisa não serve pra nada* (LECHETA, 2022, p.59), na obra *Além da Tese: percursos de pesquisa em ciências humanas*, decidi criar um projeto de publicações no meu perfil pessoal da rede social *Instagram*. A ideia era produzir posts, em formato de textos, com as minhas reflexões e inquietações teóricas que articulassem o tripé temático: corpo, gênero e masculinidades, a partir

⁷ O projeto está alocado no meu perfil pessoal da rede social Instagram: <https://www.instagram.com/andriorobert/>. Acesso em 16 jan. 2023.

de recortes de classe, raça, religião, sexualidade, publicidade, política, educação, cinema, colonialidade e etc.

O que era para ser apenas um estímulo que mantivesse alguma chama de pesquisa acesa em mim durante a pandemia, acabou atraindo centenas de pessoas interessadas em pensar o tema e também dezenas de pesquisadores do Brasil todo.

Através do projeto, fui convidado para fazer palestras em empresas e dar aulas sobre o tema em diversos cursos de graduação, como: Ciências Biológicas, Produção Cênica, Comunicação Institucional, Gestão Pública, Psicologia e Comunicação Organizacional na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), na Universidade Federal de Roraima (UFRR), na Universidade Federal do Paraná (UFPR), entre outras.

A partir da repercussão do projeto, também fui chamado para falar do tema em empresas e diversos podcasts⁸. E, por fim, o projeto rendeu um curso chamado “Desde que o mundo é mundo: reflexões sobre corpo e gênero”, no qual ofereci 3 aulas intituladas:

1. “As invenções sobre o corpo: corpo, gênero e natureza”, discutindo a construção do sexo biológico binário na Europa do século XVIII.
2. “De “selvagens” a “humanos”: corpo, gênero e colonialidade”, discutindo as relações entre gênero e o processo de colonização das Américas e do povo yorubá, a partir das reflexões de María Lugones, Geni Núñez, Nego Bispo e Oyeronke Oyewumi.
3. “Entre viados e machos: corpo, gênero e masculinidades”, pensando a hierarquia das masculinidades, as noções perigosas de “novo homem” e as tensões entre o capitalismo e a produção de masculinidades.

Ponto tudo isso, pois como Bakhtin (2011) nos lembra, a minha experiência discursiva individual se forma em uma interação constante com os enunciados das outras pessoas. O meu discurso está sempre cheio de palavras do outro. Portanto, todas essas experiências, interações, novas relações e perspectivas, trouxeram e ainda trazem novos ecos para a pesquisa e para a minha própria voz nessa tese.

São muitas outras vozes que complexificam a temática, a análise, a localização de tempo e espaço da investigação, e as possibilidades de acabamento

⁸ Link de acesso dos podcasts sobre masculinidades: <https://andriorobert.wixsite.com/my-site> . Acesso em 16 jan. 2023.

provisório e conclusão dessa tese. São outras tensões que trazem outras perspectivas e constroem não só a pesquisa, mas o meu eu pesquisador.

Agora sim a peça pode começar!

CENA I – A TRAJETÓRIA DO GRUPO NA LONA: UMA HISTÓRIA DE FRACASSO OU DE SUCESSO?

“(...) o fracasso comporta muitas vezes uma parte de sucesso. E o sucesso final muitas vezes é garantido somente mediante uma série de fracassos. É tão difícil suportar o sucesso quanto o fracasso.”

(Copeau)⁹

Neste momento me concentrarei em apresentar a trajetória do grupo de teatro que integra esta pesquisa, o *Na Lona*. E, por consequência, desenhar silhuetas discursivas acerca das vozes que atravessam esse coletivo e os seus sujeitos. Isso se faz necessário para que se compreenda, nas próximas cenas, como os sentidos de masculinidades desses sujeitos foram construídos e produzidos através de experiências teatrais, religiosas, subversivas e políticas.

É importante destacar que construo essa narrativa atravessado pelo lugar que ocupo em relação ao *Na Lona* e os seus integrantes. Bakhtin vai chamar de excedente de visão aquilo que só eu posso compreender sobre o outro a partir do lugar singular e insubstituível que ocupo em relação a ele:

“Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim.” (BAKHTIN,2011, p.21)

Ofereço e registro, a partir de agora, o meu excedente de visão sobre o grupo *Na Lona*. Aquilo que só eu posso ver da forma que vejo, dado o lugar em que existo, insisto e sou no mundo. Além disso, se faz muito necessário demarcar nesse texto que construo essa pesquisa de um lugar ora subalterno, ora privilegiado: sou um homem gay, branco e cisgênero. Essa interseccionalidade permeará toda a potência e também todas as limitações dessa investigação.

Por uma perspectiva bakhtiniana, compreendo que o olhar e a narrativa que construo sobre o grupo nesta cena, as conclusões que tiro sobre a sua existência, a realização de determinados acabamentos provisórios acerca da sua história e a

⁹ Fragmento retirado da obra *Apelos* (2013, p.107)

produção de determinados enunciados em relação a ele, só são possíveis devido à minha existência radicalmente singular no mundo. Só daqui posso vislumbrar as coisas da forma como vislumbro. Se outra pessoa fosse falar sobre o *Na Lona*, outras vozes atravessariam a sua, outros ecos ressoariam, outras sensações e percepções teriam sido registradas em sua memória.

Também se faz necessário pontuar, nesse início de cena, que o contexto educacional dessa pesquisa se caracteriza pelo que Maria Glória Gohn chama de educação não-formal:

a educação não-formal não deve ser vista, em hipótese alguma como algum tipo de proposta contra ou alternativa à educação formal, escolar. Ela não deve ser definida pelo o que não é, mas sim pelo o que ela é – um espaço concreto de formação com a aprendizagem de saberes para a vida em coletivos. Esta formação envolve aprendizagens tanto de ordem subjetiva-relativa ao plano emocional e cognitivo das pessoas, como aprendizagem de habilidades corporais, técnicas, manuais etc., que os capacitam para o desenvolvimento de uma atividade de criação, resultando um produto como fruto do trabalho realizado. (GOHN, 2009, p.33)

Sendo um dos principais nomes da pesquisa sobre educação não-formal no Brasil, a autora se preocupa em não rivalizar teórica e metodologicamente os espaços formais e não-formais de educação, buscando potencializar as suas relações e observando os seus diálogos. Gohn nos aponta também que “há na educação não-formal uma intencionalidade na ação, no ato de participar, de aprender e de transmitir ou trocar saberes” (GOHN, 2006, p.29). No caso do *Na Lona*, essa intencionalidade encontra-se no aprendizado e na vivência de práticas teatrais, ocasionando um aprofundamento das relações e um processo pedagógico. É importante considerar também, conforme os apontamentos de Gohn, que:

A educação não-formal capacita os indivíduos a se tornarem cidadãos do mundo, no mundo. Sua finalidade é abrir janelas de conhecimento sobre o mundo que circunda os indivíduos e suas relações sociais. Seus objetivos não são dados a priori, eles se constroem no processo interativo, gerando um processo educativo. (Ibidem, p.30)

A partir disso, se pode localizar, na dinâmica da educação não-formal, uma grande área de demandas específicas como as levantadas pela autora em suas pesquisas:

a) Educação para justiça social. b) Educação para direitos (humanos, sociais, políticos, culturais etc.). c) Educação para liberdade. d) Educação

para igualdade. e) Educação para democracia. f) Educação contra discriminação. g) Educação pelo exercício da cultura, e para a manifestação das diferenças culturais. (GOHN, 2009, p.32)

Em certa medida, os grupos de teatro independentes tendem a se relacionar com essas áreas. No caso do *Na Lona*, essas demandas são profundamente contempladas pela proposta de funcionamento do grupo. Com isso, mostra-se potente as relações dessa pesquisa com o campo da Educação.

O *Na Lona* é um grupo de teatro localizado na cidade de Mandirituba, região metropolitana de Curitiba. Em 2016, no último semestre da minha graduação no Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica, na Universidade Federal do Paraná (UFPR), fui convidado para montar um Curso Livre de Teatro dentro de uma Academia de Dança da cidade. A ideia era abranger naquele espaço de dança outras áreas artísticas.

A primeira aula aconteceu no dia 07/10/2016, no bairro de Queimados, com 10 alunos. Logo de início já fomos convidados pela dona da academia para nos apresentarmos na IV Mostra de Dança de Mandirituba como uma atração especial, sinalizando que a academia estava em expansão artística. Ainda não tínhamos um nome e também não nos entendíamos propriamente enquanto um grupo. Encaramos como um exercício e um desafio.

Havia ali, entre mim e os sujeitos, alguns vínculos já postos pelo fato de metade dos alunos inscritos também serem integrantes do Movimento Jovem Fonte do Sangue que Corre (FSC), grupo católico que fundei e coordenei por mais de 10 anos na Paróquia Senhor Bom Jesus de Mandirituba.

No mês anterior ao convite para montar o Curso Livre de Teatro, eu e estes 5 integrantes estávamos em um processo imersivo de montagem teatral que teve como resultado a peça chamada *Eternidade*. A peça, ainda que em contexto religioso, arriscava flertar com um teatro cristão menos óbvio e procurava alguma brecha possível de inovação cênica, pois o gênero teatral cristão tem em seu cerne uma estrutura didática que tende a recordar a história de figuras bíblicas já conhecidas. Mas essa narrativa já não me interessava mais.

A imagem a seguir é um registro de ensaio da peça *Eternidade*. A temática nos levou a pensar um lugar dramático entre a vida e a morte, construindo, a partir do desconhecido e de um lugar nunca habitado, a experiência do horror intermediada pela dúvida latente sobre “O que é a Eternidade?”. Sem nenhum

orçamento, a iluminação foi executada com lanternas à pilha, os figurinos foram montados a partir das roupas que o elenco tinha em casa e o cenário também foi montado a partir dos nossos objetos pessoais e/ou familiares.

Figura 1: Registro de ensaio da peça teatral “Eternidade”



Créditos: Andrio Robert Lecheta

É importante destacar que todo o seu processo de criação e ensaio aconteceu em espaços físicos religiosos. Alguns encontros foram no Salão Paroquial e outros, como nesta imagem, dentro de uma sala de catequese na Igreja Matriz.

Trago essa peça para discussão pelo fato desse trabalho conter o embrião ético, estético e político do que veio a se tornar o grupo *Na Lona* posteriormente. Ele acompanhou os sujeitos durante a transição que partia de um grupo de teatro cristão para o nascimento de um grupo de teatro que vai tensionar o seu próprio cristianismo em produções futuras. Há sujeitos em comum entre o elenco de *Eternidade*, as peças posteriores do grupo *Na Lona* e os sujeitos que integram essa pesquisa.

Portanto, a produção discursiva que ocorre nesse cronotopo¹⁰ (BAKHTIN,2018), principalmente acerca da religiosidade, poderá ecoar na roda de conversa sobre teatro e masculinidades que será analisada nas seções seguintes. Isso porque tais ecos discursivos costuraram as produções teatrais do grupo *Na Lona*. É importante destacar que o contexto religioso e as reverberações da peça *Eternidade* retornavam ao grupo, em várias ocasiões, devido a ensaios do *Na Lona* que aconteceram nesses mesmos espaços religiosos anos mais tarde.

Eternidade era um trabalho que tentava construir dinâmicas que produzissem outros sentidos acerca da noção de eternidade cristã, trazendo a dúvida, a confusão e angústia sobre um conceito perturbador de sermos e estarmos para sempre.

O discurso religioso cristão tende a construir uma noção sempre binária, céu/inferno, homem/mulher, pecado/santidade, e, nesse último, é comum que se construa mais um desdobramento binário: ser de Deus ou ser do “mundo”, no qual um representa a vivência da religiosidade e o outro a vida fora da Igreja.

Enquanto sujeitos cristãos, éramos sempre convidados a rejeitar “o mundo”. Subjetivamente, isso significava rejeitar o sexo, a bebida, o conhecimento secular, a dúvida, outras religiões e etc. E *Eternidade* era uma espécie de entrelugar estratégico que se apropriava de uma roupagem, conceitos e referências cristãs para falar de assuntos silenciados, proibidos ou sempre construídos em áreas de contenção discursiva.

Essa peça poderia ser interpretada como aquela que “serviria a dois senhores”, referência bíblica conhecida presente no Evangelho de Matheus. Ou seja, um trabalho posto entre o céu e o inferno, o homem e a mulher, o pecado e a santidade, Deus e o “mundo”. Um ensaio ideológico tímido de rompimento com os binarismos cristãos. De certa maneira, dentro do contexto em que os sujeitos estavam inseridos: uma cidade pequena, rural e cristã, o trabalho acabava por ser disruptivo e subversivo.

¹⁰ O uso do conceito cronotopo em todo esse texto está centrado nesta compreensão: “Chamaremos de cronotopo (que significa) “tempo-espaco”) a interligação essencial das relações de espaco e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura. Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Para nós não importa o seu sentido específico na teoria da relatividade, e o transferimos daí para cá – para o campo dos estudos da literatura – quase como uma metáfora (quase, mas não inteiramente); importa-nos nesse termo a expressão de inseparabilidade do espaco e do tempo”, presente na obra *Teoria do Romance II: As formas do tempo e do cronotopo* (2018, p.11)

Novamente, isso delineou muito o funcionamento futuro do que se tornou o *Na Lona*: o grupo, os sujeitos, os corpos, a estética, a linguagem artística e a forma de se fazer teatro foram se instalando cada vez mais em um entrelugar.

Como me inseri no trabalho de liderança cristã desde a adolescência, eu era responsável por muitos dos “teatros de igreja”. E isso ocorria devido à percepção das demais lideranças acerca da minha relação com a fé e a criatividade, seja na atuação, criação ou direção.

Depois de ter uma experiência universitária, que me proporcionou a vivência de práticas teatrais, desejei transportar isso para as criações teatrais dentro do contexto religioso. Sabendo das possibilidades de embate ou confronto no que diz respeito aos olhares sobre o corpo, liberdade e religiosidade.

Eternidade foi apresentada no interior da cidade de Rio Branco do Sul, em um Luau cristão, e em Mandirituba, no Dia Nacional da Juventude de 2016, um evento que reunia os movimentos e pastorais da juventude de diversas cidades.

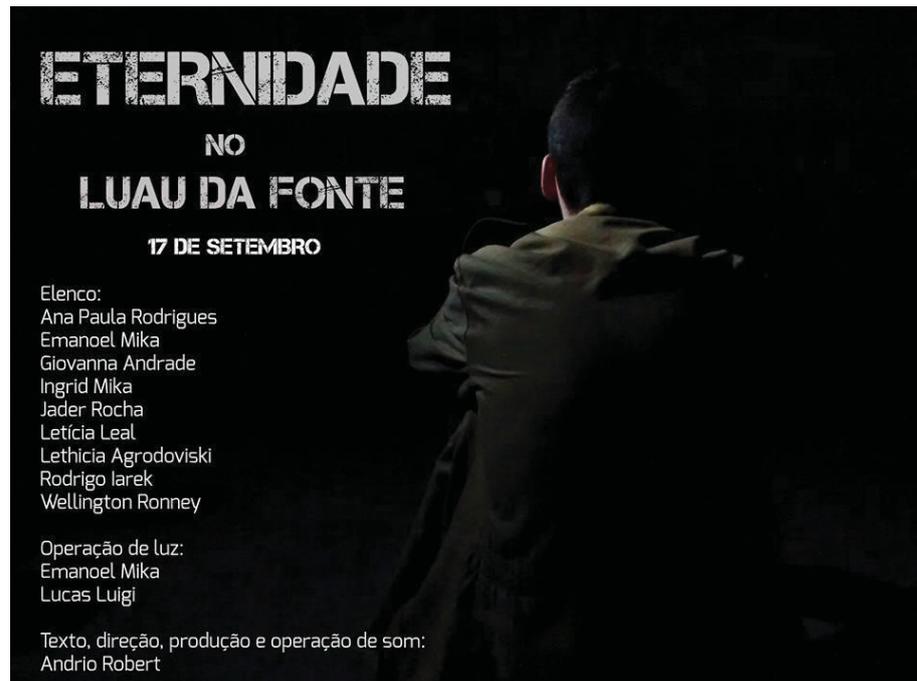
Ainda que essa peça ficasse em um lugar de suspensão – o teatro cristão – não sendo compreendido propriamente como teatro amador ou profissional, havia um grande desconhecimento técnico teatral. E dentro das igrejas isso tende a não ser uma questão, pois o protagonismo acaba ficando em torno da mensagem ou da história já conhecida das figuras cristãs.

Por exemplo, nem sempre o público se emocionará com a interpretação do ator que faz a cena de Jesus crucificado, mas com a carga discursiva e simbólica que essa imagem carrega para além da qualidade técnica de atuação.

Em *Eternidade*, o elenco era formado por pessoas que nunca haviam estudado teatro em instituições formais de ensino. Estavam tendo ali, no contexto religioso, em uma experiência de educação informal, suas primeiras experiências através de casamentos caipiras, montagens da Paixão de Cristo, Autos de Natal e etc.

As imagens a seguir tratam-se de cartazes feitos para a divulgação da peça:

Figura 2: Cartaz 1 de divulgação da peça “Eternidade”



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Figura 3: Cartaz 2 de divulgação da peça “Eternidade”



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Se vê que há uma tentativa de divulgar *Eternidade* como um trabalho teatral que soasse ou flertasse com uma estética considerada “teatro de verdade” ou “teatro

profissional”. Recusando o lugar dos “amadores, os ingênuos, populares, que merecem estar apenas em condição de observar e ser observados como exóticos” (MELO; ANDRAUS, 2015, p.106). Essas materialidades mostram que havia um desejo por sermos vistos como “artistas de verdade”.

É evidente que a montagem desses cartazes escancara em sua estética que ele foi feito dentro da própria proposta da iluminação, dos figurinos e cenários: se fez com o que se tinha, sem orçamento e conhecimento técnico aprofundado.

Essa proposta cênica foi recebida com tanto impacto pelo público católico presente que, no luau cristão, ela foi chamada de “teatro profissional” pelos organizadores do evento. Esse discurso fez o público, que não havia conseguido assistir, solicitar uma segunda sessão poucos minutos depois do término da primeira. O que reafirma a nossa tentativa estratégica de romper com os clichês do “teatro religioso” e flertar com imaginários daquilo que idealizávamos enquanto um “teatro profissional” naquele momento.

O fato de alguém ter nos chamado de “profissionais” fez com que olhássemos para a peça de outra forma, inclusive com maior segurança artística, pois sabemos que “o uso das palavras amador e profissional está ligado, hoje em dia, às questões de boa e má qualidade de produção, respondendo por parâmetros baseados na técnica” (MELO; ANDRAUS, 2015, p.104).

Dada essa experiência, parte do elenco de *Eternidade* se interessou pela possibilidade de entrar no Curso Livre de Teatro para vivenciar mais daquela pequena experiência de liberdade, ainda restrita e condicionada pelo seu contexto de produção, mas que já havia sido suficiente para atravessar – e, talvez, envidescer – os seus corpos.

Me recordo de alertá-los que nas aulas do Curso Livre de Teatro iríamos romper com os limites impostos pelo contexto da religião e que a fé cristã não seria norteadora dos nossos processos de criação e de nossas experiências. E que, inclusive, eventualmente poderíamos esbarrar em questões conflituosas, contraditórias ou compreendidas como hereges e profanas em relação ao Catolicismo.

É possível que isso tenha aguçado ainda mais esses corpos para a experiência. Criou-se e fomentou-se o desejo de habitar o *não-pode* e assim, como no mito de Adão e Eva, provar do fruto proibido: o teatro.

Aqui cabe confessar – aproveitando os sentidos católicos que essa palavra produz – que mesmo que o nosso desejo se direcionasse a romper com as amarras religiosas na experiência teatral, sempre havia uma espécie de conflito. Nossas vivências, nossas crenças, nossos sentidos sobre a noção de respeito, temor, santidade, inferno, pecado e etc., iam à cena conosco. Dessa maneira, é possível compreender, como Sônia Machado de Azevedo nos diz, que “a arte como resposta ao mundo, envolve também a humanidade de seus intérpretes em constante luta contra a rigidez das estruturas sociais vigentes” (AZEVEDO, 2020, p.26). Juntos, na experiência teatral, nos colocávamos entre a dor e o prazer de nos descobrirmos enquanto corpos não santos – e será que também enquanto corpos *viados*?

Se faz necessário pontuar também que o Movimento Jovem FSC, do qual eu e estes 5 integrantes já fazíamos parte, é um grupo que constrói discursos que remam na direção contrária ao conservadorismo presente nas estruturas do Catolicismo. Desde o início, esse nosso movimento católico estabeleceu relações de resistência, discordando de reflexões LGBTI+fóbicas realizadas por lideranças e pelo que chamamos de “pregadores”, sujeitos responsáveis por conduzir uma espécie de palestra embasada em passagens bíblicas e orientações da Igreja Católica.

Por apresentar outros olhares acerca das questões de corpo, gênero e sexualidade, por muitos anos o grupo foi mal visto pela paróquia, padres, lideranças e famílias que proibiam seus filhos de participar das atividades organizadas pelo movimento. Bakhtin nos auxilia a compreender isso quando diz que “em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive, sempre existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom” (BAKHTIN,2011, p.294). E são nesses enunciados que as pessoas vão se basear, citar, imitar e seguir.

Neste período do Movimento FSC, havia uma experiência de marginalização pelo fato de o grupo estabelecer perspectivas, de certa forma, insubmissas sobre a fé. Isso fazia jovens LGBTI+ que ainda estavam “no armário” se aproximarem, mas também afastava aqueles que nos viam como um risco ou até mesmo como um projeto diabólico. Isso acaba acontecendo por que “é impossível a um humano ficar imune à presença do outro ser humano. Ou rejeito, me afasto e nego o que vejo ou me deixo afetar corporalmente por meio de percepções, emoções e sentimentos diversos. (AZEVEDO, 2020, p.50).

Os corpos que migraram comigo para uma experiência mais profana do teatro eram corpos sedentos por afeto, por afetar e por afetar-se pelo outro. Esse foi um dos principais motivos que conduziram esses corpos a me acompanharem para uma experiência teatral “fora” da igreja. Será que esses corpos desejavam se *enviadescer*?

O nosso primeiro trabalho cênico enquanto Curso Livre de Teatro foi apresentado em dezembro de 2016, na IV Mostra de Dança de Mandirituba. Intitulado *Emergência*, o trabalho registrado na imagem a seguir se estabeleceu numa estética fronteira entre o teatro e a performance, tendo como mote central um tom denunciativo: a corrupção e desvios de dinheiro do Sistema Único de Saúde – SUS.

O cenário era todo feito com folhas de jornais e sobre elas estavam coladas manchetes reais com os maiores escândalos nacionais de corrupção na área da saúde. Os corpos traziam movimentos apáticos e doloridos costurados por uma atmosfera de desumanização do ambiente hospitalar. Sobre as manchetes, esses corpos sangravam, e ao som de uma trilha sonora perturbadora, permaneciam sem nada dizer.

A apresentação não ocorre no palco, mas nas portas do Teatro Municipal de Mandirituba, em um lugar de passagem, sem a obrigação do público assistir um começo, meio e fim. Ali, jogava-se propositalmente com o interesse e desinteresse do espectador pelo que estava sendo apresentado.

Figura 4: Registro da apresentação de “Emergência”



Fonte: Acervo grupo *Na Lona*

Depois de um tempo, esses corpos caminhavam até o palco. Estavam ensanguentados, usavam luvas e máscaras hospitalares, e encaravam o público sem nada dizer. Casa lotada, 680 lugares ocupados. Alguns filmaram, outros fotografaram e outros não faziam ideia do que estava acontecendo.

Esse trabalho, em certa medida, inicia oficialmente a construção da identidade e da estética do grupo *Na Lona*. Ali, ainda eram alunos de um Curso Livre de Teatro. Construíamos uma dramaturgia e uma experiência cênica de recusa: recusa dos palcos, dos aplausos, do belo, do “teatrinho”, dos personagens e etc.

A partir do momento em que começamos a postar fotos das nossas aulas e processos criativos, começaram a surgir convites para apresentações, principalmente fora de nossa cidade. Apesar de Mandirituba ter um teatro com quase 680 lugares, a cidade tem dificuldades em desenvolver uma cultura teatral pelo fato de, até então, ocorrer pouca circulação de espetáculos vindos de fora e não haver grupos teatrais em atividade. Esse era um dos fatores que mais nos faziam ouvir que o curso de teatro em Mandirituba não “daria certo” e “não iria pra frente”. Se entendia, supostamente, que a cidade não gostava de teatro.

De fato, de forma geral, a cidade apresentava resistência a determinadas atividades culturais, mas ainda assim os festivais de música, dança e os circos que faziam temporadas na cidade atraíam grande público. Mesmo que não houvesse nenhuma estratégia por parte do poder público acerca da formação de plateia.

O próprio espaço físico do Teatro Municipal sempre teve parte do seu funcionamento descaracterizado. As suas salas anexas, ao invés de receberem oficinas artísticas, alojavam atividades como da Farmácia Básica, Detran ou se transformavam em sede de solicitação de documentos. O seu palco recebia, nesse momento, em sua grande maioria, palestras, reuniões da Câmara de Vereadores, cerimônias de dispensa do Serviço Militar Obrigatório e eventos religiosos.

O teatro até recebia algumas atrações artísticas, como a Orquestra Sinfônica do Paraná, grupos tradicionais folclóricos e shows de *Stand-up Comedy*, mas geralmente com um público muito pequeno. As poucas peças teatrais ali apresentadas eram fruto de projetos escolares direcionadas para o próprio público da escola.

Nos últimos anos, alguns espetáculos profissionais passaram pela cidade, mas isso se deu pelo fato de tais apresentações serem contrapartidas de editais. O único grande evento teatral da cidade, chegando a atrair um público de 3 mil pessoas, era a apresentação da Paixão de Cristo, na qual também fui diretor e produtor voluntário por dois anos.

Ponto essas questões para a compreensão de que havia pouca iniciativa pública que fomentasse o funcionamento, a produção e o consumo de teatro no município. Não havia uma tradição teatral na cultura local. E, portanto, a ideia de existir um grupo teatral na cidade também parecia muito distante.

Além disso, para acessar o circuito comercial teatral mais próximo, os interessados precisam se deslocar para Curitiba. E mesmo que a entrada seja gratuita, há o valor das passagens de ônibus sem integração com o sistema de transporte público da capital paranaense. Se esta pessoa não morar no centro de Mandirituba, levando em conta que o município é predominantemente rural, ela também terá que organizar uma logística para sair e retornar para a sua casa, pois as linhas de ônibus que acessam os bairros rurais circulam apenas duas ou três vezes ao dia.

Esse funcionamento impacta diretamente na motivação dessas pessoas a viverem a experiência teatral. E essa foi a realidade que fez com que eu chegasse à

universidade sem nunca ter assistido a um espetáculo teatral considerado profissional. As minhas referências teatrais foram totalmente religiosas.

Quando os convites para apresentações fora da cidade começaram a chegar, a necessidade por um nome para o grupo também brotou. Como decidir? Votação? Pesquisa? Uma conversa? Todos trazem um nome e vemos qual é o melhor? Não se sabia ao certo como construir este momento e este ritual, ou como se diz no contexto religioso, como realizar esse batismo. Tínhamos a impressão que passaríamos a existir, de fato, a partir do momento em que fôssemos nomeados. *“Faça-se a luz!”*.

Nas primeiras vezes nos apresentamos enquanto “Grupo de Teatro de Mandirituba”, como aparece na imagem dessa matéria de um jornal regional que anunciou as nossas primeiras apresentações em eventos de Curitiba.

Figura 5: Jornal divulgando apresentações do grupo



Fonte: Acervo do grupo Na Lona

A foto que está nessa divulgação foi realizada durante um ensaio da peça *Sobre Elas* que apresentaríamos em uma das datas ali registradas. O que é válido

destacar é que o ambiente desse ensaio se trata da Casa Paroquial, um espaço religioso em que ocorrem reuniões e formações católicas. E todos do elenco, que estão presentes na foto, também eram participantes do Movimento Jovem Católico FSC. Isso aponta como o entrelaçamento entre o discurso religioso e o discurso teatral ainda era latente no funcionamento do grupo *Na Lona*.

Entretanto, estes cruzamentos de espaços, corpos e discursos instalados entre o teatro e a religião não eram mais propriamente intencionais. Esses eram os espaços que conseguíamos acesso para ensaios fora dos nossos horários de aula do Curso Livre de Teatro.

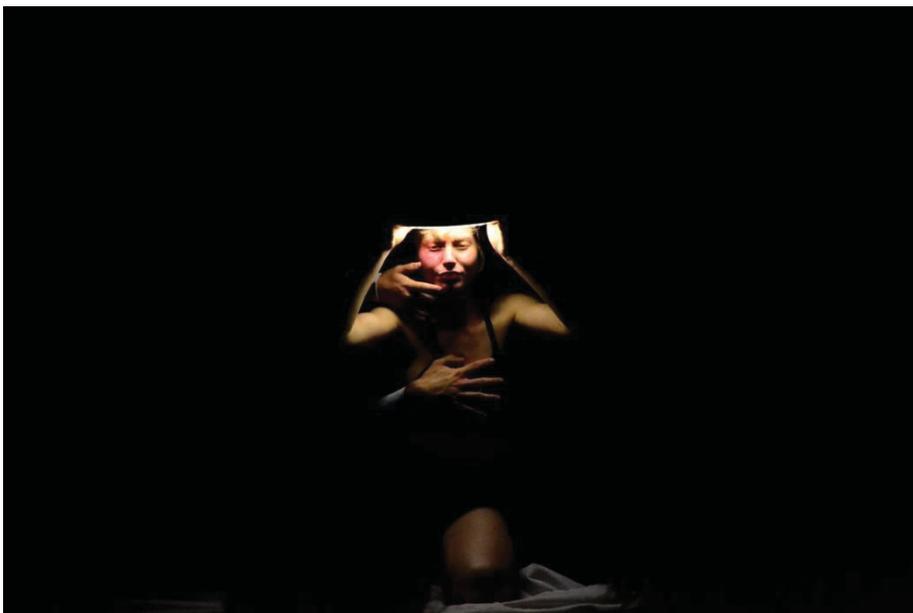
Para um desses eventos, anunciados no jornal da imagem anterior, tivemos que comprar uma lona para cobrir o chão do espaço em que aconteceria a apresentação, pois como utilizávamos muito sangue artificial nas cenas, o chão poderia ficar manchado. A partir disso, a lona acabou sendo inserida nos ensaios para percebermos como funcionaria a sua superfície lisa. Ela entrou de forma obrigatória em nossas apresentações e, digamos que forçadamente, ela começa a integrar a nossa dramaturgia em quase todos os trabalhos. Principalmente aqueles em que usávamos tinta, água, colorantes e etc.

Todo o funcionamento do grupo começou a acontecer em cima da lona: ensaios, exercícios, aquecimento, conversas de fim de aula e apresentações. O grupo estava o tempo todo na lona. *Na Lona*. Foi assim que, em uma percepção coletiva, acolhemos o nome que parecia oferecer-se a nós e aos nossos caóticos e sujos processos criativos.

No decorrer dos anos, o curso chegou a ter duas turmas que somavam 21 alunos. De 2016 a 2018 desenvolvemos cerca de 11 trabalhos cênicos, tendo destaque a peça “Sobre Elas”.

A imagem a seguir é um registro da apresentação dessa peça no Festival de Teatro Amador de Pontal do Paraná (2017), no qual o grupo recebeu os prêmios de Melhor Atriz e Melhor Direção. Esse trabalho surge em 2017, a partir de um *post* que eu fiz na rede social *Facebook* perguntando quais eram as violências mais frequentes que as mulheres sofriam nos espaços públicos e privados. Com cerca de 240 comentários, a publicação serviu como disparador criativo para um trabalho que abordou discussões sobre a violência de gênero.

Figura 6: Peça teatral “Sobre Elas” – Festival de Teatro de Pontal do Paraná



Créditos: Thomas Salomão

O processo criativo desse trabalho demarca todo o funcionamento de um grupo que não se propunha a se intitular profissional. Talvez não exatamente por escolha, mas por condição de trabalho. A Academia de Dança, na qual o grupo estava inserido, funcionava em uma sala comercial alugada sem nenhuma estrutura além de um grande espelho. Sem linóleo no chão, sem iluminação cênica ou uma mesa equipada de som. Nenhum vestígio do “teatro de verdade”.

A identidade do grupo se constitui a partir da precariedade. Nem mesmo o Teatro Municipal apresentava estrutura para comportar ensaios, processos criativos ou montagens. Em ocasiões especiais, como os festivais de música e dança, a prefeitura contratava uma equipe de luz e som exclusivamente para o evento. Nos outros dias, havia um palco, um furo no teto pelo qual a luz do Sol e a chuva entravam, fiação visível por todos os lados, algumas infiltrações nas paredes, polêmicas em torno do risco de queda do edifício, lâmpadas iguais às que temos em casa, e muita dificuldade de conseguir encontrar um funcionário que aceitasse vir aos fins de semana abrir o teatro para o grupo.

O funcionamento desse espaço se dava, majoritariamente, de segunda a sexta, de preferência no horário comercial diurno. Ou seja, um espaço cultural que apresentava um funcionamento inverso às demandas culturais, se levarmos em conta o fato de que a maioria das apresentações artísticas tendem a acontecer aos

fins de semana nos teatros. Justamente para que as pessoas que não trabalham nesse período possam participar das atividades e frequentar o ambiente.

Criar e produzir a partir da precariedade incidiu diretamente na construção da estrutura dramatúrgica do grupo. De certa forma, surge no *Na Lona* uma recusa aos espaços formais de teatro. E não só por escolha, mas também forçados pela estrutura do município a pensarmos os nossos trabalhos para outros espaços, pois a prefeitura da cidade pouco conseguia compreender que a prioridade de um espaço teatral deveria ser o teatro.

Entretanto, sempre nos foi assustador pensar em apresentar algo no teatro da cidade: um palco gigante que seria capaz de comportar dentro dele um mini auditório. A acústica não é adequada, a sala de operação de luz e som não tem equipamentos e nem visão completa do palco. Um espaço teatral que não foi feito para o teatro.

Complementando essa interdição, a direção de cultura do município alegava que não havia autorização e legalidade para a venda de ingressos no espaço, dificultando, assim, a possibilidade de um retorno mínimo dos investimentos realizados na produção de uma peça.

Junto a isso, o funcionamento do teatro apenas em horário comercial também dificultava a possibilidade de uso do espaço. É importante destacar que as aulas do Curso Livre e o grupo *Na Lona* não eram as únicas ocupações na vida dos integrantes. Praticamente todos estudavam e trabalhavam em outras áreas durante a semana. E, assim, iam às aulas, ensaios, imersões e laboratórios cênicos aos sábados e/ou domingos.

Aumentando o nível de complexidade nessa relação conflituosa com esse espaço, também fomos impedidos de usar o teatro por mais de um turno no mesmo dia, ainda que não houvesse nenhum outro compromisso marcado para acontecer ali. E este ponto, para o funcionamento do grupo, era muito importante, pois como nossos encontros eram limitados a uma vez na semana, próximo às apresentações precisávamos realizar imersões teatrais longas para preparação corporal do elenco, ajustes, alterações e ensaios. E nem sempre o espaço da Academia de Dança estava disponível em outros horários devido à programação das demais aulas.

A partir desse momento, o grupo inicia um movimento: ocupar outros lugares da cidade para ensaios. Inicialmente, retornamos com mais frequência aos espaços religiosos que já eram frequentados por parte dos integrantes antes do surgimento

do grupo. E com isso tínhamos acesso mais fácil a tais ambientes, como salas de catequese e o salão paroquial.

As imagens a seguir tratam-se de registros de ensaio dos primeiros trabalhos do grupo em 2017 – *Sobre Elas* e *Emergência* – acontecendo na Casa Paroquial e na sala de catequese:

Figura 7: Registro de ensaio da peça “Sobre Elas” na Casa Paroquial



Fonte: Acervo do grupo *Na Lona*

Figura 8: Registro de ensaio da peça “Emergência” na Casa Paroquial



Fonte: Acervo do grupo *Na Lona*

Figura 9: Registro de ensaio da peça “Sobre elas” na sala de catequese da paróquia



Fonte: Acervo do grupo *Na Lona*

Essas peças já carregavam um teor político e questionador muito mais escancarado do que *Eternidade*, e sem tantas preocupações religiosas como antes. De alguma forma, a nossa entrada nesses espaços com esses ensaios de novos trabalhos, ressignificava as nossas relações com eles. Isso porque, em outras ocasiões, geralmente devido ao grupo de jovens da Igreja, eu e parte dos integrantes do grupo *Na Lona* ainda frequentávamos esses mesmos lugares para compromissos religiosos, como encontros, reuniões, preparações espirituais, ritos de adoração ao Santíssimo Sacramento e etc.

Novamente, instalamos os nossos corpos no que Angele Lazzareti vai pensar enquanto *entre*, nesse caso, um entrelugar “a partir do cruzamento entre memórias, saberes, culturas, elementos orgânicos e subjetivos” (LAZZARETI, 2020, p.194). Esta experiência de habitar este *entre* – um espaço tenso, deslizante e atravessado por uma neblina discursiva – acaba sendo uma trama que se abre entre os corpos e também os compõe, simultaneamente. (Ibidem, p. 200).

Não parece ser possível uma permanência ou saída ilesa, neutra, sem marcas deste *entre*, pois “o entre é uma força tanto motora, quanto destrutiva, que faz, desfaz e refaz os corpos” (Ibidem, p. 202). Os ecos e as reverberações dessa vivência nos espaços entre o teatro e o discurso religioso se desdobram, constroem outras possibilidades, se infiltram e tornam possível compreender que “são feitos de

permeabilidade os entres que, ao desembocarem nos espaços ociosos de nossos corpos, fazem deles lugares de nascimento” (LAZZARETI, 2020, p.207). CRIAÇÃO.

É dentro de todo este emaranhado que o grupo *Na Lona* se torna, de certa forma, nômade. E aprofunda uma experiência sempre inacabada de estar *entre*.

No processo de construção de todos os trabalhos do *Na Lona*, o contexto de aula havia se transformado. Apesar de ser praticamente impossível se desvencilhar da relação professor-aluno e dessa relação ter migrado, talvez, para diretor-ator, nos víamos e também nos viam como um grupo, e não apenas um curso.

É interessante observar todos esses deslocamentos e movimentos de sentidos e hierarquias das relações. Bakhtin, ao falar sobre os enunciados, aponta que “é impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições” (BAKHTIN, 2011, p.297). Ainda que ele se refira aqui propriamente às relações entre os enunciados, podemos também pensar as relações entre os sujeitos: não tem como eu falar e compreender da posição de alguém sem correlacioná-la à posição dos outros. Sou pesquisador em relação a posição do sujeito pesquisado, sou professor de teatro em um grupo amador em relação aos alunos que ali estão, e sou diretor teatral em relação aos atores. Os meus acabamentos provisórios se dão na relação com o outro.

Bakhtin também reflete que só com o outro “é possível para mim a alegria do encontro, a permanência com ele, a tristeza da separação, a dor da perda (BAKHTIN, 2011, p.96). Dessa forma, ele considera que só o outro pode ser e não ser para mim. E a partir desse olhar dialógico, posso indagar: a posição de supostos *viados* dos atores de teatro é definida e constituída a partir da posição de quem? Só de si mesmo? Sem os outros? Sem a posição dominante da norma de sexo-gênero? Sem os discursos, enunciados e produção de sentido dos outros? Se, eventualmente, nós do teatro somos *viados*, somos em relação a algo e/ou alguém. E essa questão também move essa pesquisa.

O fato de o curso de teatro ir se transformando em uma outra coisa, acabou sendo fruto de um processo orgânico de descaracterização no decorrer do tempo, respondendo a uma necessidade de se transformar em um grupo de vivências teatrais. O conhecimento se descentralizou da figura do professor-diretor e passou a ser produzido, vivenciado e transmitido de forma menos hierárquica em comparação ao início. Período no qual o formato de curso enrijecia os papéis professor-aluno e tecia obrigatoriedades para atender a uma noção, inclusive equivocada, de um corpo

que apenas transmite saberes a outros corpos, desconsiderando a potência da produção de conhecimento neste processo de ensino-aprendizagem.

Observo que nesse momento da trajetória do grupo, houve uma compreensão do que Marília Amorim nos diz acerca do saber: “Sabemos, no entanto, que o professor não é dono de saber nenhum e que ninguém é dono de nenhum saber por que o saber de que se trata na esfera de ensino é uma construção coletiva” (AMORIM, 2021, p.85).

Esse enrijecimento inicial, buscando formalidades e burocracias para construir a silhueta de um curso “sério”, se compreende pela percepção de como o senso comum construiu noções de que a área artística é descompromissada e irresponsável. Portanto, não seria uma área de conhecimento respeitável ou até mesmo não seria considerada uma área de conhecimento. Os sentidos de teatro na cidade estavam atrelados, em sua maioria, à fé ou aos casamentos caipiras das festas juninas. O que seria um curso de teatro para além dessas possibilidades? Quem decidiria pagar por isso mensalmente? Haveria certificado? Qual a validade desse documento? Ou melhor, qual a utilidade dele?

Gradativamente, neste processo, tais amarras se desfizeram e outros sentidos passaram a ser produzidos e a direcionar as motivações de se estar ali em uma aula, imersão, processo ou ensaio teatral. Não havia mais um interesse em certificado, mas no vínculo, no desafio, na experiência, no confronto com o próprio limite nas reflexões políticas, filosóficas e ideológicas.

Também de forma gradativa, o interesse dos sujeitos se manifesta nesta vivência teatral sem compromissos com o lucro ou o sucesso. Uma experiência profunda e simultaneamente descompromissada. Mas não em um sentido irresponsável, e sim sem o peso de resultados e quantificações acerca do seu processo. Sem necessidade de notas, avaliações e comprovações dentro de uma noção de evolução ou retrocesso.

Ao observar o desenrolar da trajetória do grupo interessado na vivência com o outro, na troca, no aprendizado descentralizado, compreende-se que:

à medida que o teatro, no modelo amador, prossegue com sua prática, ele está mais próximo do sentido pleno de teatro profissional do que muitos grupos profissionais que, confortáveis com a garantia do apoio financeiro, entregam-se às lógicas de mercado, deixando de rever seus próprios métodos, tanto no que diz respeito à técnica quanto à própria ideologia (MELO; MEDRAUS, 2015, p.108).

Entretanto, também é comum que estes grupos amadores sejam temporários ou introdutórios para aqueles que desejam se profissionalizar na área. Inclusive, todos os sentidos produzidos em torno das noções de “amador” e “profissional” podem fazer com que muitas pessoas compreendam a permanência em um grupo amador como improdutiva, “perda de tempo” ou um lugar inferior dentro do funcionamento das artes. Também se constrói uma pressão externa para a “profissionalização” do grupo, compreendendo isso como uma evolução do projeto. E este problema centra-se no ponto de que

enquanto a sociedade equiparar a noção de teatro profissional com a ideia de “teatro de qualidade”, partindo de uma valoração meramente técnica de modelos estrangeiros e da lógica de legitimidade cultural, fica difícil, para os grupos que almejam dedicar-se ao teatro por outros mecanismos, quererem permanecer nesta condição – eles passam a querer ter o *status* de profissionais, em busca de um reconhecimento por parte do público (MELO; MEDRAUS, 2015, p.108).

Mas o grupo *Na Lona* segue em sua experiência sem ter a chegada a esse lugar “profissional” como uma prioridade. Ainda que a tentação desse novo fruto proibido nos ronde em certos momentos.

Uma das hipóteses sobre a profissionalização não ser o principal objetivo do grupo, talvez, seja o fato de que a maioria dos *feedbacks* recebidos diretamente do público, durante a trajetória do *Na Lona*, tendam a elogiar o grupo como sendo “profissional”. E existem diversas possibilidades sobre este fenômeno, não estando necessariamente ligadas à presença ou ausência de qualidade técnica nos trabalhos.

Esse discurso surge, talvez, a partir do que esse público (não) consome enquanto teatro. Se faz relevante ressaltar que a maioria das nossas apresentações acontecem em cidades que não possuem uma produção teatral estabelecida. Sendo muito comum recebermos depoimentos de espectadores nos contando que aquela havia sido a primeira vez que eles vieram ao teatro ou assistiram a uma peça.

Essa relação que constrói esse discurso de sermos um “grupo profissional”, só é possível pelo contexto em que estamos inseridos, os espaços descentralizados que frequentamos com as nossas apresentações e a ausência de circulação e produção teatral por esses espaços.

Por isso, reitero o fato de que esse discurso de “grupo profissional” não se dá aqui pela técnica. Se fôssemos um grupo amador em um bairro central de Curitiba, São Paulo ou Rio de Janeiro, possivelmente a nossa relação com as noções de “amador” e “profissional” seriam outras, justamente pelo funcionamento cultural dessas cidades, que acabam por produzir uma hierarquia muito maior entre as formas de se fazer teatro.

A transformação gradativa, e até sem intenção planejada, do curso se tornar um coletivo de vivências teatrais, impactou a própria relação dos sujeitos e do curso livre com o espaço da academia. A pressão financeira, por parte da dona do espaço, para que o curso de teatro ampliasse o retorno financeiro, produzia angústia e atravessava a motivação dos processos criativos em andamento.

Neste contexto eu tomo a decisão de encerrar o curso e as atividades do grupo em novembro de 2018. Nenhum dos integrantes dependia financeiramente dessa atividade e vê-la se transformando em uma obrigação, por demanda financeira, e pressão por certa produtividade, não era saudável. A vivência e continuidade do grupo só fazia sentido dentro de uma profunda experiência, ainda que relativamente limitada, de liberdade e independência.

Logo após tomar essa decisão, reuni todos os integrantes e comuniquei o encerramento do curso e, por consequência, do grupo. Principalmente por que ficaríamos sem um espaço referencial para nos encontrarmos ainda que quiséssemos continuar. Mas todos demonstraram interesse pela continuidade do grupo, pela sequência das vivências e criação de peças, mesmo que isso custasse assumir radicalmente uma posição de um teatro nômade.

Nos interessava essa ideia de palco nômade, para além do clássico palco italiano, pois a interdição desse espaço em nossa cidade e nossas questões sobre “o que é teatro”, integravam a nossa constituição enquanto grupo. Apesar dos elogios frequentes ao nosso trabalho, para algumas pessoas na cidade o nosso modo de fazer teatro era “aquele outro tipo”, aquele que não é feito no palco e talvez não “seja tão teatro assim”. Afinal, o que é teatro para uma cidade que recebe, em sua maioria, apenas espetáculos montados em palco italiano e como contrapartida de leis de incentivo?

Talvez à região metropolitana e à periferia, costumeiramente, sejam dados os restos artísticos das produções consumidas nas capitais que agora vão até o interior,

à favela e ao campo, por obrigatoriedade legal, oferecer os seus conceitos, as suas técnicas e moldar imaginários hegemônicos sobre arte e o fazer teatral.

Para o *Na Lona*, assim como para diversos outros grupos, o palco é o lugar – qualquer, a rua, a praça, o ginásio, a quadra de esporte e etc. - em que as linhas que definem arte e vida se confundem, se entrelaçam, trocam de lugar, se repelem e se atraem. Uma conta pela outra. Uma ataca e provoca a outra. É performance ou teatro? É teatro performativo? Aliás, é teatro? Mas o que é teatro? O que é o ator? Somos atores? Quem define? A quem nos submetemos para sermos validados enquanto artistas de teatro? O grupo precisa do registro profissional do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos – SATED? Por quê? Não seremos mais um grupo amador depois disso? O que muda?

Tais questionamentos não visam fazer coro com discursos que investem em uma tentativa de derrubar os direitos conquistados pela área artística em nosso país até hoje. Essas perguntas surgem de nós para nós, de nós para quem éramos ou achávamos que éramos, ou ainda tentávamos ser, compreender e decifrar.

Por que fazemos teatro? E por que damos esse nome a isso que fazemos?

Decidir continuar, nesse funcionamento nômade, e assumir este risco nos apontava horizontes sensíveis para compreender que “precisamos dos outros e da companhia uns dos outros na aventura do viver. Compartilhar a existência. Contar as histórias. Fazer perguntas. Arriscar respostas” (AZEVEDO, 2020, p.37). E este passo colocava o grupo numa recusa a qualquer relação comercial, agora de forma mais radical. Se antes havia no curso uma mensalidade, e isso determinava alguns aspectos do funcionamento coletivo, agora isso não integrava mais a experiência.

Continuarmos juntos não era sobre realizarmos longas temporadas lotadas pelo Brasil todo. Aceitaríamos se acontecesse. Talvez isso mudaria as nossas vidas. Mas se essa realidade não fosse a nossa, isso não seria um impedimento para que o teatro fizesse algo de nós e nós fizéssemos algo do teatro. Mesmo que a bilheteria pagasse apenas a pizza depois da apresentação, como aconteceu conosco várias vezes.

O grupo não ter registro profissional ou não se compreender, sequer, enquanto pessoa jurídica, nos impedia de acessar alguns lugares, eventos, editais e leis de incentivo. O nosso circuito de apresentações se construía por fora dos lugares que tendem a validar artistas como sendo artistas de fato. Mesmo quando o *Na Lona* furava a bolha político-geográfica da região metropolitana, e se

apresentava na capital Curitiba, havia uma tendência ao evento ser periférico ou para o público periférico, fora dos espaços de consagração, *glamourização* e admiração artística.

Se não era pelo *glamour* ou pela popularidade, por que o grupo continuava?

No momento em que o *Na Lona* se retira do espaço da Academia de Dança e não se apresenta mais como um curso, a dificuldade de uso do teatro da cidade tem um impacto maior, pois as duas horas de aula semanais realizadas em um espaço físico fixo não existia mais. Todos os encontros precisariam agora de uma busca estratégica por espaços.

As imagens a seguir são registros de ensaios e preparações que realizávamos no Salão Paroquial da Igreja Matriz de Mandirituba. Nos apropriávamos do espaço, ressignificávamos o seu funcionamento, e estes corpos se adaptavam à espacialidade. Não era um espaço alternativo, era o nosso espaço teatral. Ali fazíamos teatro. Os objetos, mesas, bancos e escadas do local transformavam-se em estrutura para aquecimentos e exercícios teatrais.

Figura 10: Registro de exercícios teatrais no Salão Paroquial



Fonte: Acervo do grupo *Na Lona*

Figura 11: Ensaio da peça “Sobre Elas” no Salão Paroquial



Fonte: Acervo do grupo *Na Lona*

O espaço do Salão Paroquial nos oferecia uma experiência conflituosa e de risco. Esse espaço ficava muito próximo à Igreja Matriz, podendo ter supervisão do padre, freiras e de diversas outras pessoas que, por trabalharem nas pastorais e movimentos paroquiais, tinham cópias das chaves e, portanto, livre acesso ao local. Era comum algum desconhecido entrar no meio de um exercício teatral ou as freiras observarem os treinamentos corporais pelas janelas, por exemplo.

Como aos fins de semana o espaço era utilizado para bingos paroquiais, era comum o ambiente estar muito sujo e totalmente desorganizado quando chegávamos para nossos encontros. Mas entendíamos que a dinâmica do salão era essa e nós éramos “a visita”.

Nos registros a seguir, estávamos ensaiando em um ginásio esportivo da Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais – APAE Mandirituba, onde também realizamos uma apresentação da peça *Júri Popular*. Organicamente fomos mapeando todos os lugares possíveis de acesso na cidade para utilizarmos. Diante

da indisponibilidade de um, recorríamos a outro, e isso se tornou parte da forma de gestão e produção do grupo.

Figura 12: Ensaio fotográfico da peça “Júri Popular” no ginásio esportivo da APAE



Créditos: Oda Pinheiro

Figura 13: Ensaio fotográfico da peça “Júri Popular” no ginásio esportivo da APAE



Créditos: Oda Pinheiro

As próximas imagens são de um ensaio da peça *Júri Popular* em uma escola rural situada no bairro em que eu moro desde que nasci, o Campestrinho. Ela foi desativada e abandonada pela prefeitura da cidade. Durante o seu funcionamento, chamava-se Escola Rural Municipal Antônio Ivainiski. O espaço atualmente não tem água e luz, possui diversas infiltrações, telhas e janelas quebradas.

Figura 14: Registro de ensaio da peça “Júri Popular” em uma escola abandonada.



Fonte: Acervo do grupo *Na Lona*

Figura 15: Registro de ensaio da peça “Júri Popular” em uma escola abandonada.



Fonte: Acervo do grupo *Na Lona*

Essa foi a escola em que eu estudei da 1ª a 3ª série, entre os anos de 1998 e 2000. Após esse período, a mesma foi fechada e todos os alunos foram encaminhados para uma escola localizada no centro da cidade. Esse espaço chegou a funcionar como Igreja Católica temporária, sala de catequese, associação de moradores, Pastoral da Criança, recebeu velórios de moradores do bairro e, por fim, foi totalmente abandonada.

Inevitavelmente, a passagem dos ensaios de nossas peças por estes lugares tão diversos também foi remodelando o trabalho. Nessa experiência, carteiras escolares viraram marcação de cena e diversas memórias da escola são acessadas nos sujeitos. E outras muitas são acessadas em mim que me reencontro utilizando esse espaço, depois de já ter feito parte dele em diversas ocasiões: nas aulas do primário em que a minha tia era professora, nas missas em que eu cantava e tocava, nos encontros de catequese do período em que eu estudava e fui catequista e, também, a memória dos velórios de familiares e conhecidos que ali aconteceram: tio, avó, amigos da família, e etc.

A peça *Júri Popular*, citada anteriormente, se caracteriza como um trabalho importante para a trajetória do grupo. Apesar do seu processo ter se iniciado dentro do Curso Livre, a sua continuidade passa pela experiência de sermos um grupo amador e independente. Ele é um trabalho que se instala entre a transição de um formato para o outro.

A peça tinha como mote temático central a crueldade, trazendo à cena referências do cristianismo, como a crucificação de Jesus e o Jardim do Éden, mas também a Ditadura Militar, o Nazismo, os hospitais psiquiátricos, a escravidão e as discussões raciais contemporâneas. Por seu conteúdo explícito de violência e o contexto da sua apresentação ter se dado às vésperas do segundo turno das eleições presidenciais de 2018, o trabalho sofreu a sua primeira experiência de censura institucional em um evento, sendo abertamente boicotado pela organização.

A imagem a seguir trata-se do registro de uma cena que faz alusão a libertação dos escravizados e ao equivocado protagonismo dado à Princesa Isabel nesse contexto:

Figura 16: Apresentação da peça “Júri Popular”



Créditos: Thomas Salomão

Já nesta imagem a cena registrada faz referência a Adão e Eva. E os mostra comendo do fruto da crueldade, do ódio e da vida superficial apresentada nas redes sociais através de selfies e stories:

Figura 17: Apresentação da peça “Júri Popular”



Créditos: Thomas Salomão

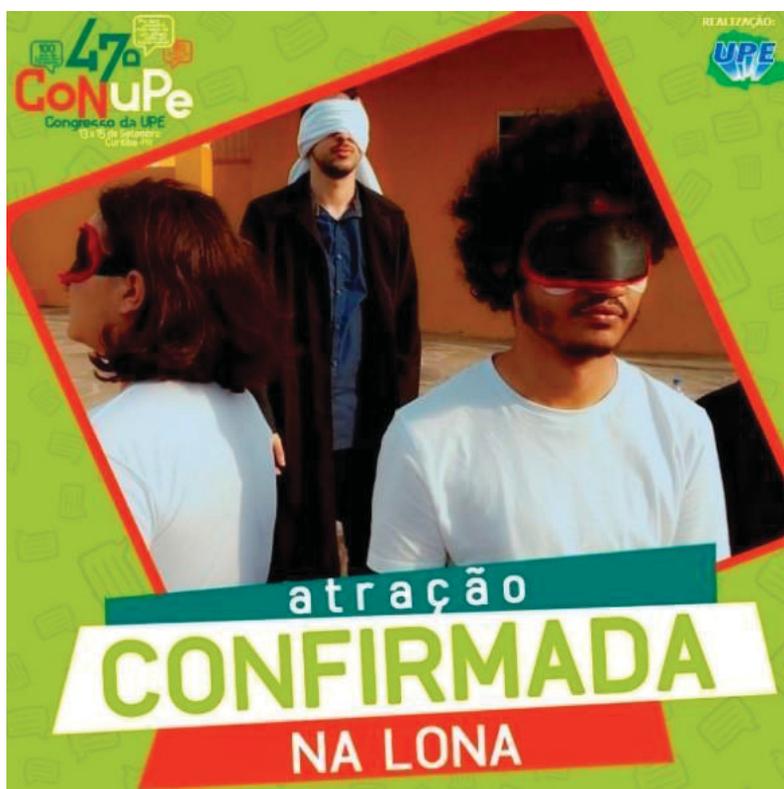
O trabalho cênico *Cobra-cega*, de 2019, torna-se o primeiro criado inteiramente fora da Academia de Dança e do formato de Curso Livre.

Ele foi uma espécie de experimento radical dos lugares pouco definidos entre o teatro, o “não-teatro” e a performance. Talvez um experimento teatral performativo.

Cobra-Cega foi produzido exclusivamente para o 47º Congresso da União Paranaense de Estudantes – CONUPE. E, como se vê nas imagens a seguir, o grupo *Na Lona* integrou a programação do Festival de Arte e Cultura Universitária do evento, ao lado de artistas de diversas outras áreas.

Este trabalho teve como mote temático central a manipulação midiática e a anestesia social. Dentro da estrutura dramática desse experimento cênico, 2 integrantes eram “manipuladores” e 3 integrantes ficariam vendados durante toda a apresentação. Os manipuladores seriam os únicos que teriam conhecimento da ordem e forma de todas as cenas, mas os corpos vendados só saberiam de alguns fragmentos.

Figura 18: Flyer de divulgação do 47º CONUPE



Fonte: Material de divulgação

Figura 19: Cartaz de divulgação do Festival de Arte e Cultura Universitária – 47º CONUPE



Fonte: Material de divulgação

A experiência de *Cobra-cega* exigia abertura à improvisação e um estado de presença muito grande por parte dos corpos vendados, que seriam manipulados em situações de humilhação e violência. Em determinados momentos, a plateia seria consultada sobre a continuidade das humilhações, e alguns espectadores também poderiam entrar em cena “manipular” aqueles corpos perdidos e acudados.

Por se tratar de uma obra que para existir necessitava de certo contexto de espontaneidade dos corpos e reações instantâneas a estímulos desconhecidos em cena, um ensaio formal para *Cobra-cega* mataria a própria proposta da experimentação. O “ensaio” apenas teve como finalidade a criação de acordos e combinados acerca de cenas que pudessem apresentar riscos físicos reais. Ele aconteceu na Praça Senhor Bom Jesus de Mandirituba durante o dia e em frente à Igreja Matriz, tendo parte do elenco já vendada.

Como se percebe na imagem a seguir, *Cobra-cega* se apropria de imagens corporais difundidas midiaticamente a partir das eleições presidenciais de 2018. Neste caso, em específico, trata-se das “arminhas com os dedos”:

Figura 20: Ensaio do experimento “Cobra-cega” na Praça Senhor Bom Jesus de Mandirituba



Fonte: Acervo do grupo *Na Lona*

Alguns outros elementos significativos são trazidos à cena. Na próxima imagem se vê os atores utilizando o nariz de palhaço, construindo uma alusão ao discurso popular recorrente de que o povo brasileiro tem “sido feito de palhaço” pelos representantes políticos:

Figura 21: Ensaio do experimento “Cobra-cega”

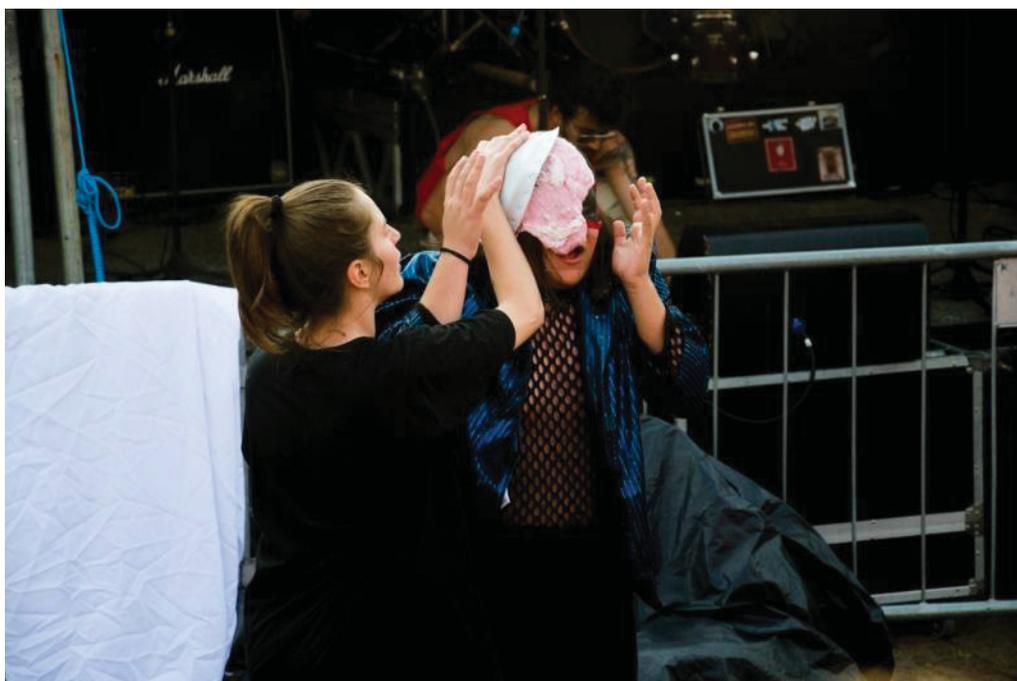


Fonte: Acervo do grupo *Na Lona*

Criamos uma dramaturgia caótica, pouco linear, intencionalmente não polida, como resposta às críticas recebidas em festivais de teatro amador que nos avaliavam solicitando técnica, marcações e uma espécie de submissão à sombra do teatro profissional como lugar a ser desejado e alcançado. Desejamos uma dramaturgia suja e insubmissa.

Nesse trabalho, as reações corporais em cena nem sempre eram uma interpretação, mas uma reação involuntária, impensada, não planejada ao entrar em contato com baldes de água ou ovos quebrando em suas cabeças, torta na cara, lama sobre o corpo e outros elementos que faziam alusão a acontecimentos políticos recentes naquele período, como é possível ver a seguir:

Figura 22: Apresentação de “Cobra-cega” no 47º CONUPE



Créditos: Thomas Salomão

Na segunda parte do experimento, esses corpos vendados e manipulados trazem para si e para a cena memórias da história violenta do passado brasileiro: os gritos e os corpos se contorcendo nos manicômios, com seus tratamentos de eletrochoque, ou nos bastidores da ditadura, os sufocamentos e o sangue jorrando sobre um corpo negro que, antes disso, era lavado em cena com água sanitária. Cena esta, registrada nas fotos a seguir, que faz referência ao depoimento da cantora Karol Conká, que relatou a experiência de, na infância, com 9 anos, passar

água sanitária na pele depois de um colega de classe dizer que só falaria com ela se a mesma fosse branca¹¹.

Figura 23: Apresentação de “Cobra-cega” no 47º CONUPE



Crédito: Thomas Salomão

Figura 24: Apresentação de “Cobra-cega” no 47º CONUPE



Crédito: Thomas Salomão

11

<https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/jogo-limpo-sobre-o-que-penso-uma-entrevista-com-rapper-karol-conka-no-inicio-da-fama.html>, acesso em 29/11/2021.

A apresentação aconteceu nas Ruínas São Francisco, em Curitiba, em setembro de 2019, para um público de aproximadamente 300 pessoas. Um público, em sua maioria, politicamente engajado e envolvido com a União Paranaense de Estudantes – UPE, que tem uma história de luta política desde 1939, sendo perseguida e extinta durante a Ditadura Militar nos anos 60 e se reconstruindo a partir dos anos 80.¹²

Infelizmente, em 2020, os trabalhos presenciais do grupo *Na Lona* foram interrompidos, por tempo indeterminado, devido à pandemia mundial do Coronavírus (Covid-19).

Toda essa trajetória narrada até aqui dá o tom do funcionamento do grupo e de suas motivações ligadas a lutas e posicionamentos diante da vida, da dor, da exclusão, do desejo e da contradição que atravessavam os seus próprios corpos. Isso desenha uma silhueta discursiva dos integrantes do grupo e, conseqüentemente, dos sujeitos dessa pesquisa.

Portanto, ao olhar para esta narrativa do *Na Lona*, os seus movimentos ideológicos, as esferas de produção dos seus discursos e as suas posições diante do outro, muitos ecos discursivos podem ressoar na roda de conversa sobre teatro e masculinidades e na análise sobre ela nas próximas seções.

As experiências vividas por esses sujeitos comunicam os seus desejos e olhares, marcam suas subjetividades, pondo à mesa os discursos que costuram, rasgam, rompem e produzem sentidos nesses corpos políticos e poéticos. E também em suas masculinidades.

¹² <http://www.forumverdade.ufpr.br/caminhosdaresistencia/uniao-paranaense-de-estudantes-upe/> acesso em 29 nov. 2021

NA COXIA II

Saindo um pouco de cena e voltando à coxia, cabe aqui uma breve atualização do encaminhamento do grupo *Na Lona* com o retorno presencial seguro após a vacinação da COVID-19 em 2022. Esta movimentação de se reencontrar costura novos olhares sobre a pesquisa e renova os seus sentidos. Enquanto pesquisador sou impactado por esse acontecimento, já que tenho uma ligação afetiva com o grupo. Não passo ileso. E nem quero.

Após montar um cronograma de retorno às atividades do grupo em junho de 2022, participei também da I Conferência Municipal de Cultura de Mandirituba. Nela, seria discutido o futuro da produção cultural da cidade e se elegeriam os primeiros conselheiros de cultura da história do município.

Não fui na intenção de me candidatar, desejei apenas entender os planos da gestão cultural da cidade e marcar a presença *do Na Lona* no evento. Isso me parecia importante diante dessa movimentação que começava a acontecer na cidade.

Entretanto, acabei sendo convidado para me candidatar e aceitei. Nossa chapa foi aprovada e oficializada. Me tornei Conselheiro de Cultura de Mandirituba e agora ocupo a cadeira do Teatro nesse conselho.

O que eu não esperava é que com essa entrada também viria uma abertura para que o teatro da cidade pudesse ser usado aos sábados e domingos pelo grupo *Na Lona*. O novo gestor de Cultura que assumiu a secretaria nos cedeu uma cópia das chaves do Teatro e agora podemos frequentar o espaço com muita facilidade.

Desde então, a maioria dos nossos encontros acontecem no Teatro de Mandirituba, mas continuamos fazendo alguns encontros em outros espaços quando a agenda do teatro já está ocupada com outro evento cultural.

Entre junho e dezembro de 2022, com um grupo que variou de 10 a 14 integrantes, montamos e estreamos, no dia 03/12/2022, uma peça teatral chamada “Subterrâneo”. Ela conta a história do Príncipe Malum, que está preso no fundo do poço junto com as rainhas Tristitia e Gehenna, que vivem recebendo visitantes que não sabem como sair de lá. Com um cenário de lamaçal – como é possível ver na imagem a seguir – feito com barro retirado dos tanques da minha casa, o trabalho traz à cena reflexões sensíveis sobre saúde mental.

Essa peça marca novamente a trajetória do grupo, seja por que retornávamos depois de mais de 2 anos de pandemia para um novo processo teatral, mas também porque essa era a nossa estreia no palco do teatro da nossa cidade:

Figura 25: Cena da peça “Subterrâneo”



Fonte: Acervo Na Lona

Como queríamos dar a nossa cara para o uso do espaço neste momento tão simbólico, convidamos o público para assistir a peça em cima do palco. Essas pessoas experimentaram “Subterrâneo” podendo sentir o cheiro da cena e podendo fazer companhia, no fundo do poço, ao Príncipe Malum, interpretado por um jovem ator transgênero, que entrou no grupo por indicação de sua professora de inglês na retomada do *Na Lona* em 2022.

Esses acontecimentos reforçam ainda mais como é importante para o *Na Lona* se reafirmar enquanto teatro, disputar esse espaço e tensionar os limites do que a própria cidade considera ou não teatro. No fundo, essa questão da nossa legitimidade teatral é mais um incômodo ou um estranhamento para os outros do que para nós.

O teatro, agora, também é nosso.

CENA II - TEATRO AMADOR: UMA ARENA DE VOZES DA VIDA, DA ARTE E DA EDUCAÇÃO

Não se deve ter vergonha de ser amador. Seria preferível que, por maior que fosse, o artista nunca deixasse, durante a sua carreira, de ser amador, se dermos a essa palavra pleno sentido: aquele que ama.

(Copeau)¹³

2.1 Um teatro fracassado

Reitero que nesta pesquisa o teatro amador é compreendido enquanto processo educacional não-formal. E é importante, neste momento, aprofundarmos uma diferenciação entre educação formal, não-formal e informal, conforme os apontamentos de Gohn:

O termo não-formal também é usado por alguns investigadores como sinônimo de informal. Consideramos que é necessário distinguir e demarcar as diferenças entre estes conceitos. A princípio podemos demarcar seus campos de desenvolvimento: a educação formal é aquela desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados; a informal como aquela que os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização - na família, bairro, clube, amigos etc., carregada de valores e culturas próprias, de pertencimento e sentimentos herdados; e a educação não-formal é aquela que se aprende “no mundo da vida”, via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivas. (GOHN, 2006, p.28)

Além da intencionalidade presente no contexto da educação não-formal, como já citado na cena anterior, é importante compreendermos que enquanto a escola e a educação formal apresentam um lugar, um território referencial, sendo um processo de aprendizagem, mas também um espaço físico, a educação não-formal é prioritariamente “um processo de aprendizagem, não uma estrutura simbólica edificada e corporificada em um prédio ou em uma instituição” (GOHN, 2016, p.62).

Portanto, as trocas de espaço que o grupo fez em sua trajetória não descaracterizavam o seu contexto de educação. Isso porque, diferentemente da educação formal, que muitas vezes é definida ou compreendida diretamente pelo

¹³ Trecho do artigo Pour les Amateurs, em *l'Esthétique*, Troyes, 1925 presente na obra *Apelos* (2013, p.112)

seu prédio, a educação não-formal, através da experiência do teatro amador neste caso, é compreendida pelos processos de aprendizagem que ocorrem entre os sujeitos, independentemente do lugar.

A partir desse entendimento e deste mergulho na história do *Na Lona*, uma questão aparece: quem é o ator do teatro amador? Essa pergunta, e suas possíveis reflexões, interessam a esta pesquisa para podermos compreender os discursos e os sujeitos que constituem esse fazer teatral dentro desse processo educacional não-formal.

O que difere esse sujeito do sujeito do teatro universitário ou profissional? Quais são os parâmetros que definem que um grupo é ou não amador? E quem os define?

Observa-se que na obra *Apelos*, de Copeau (2013), em determinado momento, ele se dirige diretamente aos amadores, acreditando que são eles a possibilidade de o teatro viver renovações permanentes e necessárias. E a partir disso, solicita para que tais artistas não tenham vergonha de ser amadores. Seria ética e filosoficamente potente que todo artista, durante toda a sua carreira, se compreendesse enquanto amador, ou, em outras palavras, aquele que ama a sua arte e o seu fazer artístico.

Nesse apelo de Copeau (2013) aos amadores, já se é possível entender que o sentido de uma arte amadorística, seja o teatro ou qualquer outra, se estabelece no jogo social e nas relações de poder como menor e inferior nos atravessamentos hegemônicos da arte.

Para se pensar os caminhos de sentidos da palavra amador no teatro brasileiro, podemos partir brevemente de sua história, observando que a sua trajetória se entrelaça com momentos políticos e culturais na história do Brasil e segue com uma profunda herança colonial até a contemporaneidade.

Rodrigo Carvalho Marques Dourado nos traz importantes reflexões sobre os entrelaces da história do nosso teatro e a violência colonial:

No Brasil, sabe-se que as manifestações espetaculares indígenas foram primeiramente sufocadas e/ou expropriadas pelos jesuítas, responsáveis pelo teatro catequético, cuja função era a de impor modos de vida europeus/cristãos aos nativos. Esse teatro foi, ao longo de séculos, considerado o nosso “primeiro” teatro, o que atesta a colonialidade presente em nossa historiografia teatral. É praxe afirmar, ainda segundo tal modelo historiográfico, que o teatro brasileiro foi, até o Século XVIII, apenas uma tentativa de copiar os modelos teatrais europeus, transpô-los, importá-los,

sem que houvesse uma expressão teatral “autenticamente brasileira”. Ao longo desses séculos, portanto, tanto as manifestações espetaculares indígenas quanto as de matriz africana foram reprimidas, violentadas, contidas, apagadas. (DOURADO, 2022, p.11)

Ao buscarmos problematizar a narrativa dominante da história do teatro brasileiro, ou de uma história do teatro amador brasileiro, se faz necessário pontuar que essa esfera de produção artística, assim como outras, ainda carrega em seu funcionamento, e na construção de seus sentidos, gigantescas tensões coloniais. Isso resulta em uma hierarquização acerca do que vai ser entendido enquanto teatro no decorrer do tempo, e o que vai ser desconsiderado através da narrativa histórica hegemônica do teatro.

Se entendemos que a lógica para considerar algo como teatro profissional ainda parte das noções europeias de técnica, um olhar contra-colonial acaba sendo uma leitura que potencializa ainda mais as discussões sobre o teatro amador: um lugar em que as técnicas europeias consagradas talvez não sejam o centro, ainda que determinados grupos amadores tenham por objetivo se profissionalizar ou parecer um “teatro de verdade”.

Porém, não afirmo aqui que todos os grupos amadores desejam – ou precisam desejar – uma recusa da técnica ou que devemos jogar fora toda essa construção de conhecimento europeu. Entretanto, compreender como a noção profissional de teatro pode ser um aparato colonial nos dá pistas e possibilidades para considerar o teatro amador como um espaço possível de estratégia contra-colonial, ou seja, uma estratégia de descolonização dos corpos, das práticas, dos processos de aprendizagem e encenação.

Quando uso o termo contra-colonial, demarco aqui um diálogo com as noções de Antônio Bispo dos Santos (2015), o Nêgo Bispo, que em sua obra *“Colonização, Quilombos, Modos e Significações”* pensa sobre organizações comunitárias contra-coloniais, ou seja, pensa em uma prática de vida que enfrenta e resiste ao colonialismo, uma posição de luta cotidiana, diferente da noção acadêmica denominada decolonial, que na visão de Nêgo Bispo, trata-se de um conceito que apenas dá nome a uma discussão teórica:

As Academias inventaram o decolonialismo. Eu não sabia que isso existia, eu queria era enfrentar o colonialismo. Aí eu fui assim, bati a cara na parede e trouxe o contra-colonialismo. [...] Quando eu fui ver que as Academias estavam discutindo decolonial, então eu disse assim: "agora eu vou avançar no contra-colonial". Começou mesmo numa disputa de luta, mas agora é

uma disputa de narrativas. Nós estamos dizendo: "o contra-colonialismo é um conceito orgânico e o decolonialismo é um conceito sintético". (MARTINS, *et al.*, 2019, p.79)

Dourado (2022), nos diz que o imaginário teatral brasileiro colonizado foi ainda mais reforçado com a chegada de diversos encenadores europeus, que traziam o saber teatral produzido na metrópole para que pudéssemos fazer um “bom teatro” no Brasil. O autor também considera que um primeiro gesto emancipatório acontece quando, em determinado momento, os artistas brasileiros “passam a rejeitar os padrões eurocêtricos do nosso palco, e a buscar uma expressão espetacular “legitimamente brasileira” (DOURADO, 2022, p.14). Nessa perspectiva, o Teatro de Revista e o Teatro Político de Arena e Opinião começavam a desbravar essa nova cena brasileira:

Lembremos também da retomada dos valores antropofágicos de Oswald de Andrade pelo Tropicalismo e pela encenação de o Rei da Vela, assinada por Zé Celso Martinez Correa para o Teatro Oficina; do Teatro Experimental do Negro (TEN), de Abdias do Nascimento; do projeto de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna para o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e para o Teatro Popular do Nordeste (TPN), [...] o teatro musical dos anos de chumbo, como nos casos de Roda Viva, Calabar, Gota D'água e Ópera do Malandro, de Chico Buarque; [...] a dramaturgia de um João Cabral de Melo Neto; também com o Macunaíma, de Antunes Filho, e com toda a pesquisa em torno da obra de Nelson Rodrigues levantada por esse encenador (Ibidem, p.14).

Esses grupos e movimentos teatrais começaram a produzir uma fricção entre os contornos herdados de uma produção teatral brasileira que permanecia na sombra das produções europeias e a semente de um teatro que pudesse ganhar as formas, os corpos e as crenças do povo brasileiro:

Importante ressaltar também a trajetória de um grupo como o Mamulengo Só-Riso, de Olinda, por sua valorização da arte mamulengueira. Cidade de onde também veio o Grupo de Teatro Vivencial, cuja cena articulava desobediências de gênero e sexualidade a partir das matrizes do Teatro de Revista, do Tropicalismo, da Atlântida. Algo assemelhado ao trabalho do Dzi Croquettes, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Compõem também essa jornada grupos como o Galpão, de Minas Gerais, sempre friccionando suas criações com as fontes do popular mineiro; o Bando de Teatro Olodum, de Salvador, em sua leitura da negritude brasileira; o Piollin, da Paraíba, com seu Vau da Sarapalha e suas epifanias sertanejas; o Tá na Rua, do Rio de Janeiro, devotado a explorar a ancestralidade do encontro cênico no espaço público. Linhagem que comporta igualmente o trabalho do Teatro da Vertigem, de SP, com o desenvolvimento de seus processos colaborativos e suas explorações das instituições Igreja, Hospital e Presídio no contexto da sociedade brasileira dos anos 1990. Pode-se apontar o Movimento Arte Contra a Barbárie como outro ponto dessa narrativa, tendo os grupos

teatrais nacionais se fortalecido politicamente ao se unirem na luta por representatividade junto ao poder público. A Trupe do Barulho, no Recife, reprocessando as noções do cômico popular brasileiro; os Satyros, na praça Roosevelt (SP), mergulhando nas marginalidades dos grandes centros urbanos; grupos como Imbuaça (SE) e Ói nois aqui traveiz (RS), investigando o teatro de rua, são ainda alguns pontos nesse mapeamento (DOURADO, 2022, p.14).

A partir desse levantamento de grupos que articularam uma resistência artística e construíram uma nova cena brasileira, empresto aqui também as discussões realizadas por Gonçalves e Pereira (2018) acerca da noção de teatralidade, para pensarmos sobre outras manifestações artísticas, religiosas e culturais produtoras de teatralidade:

Teatralidade não diz respeito apenas ao evento teatral, mas confunde-se mesmo com uma gama de práticas e fenômenos – na vida social, na linguagem, nas artes, na literatura, na filosofia –, que circulam e se movimentam na indiferenciação ou naquilo que tratamos como interdisciplinar. Teatralidade, ainda, aduz a um espaço ou a um olhar sobre determinadas práticas e/ou comportamentos. (GONÇALVES; PEREIRA, 2018, p. 14).

Se pensarmos na Capoeira, na festa do Boi-bumbá, no Maracatu, na Umbanda e no Candomblé, por exemplo, veremos que esses são espaços, rituais e manifestações potentes de teatralidade, nos quais está posta a relação entre alguém que assiste e alguém que age, encena, se apresenta ou faz. Existe uma espécie de espectador e uma espécie de ator na dinâmica dessas práticas. Mas é importante considerarmos que teatralidade não é, necessariamente, teatro, como aponta as reflexões de Gonçalves e Pereira (2018). A teatralidade tem relações com a noção de teatro, mas não é a mesma coisa, ela extrapola esse espaço e desliza para outros contextos, inclusive que, às vezes, nem são artísticos.

Por isso, é importante que se pontue que essas manifestações culturais podem ser produtoras de teatralidades, e mesmo que a narrativa colonizadora não as considere teatro, suas estéticas e funcionamentos, como apontam as reflexões, certamente influenciaram a produção teatral no Brasil.

Para essa pesquisa, o recorte da investigação, propondo tensionamentos com as masculinidades, está centrado na produção de sentidos culturais e históricos do que hoje entendemos propriamente por teatro. São esses sentidos, ainda que coloniais, que tendem a habitar o imaginário das pessoas quando elas pensam no que é e no que não é teatro.

Seja pela relação com o espaço arquitetônico do teatro, a divisão palco-plateia ou a noção de ator, há uma separação socialmente estabelecida – ainda que passível de reflexões sobre como essa separação histórica se deu e se dá – entre as demais manifestações religiosas, artísticas e de cultura popular, citadas anteriormente, e a esfera de produção de sentidos do teatro.

A partir de uma noção europeia e colonial, o que se entenderá por sistema teatral brasileiro “teria se estruturado a partir de 1813 – isto é, a partir da vinda da família real portuguesa para a colônia” (BRANDÃO, 2001, p.203). Sendo assim, este sistema foi “durante boa parte do século XIX e quase durante toda a primeira metade do século XX, portanto ao longo do Império, da Primeira República e da Era Vargas, ele foi, é importante frisar, uma hegemonia teatral carioca” (Ibidem, p.203). Ou seja, este teatro, que veio a ser compreendido como profissional e comercial, começou a se centralizar e territorializar, em um sentido social e geográfico.

Porém, é importante considerar que:

Até o final do século XIX, pode-se dizer que as produções nacionais foram feitas de maneira predominantemente amadora, no sentido de que as representações realizavam-se em manifestações esporádicas, de cunho muitas vezes informal, sem finalidades comerciais, e que, nessa época, não chegavam a mobilizar um discurso teatral mais consistente. Eram poucos os agrupamentos sistematicamente organizados em forma comercial (MELO; ANDRAUS, 2015, p.97).

O teatro amador, ou melhor, os teatros amadores, se pensarmos aqui numa pluralidade de linguagem teatral e cultural, em um país tão grande como o nosso, começaram a se tornar uma esfera de produção artística que tensionava o que se entendia por teatro profissional nessa época. Os grupos operavam, assim, como desestabilizadores ou provocadores. Era por onde um novo teatro e uma nova linguagem teatral se introduzia e mais facilmente era experimentado. Seja pelas motivações dos envolvidos ou até mesmo por não terem as amarras comerciais que, eventualmente, poderiam ditar o seu funcionamento. Sendo assim, “a partir da boa qualidade dos amadores, os profissionais, num esforço para superá-los, investiriam mais em sua interpretação e formação. Os amadores podem ser vistos, então, como um caminho a ser seguido (FRANCA, 2011, p.52).

Esses sujeitos e projetos que demarcavam esse território artístico amador no Brasil começaram a se organizar coletivamente para poderem então ampliar as suas relações e criar redes de apoio:

Foi assim que, ao longo dos anos 1930 e 1940, os empreendimentos autointitulados amadores trouxeram um movimento amador organizado para o teatro brasileiro. Esses grupos espalhavam-se por todo o Brasil, realizando produções teatrais cada vez mais elaboradas e fortalecendo a linguagem teatral no país, produzindo festivais e organizando grupos que se denominavam amadores. Sua perspectiva vinculava-se muito mais a uma questão ideológica do que a uma questão técnica, muito embora fossem os precursores de linguagens e de renovações significativas na cena teatral do país (MELO; ANDRAUS, 2015, p.96).

Se tentarmos deslocar o nosso olhar tendenciado a se voltar sempre ao teatro carioca e buscarmos olhar a história do teatro amador a nossa volta, em um contexto paranaense, encontramos a pesquisa intitulada *Teatro em Curitiba na década de 50: história e significação*, de Selma Suely Teixeira, que aponta para a dificuldade de encontrar registros dos grupos de teatro amador da cidade:

Nos dez anos abordados por esta pesquisa (1951-1960), 51 grupos de teatro foram criados em Curitiba atuando, em sua maioria, como amadores, sem receber qualquer tipo de subvenção. A intensa atividade desses grupos, no entanto, não possui qualquer tipo de registro, com exceção de um único artigo assinado pelo crítico, dramaturgo e diretor de teatro, Eddy Antônio Franciosi, publicado no volume *Teatro no Paraná*, da coleção *Exposições*, do INACEN, em 1986 (TEIXEIRA, 1992, p.3).

Pode-se refletir como, talvez, essa prática de teatro amador integrava a vida desses sujeitos de forma a não ser considerado um evento extra cotidiano que precisaria ser registrado. Mas era compreendido como parte do seu próprio dia-a-dia. Soma-se a isso uma possível não percepção de como aquela existência, enquanto grupo, passaria a ser patrimônio e história da própria cidade. E, portanto, desconsiderou-se a importância de também escrever sobre isso. Por fim, eventualmente, isso também pode ser resultado da falta ou dificuldade de acesso a instrumentos de captação de imagem, pelo fato de serem grupos sem orçamentos ou apoios financeiros.

O teatro dos anos 50 no Paraná é compreendido como o período de constituição do teatro amador no estado, e destaca-se:

o fato dos atores não viverem exclusivamente da prática teatral e por não haver, por parte do Estado, incentivos no que tange à criação de instituições devidamente qualificadas na área cênica. Vigorava o apreço de um grupo de pessoas ao teatro que o executavam com dedicação sem tirar da atividade algum tipo de proveito econômico. Embora existissem, no período, entidades preocupadas com formação de atores (SOUSA, 2010, p.35).

E assim a história do Teatro no Paraná pode ser observada “em três fases distintas: o amadorismo, a profissionalização e vanguarda” (SOUSA, 2010, , p.35). Nesta percepção de etapas, compreendidas enquanto desenvolvimento ou evolução, percebe-se que o amadorismo se constitui enquanto um lugar a ser abandonado e a ser experimentado provisoriamente, sinalizando que o ideal de uma prática teatral estaria na esfera da profissionalização para que então se pudesse pensar em um teatro de vanguarda. Mas é importante pontuar que alguns grupos amadores:

conseguiram realizar encenações que não seriam exequíveis no teatro profissional, sendo o teatro amador, sem o caráter mercadológico, um dos grandes responsáveis pelas grandes mudanças e modernização da cena teatral brasileira (SILVEIRA, 2012, p.24).

As motivações de um teatro “descomprometido”, pensando aqui o descomprometimento como lugar da experiência de liberdade, oferece ao teatro amador e independente uma potência laboratorial de linguagem cênica. Sendo possível gestar em seu útero o risco do qual o teatro profissional poderia não estar interessado ou encorajado:

O teatro praticado de forma amadora por razões ideológicas, no século XX, proporcionou a seus integrantes um sentimento de pertencimento, e este é um elemento facilitador da entrega à prática teatral, podendo propiciar uma inovação técnica que, em um primeiro momento, pode permanecer peculiar ao grupo, mas que, em alguns casos, acaba por tornar-se vanguarda, contribuindo para a área de conhecimento teatral (MELO; ANDRAUS, 2015, p.108).

Ou seja, este fazer teatral amador protagonizava, produzia e adentrava os novos ares do teatro nacional sem precisar se profissionalizar ou entrar no sistema mercadológico para isso.

Porém, no Paraná dos anos 70 “o ideal de teatro amador, nos moldes dos anos de 1950, deixou de ter ressonância nas décadas seguintes, sendo suplantado pela presença do mercado cultural e de uma produção cênica submetida à técnica” (SOUSA, 2010 p.40). Acredita-se que “essa perspectiva fez o ator perder sua dimensão de “artista” e o teatro se distanciou dos laços de sociabilidade que mantêm a aproximação dos membros do grupo” (Ibidem, p.40). A submissão à

técnica se transformou em uma ferramenta de elitização, “uma forma de privar, da participação teatral, as camadas populares” (Ibidem, p.40).

Junto a isso, o período de endurecimento da Ditadura Militar no Brasil em 1968 fez com que a produção teatral também fosse afetada, produzindo um processo de reorganização:

Face ao aniquilamento das organizações de contestação, à dispersão e ao isolamento dos artistas de teatro, boa parte deles partiu para as regiões periféricas dos centros urbanos onde presenciaram o aparecimento de movimentos sindicais, associações de bairros e grupos ligados à Igreja. Neles esses artistas criaram grupos amadores de teatro que, além de focar na perspectiva de resistência, incluía em suas temáticas assuntos referentes à realidade brasileira e a reflexões sobre cidadania política (SOUSA,2010, p.98).

Vê-se aqui o teatro amador vivendo um duplo movimento a partir disso: um momento de fuga e silenciamento, seguido por um novo período de restabelecimento. A sua produção se instaura e se fortalece em território periférico. Esse fazer teatral aprofunda-se em uma experiência de politização e se alia às demais organizações da comunidade. Passa, a partir disso, a existir enquanto uma possibilidade de resistência. Lembrando que, “com o AI-5, inicia-se um dos períodos mais rigorosos de censura e autoritarismo, o que, conseqüentemente, diminuiu as atividades dos grupos amadores, principalmente dos grupos ligados ao movimento estudantil” (SILVEIRA,2012, p.27).

Em 1974, surge a Federação Nacional de Teatro Amador (Fenata). Além de reunir afiliadas por todo o Brasil, “essa instituição teve como propósito agrupar os muitos grupos autointitulados amadores que se encontravam espalhados pelo país” (MELO; ANDRAUS, 2015, p.99).

No Paraná, junto à Associação Profissional de Artistas e Técnicos do Estado do Paraná (APATEDEP) e à Associação dos Produtores em Espetáculos Teatrais do Paraná (APETEP), também surge, na metade da década de 1970, a Federação de Teatro Amador do Paraná (FITAP):

Essas entidades surgem em sintonia com outras entidades na esfera nacional mobilizadas, sobretudo, para assegurar a viabilização de recursos oficiais ao teatro, incentivos a produções regionais, lutar contra a censura e, ainda, promover a consolidação da profissão de ator no país (SOUSA,2010 p.99).

O surgimento dessa federação demarca um território e constrói uma compreensão do teatro amador pensada por ele e para ele mesmo. Isso estabelece processos de fuga, para o teatro amador, dos parâmetros do teatro profissional que, na prática, podem operar enquanto dominantes e responsáveis por construir regras acerca do que será, ou não, considerado teatro e validado como tal.

Em 1975, a Fenata passou a se chamar Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata) e foi responsável “pela promoção do Festival Brasileiro de Teatro Amador (FBTA), do Festival Brasileiro de Teatro Amador Infantil (FBTAI) e de mostras regionais de teatro” (MELO; ANDRAUS, 2015, p.99).

Não integrar o contexto comercial do teatro era muito bem visto pelos próprios amadores. Em certa medida, é como se essa experiência teatral se aproximasse de uma realização pessoal e política, supostamente, mais genuína, pois construía uma outra relação de vivência que não era atravessada pelas obrigadoriedades e limitações do teatro profissional:

[...] os grupos amadores do século XX orgulhavam-se de assim se intitular porque o uso deste termo lhes permitia, entre outros fatores, lutar pela democratização do acesso, não serem caracterizados como elencos flutuantes, exercer militância e desvincularem-se de relações comerciais que pudessem pôr em xeque a qualidade artística daquilo que produziam na condição de amadores. (MELO; ANDRAUS, 2015, p.104)

Compreende-se, neste contexto, a construção de uma tempestade de sentidos que produzia embates e entrelaçamentos de forças discursivas para estabelecer, ainda que provisoriamente, qual forma de se fazer teatro detém maior qualidade artística. Mas o que se poderia definir por qualidade artística? Técnica, estrutura cênica ou espaços formais de teatro? Liberdade criativa, de repertório ou política?

Houve um período em que o teatro amador brasileiro conseguia medir forças com o teatro profissional, pois “durante toda a existência das associações amadoras, organizadas no século XX, especialmente da Confenata, o teatro brasileiro equilibrou a valorização das expressões amador e profissional” (Ibidem, p.101).

Em Curitiba, a partir da década de 1970, surgem as noções de teatro “alternativo”, “teatro marginal”, “profissional”, “amador”, “teatrão” ou mesmo “vanguarda” (SILVEIRA, p.105, 2010). Estas eram “formas e denominações usadas entre os artistas de teatro para marcarem suas posições no universo político-cultural

do qual faziam parte” (SILVEIRA, p.105, 2010). E com isso, lugares de subversão e hegemonia ficavam cada vez mais destacados e definidos através da territorialidade discursiva da qual partia de determinado fazer teatral.

Entretanto, “passado algum tempo desde a época em que se produzia teatro por motivações ideológicas, recaí sobre o termo amador um caráter negativo (MELO; ANDRAUS, p.101, 2015). E uma combinação de fatores é responsável por esta nova compreensão do amadorismo no teatro brasileiro.

Se olharmos através de um recorte paranaense, conseguimos perceber que o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação e a industrialização impuseram desafios ao teatro, o pressionando a se desenvolver técnica e estruturalmente para que pudesse disputar a atenção do espectador, por exemplo, com a chegada da TV:

Nota-se, que a inserção de novas tecnologias trazia consigo a configuração de outro tipo de espectador, e consumidor, de arte. Este não condizia mais com aquele modelo de público habituado ao teatro e, devido ao fato, cabia aos artistas de teatro reforçar a relação quase intimista, e restrita, que a arte cênica exercia junto ao seu espectador. Apesar da TV no Paraná ter surgido apenas em 1960, a preocupação com o esvaziamento do público do teatro, por meio da expansão dos meios de comunicação em grande escala, já se fazia presente entre alguns artistas curitibanos devido ao constante contato que estes mantinham com artistas do Rio de Janeiro e São Paulo. (SOUSA, 2010, p.45)

Com isso notou-se que se atentar ao eixo Rio - São Paulo era, para além da observação das tendências dramaturgias, uma forma de também se antecipar aos desafios que o teatro teria a nível nacional, de alguma forma. E com isso surge “a tentativa de superação do amadorismo e a necessidade de formação de uma crítica especializada na área cênica” (Ibidem, p.45).

A inferiorização do teatro amador também se deu pelo “atorcentrismo”:

Isso significa que uma valorização excessiva do trabalho do ator como elemento primordial do teatro veio a definir, como essência da arte teatral, a preocupação com questões relacionadas às técnicas de atuação, como se quem dominasse tecnicamente o trabalho de ator fosse capaz de produzir com mais qualidade do que aqueles que se dedicam ao teatro por outros motivos, como tão somente “o amor pela arte” ou a militância e engajamento político dos amadores. (MELO; ANDRAUS, 2015, p.107)

Essas problemáticas e as reflexões traçadas até aqui, nesse desenrolar histórico, nos auxiliam a vislumbrar a silhueta deste ator de teatro amador e as suas tensões. Principalmente acerca da disputa de sentidos da palavra e do ser ator.

Afinal, seria o ator do teatro amador um ator de teatro? Seria o próprio teatro amador, teatro? E então, o que seria teatro? O que essa inferiorização discursiva constrói neste corpo-ator que não se utiliza desse lugar para retorno financeiro, mas para experimentar a vida através da arte?

Se, supostamente, ser amador trata-se de ainda não ter se tornado profissional, compreender o teatro amador enquanto um lugar permanente, sem o desejo de profissionalização, é fadar-se a nunca se tornar um “ator de verdade”? É possível um corpo sem técnica profissional ser um ator?

Se pensarmos também em uma cultura teatral amadora e em uma cultura teatral compreendida enquanto profissional, tendo entre elas um vale discursivo que afasta e aproxima os seus sentidos, podemos também refletir, junto com Bakhtin, que “um sentido só revela a sua profundidade encontrando-se e contactando com o outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos” (BAKHTIN,2011, p.366).

Sendo assim, a partir do momento em que se concebe uma ideia de teatro profissional e isso se sistematiza, amadores e profissionais, em níveis cada vez mais estreitos, se constituem um em relação ao outro. E assim, disputam narrativas, discursos e sentidos sobre todo o fazer teatral, se estruturando em dominante e dominado, superior e inferior.

É certo que há uma peculiaridade no contexto artístico em torno das concepções amador e profissional, pois se falamos que alguém é arquiteto ou médico, por exemplo, automaticamente falamos da validação de uma instituição formal de ensino e de conselhos nacionais e regionais de regulamentação desses ofícios. Se algum sujeito tentar exercer tais profissões sem o devido processo de formação e cadastros nos conselhos responsáveis, esta ação caracteriza-se enquanto criminosa.

Não há a possibilidade de um arquiteto ou um médico “ser amador”. Quando esse termo é dirigido a um desses sujeitos – “Que arquiteto amador!” – não significa que ele não se formou em uma graduação, que trabalha de graça ou não está regulamentado, mas que ele não atende aos parâmetros e expectativas acerca de um profissional dessa área. Ser amador, nessa situação, é não ser um bom profissional ou parecer ser um iniciante.

Em 2018, vimos o surgimento da discussão acerca da flexibilização das exigências de certificações e atestados de capacidade técnica para emissão de

registro profissional na área cultural e artística. A argumentação da Procuradoria-Geral da República era de que as exigências feriam a liberdade de expressão e o exercício dos direitos culturais. Para obter o registro profissional, a partir da proposta de desregulamentação da área, bastaria se autodeclarar “artista”.¹⁴

Enfatizo que esta pesquisa e estas reflexões não fazem coro com esse discurso e tentativa de desmonte da área artística que recorrentemente ataca os direitos conquistados pelos profissionais. A problematização aqui posta, entre as compreensões de amador e profissional, é para desenhar caminhos de compreensão acerca desses sujeitos e, talvez, das suas particularidades.

Essas duas esferas caminham juntas e se confrontam em seus processos de constituição. Por exemplo, as leis de incentivo à cultura também acabaram, devido os seus moldes, criando um contexto de exclusão do teatro amador, pelo fato de ocasionarem modificações no funcionamento da produção cultural:

Desde a promulgação da Lei° 8.313, de 1991, que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura, cujo mecanismo baseia-se na dedução do Imposto de Renda a pagar, por pessoa física ou jurídica, modificou-se a noção de produção cultural no país. Essa lei começou, lentamente, a introduzir uma nova modalidade de recursos financeiros no setor artístico, mediante o mecanismo de incentivo fiscal. Os editais (dinheiro público) começaram a circular e a garantir um financiamento à cultura direto, por meio estatal. (MELO; ANDRAUS, 2015, p.105)

Desta forma, os empresários também assumiram o protagonismo nas decisões sobre o que será consumido enquanto arte e, conseqüentemente, o que será produzido no setor teatral em solo nacional. Neste funcionamento, no qual a própria empresa decidirá qual projeto destinará apoio, em troca da dedução do Imposto de Renda, os seus critérios são atravessados pelos seus interesses, gostos pessoais e estéticos, estratégias de marketing e etc. Dentro dessa lógica, o teatro amador passou a ser visto como a “arte popular, dos setores subalternos, ingênuos. Sua produção, quando muito, deve ser admirada longe dos circuitos oficiais. É taxada como produção “do estranho”, “do esquisito”, passível de ser admirada, mas sem valor capital” (Ibidem, p.106).

14

<https://www.camara.leg.br/noticias/536772-artistas-se-mobilizam-pela-regulamentacao-profissional-da-categoria/> Acesso em 02/12/2021

Toda esta conjuntura enfraqueceu profundamente a movimentação coletiva nacional. E assim, os sentidos acerca do teatro amador vão se assentando em discursos próximos aos que circulam atualmente:

No final da década de 1990 e início dos anos 2000, no entanto, a atuação da Confenata e das suas federações filiadas foi se enfraquecendo. Oficialmente, a maioria das instituições de caráter semelhante ao da Confenata, hoje em dia, foi extinta, possuindo inclusive uma trajetória histórica muito pouco estudada. No mesmo caminho, a expressão “teatro amador” assumiu, pouco a pouco, um lugar de desqualificação no cenário teatral brasileiro. É comum ouvir afirmações de que o termo amador encontra-se em desuso, não devendo mais ser utilizado para identificação de grupos. (Ibidem, p.100)

No Paraná, apesar do desuso do termo, ainda existem festivais de teatro que, dentro de suas programações, possuem a categoria amadora. Como é o caso do Festival de Teatro de Pinhais, Festival de Teatro de Pontal do Paraná e o Festival de Teatro de Ibiporã. É interessante observar que também é estruturada, nesses festivais, a categoria de teatro estudantil, dedicada ao teatro produzido em contextos escolares.

Portanto, se olharmos para o teatro amador com mais cuidado e proximidade, vemos a sua pluralidade. O teatro estudantil acaba por também ser da esfera do teatro amador. Nem sempre o professor que monta e dirige determinada peça dentro da escola tem formação teatral. E ainda que tivesse, isso descaracterizaria esse fazer teatral enquanto amador?

Os grupos que se montam a partir de projetos de extensão na universidade, misturando profissionais, universitários, amadores e qualquer pessoa da comunidade que tenha interesse na vivência teatral, são compreendidos como?

Aliás, há diferença entre o ator amador e qualquer pessoa da comunidade que tenha interesse na vivência teatral?

Também (me) questiono se, na contemporaneidade, parte das vivências do teatro amador, aquele que não está ligado a igrejas ou escolas, não são resultado da ausência de possibilidades de se ter o teatro como ofício e atividade dignamente remunerada.

Quando me volto ao grupo *Na Lona*, que integra essa pesquisa, e olho para a sua realidade de periferia cultural, considerando aqui Curitiba enquanto polo referencial de mercado cultural no estado do Paraná, me questiono: o grupo ainda

seria amador se tivesse um mercado cultural a todo vapor na região metropolitana de Curitiba?

Se todos pudessem deixar os seus trabalhos e estudos em outras áreas, podendo ter retorno financeiro e qualidade de vida, a configuração e o funcionamento do grupo seriam outros?

E se Mandirituba, a cidade sede do grupo, tivesse uma Secretaria de Cultura fomentadora e ativa no campo das políticas públicas culturais, como isso afetaria o funcionamento desse grupo? Vimos que quando uma nova gestão cultural foi iniciada na cidade, a partir de 2022, o grupo *Na Lona* já pôde adentrar o espaço teatral da cidade e se instalar. E se houvessem editais para uso do espaço que financiassem processos criativos e apresentações? Ainda seríamos amadores? Seria justo que esses editais exigissem formação acadêmica ou técnica dentro da realidade de Mandirituba? E se não exigissem, estariam desvalorizando os ditos profissionais da área artística e cultural?

Seria possível ser um grupo de teatro amador não pela precariedade, mas pelo desejo?

Inclusive, a precariedade da área cultural em contexto nacional também reconfigura as relações entre o que é teatro amador e profissional. Não há como estabelecer como critério de diferenciação, entre esses dois contextos, a alegação de que em uma realidade teatral não se vive do retorno financeiro do grupo, e na outra, a profissional, se vive exclusivamente da remuneração advinda das atividades do grupo.

Neste ponto, as duas realidades, infelizmente, se encontram. Digo infelizmente porque na experiência de teatro amador é encarado, de pronto, que o retorno financeiro não integra o funcionamento da vivência. Enquanto que para o profissional de teatro, não ter o retorno financeiro implica em todo um tempo dedicado, um trabalho realizado e um investimento de si em algo que não lhe oferecerá em troca uma condição mínima de qualidade de vida.

Há grupos amadores e profissionais que não conseguem ter uma sede, por exemplo. Assim como em ambas experiências, vários artistas trabalham em outras áreas para financiarem a produção de suas peças, sem nenhuma certeza de retorno. Ainda que de forma distinta, os sentidos de fracasso atravessam esses corpos. Mas como atravessam, especificamente, os corpos amadores?

2.2 Amador: os corpos fracassados

Amadores. Esse frescor é o de que temos mais necessidade. Mesmo desajeitado, ele é comovente. Regresso ao primitivo. Não atitude. Necessidade.

(Copeau)¹⁵

Nesta fala de Copeau (2013) vemos o corpo do ator de teatro amador. Um corpo que, no lugar da técnica, possui necessidade de teatro.

Não é sobre uma necessidade financeira, mas de existência. Fazer teatro como um impulso de vida. Um desejo que brota neste sujeito e o faz conciliar sua vida social, religiosa, seus outros trabalhos dos quais advém o seu sustento e o teatro. Ainda que quem viva o chamado “teatro profissional” também possa ter esta sede teatral, sabemos que esse sujeito é atravessado por outras construções discursivas.

O que seria, por exemplo, o “fracasso” para um ator de teatro profissional e para um ator de teatro amador?

Essa pergunta nos traz elementos sobre a intenção desses sujeitos na vivência teatral, suas possíveis expectativas e, portanto, suas constituições.

Para um ator profissional, talvez o “fracasso” seja passar anos estudando, se atualizando e não conseguir se inserir no mercado ou não conseguir ter o teatro como única fonte de renda. Também podem ser as reprovações em testes, a baixa venda de ingressos, o teor das análises da crítica especializada e etc.

Mas o que seria “fracasso” para um ator de teatro amador? Talvez o mais comum seja a ausência de seus amigos ou familiares em uma de suas apresentações. Porém, todos os outros sentidos de fracasso que atravessam o ator profissional não atravessam, ou pelo menos não atravessam da mesma maneira, o ator do teatro amador.

Utilizo esse “fracasso” entre aspas porque os sentidos dessa palavra são constituídos pelo seu outro: a noção de sucesso. Um enfrentamento que permeia muito mais o ator profissional do que o ator amador. Afinal, quais seriam os sentidos de sucesso para esses dois sujeitos? Sucesso de crítica? Sucesso financeiro? Sucesso de público?

¹⁵ Trecho de uma conferência de Jacques Copeau em Harvard, 14 de abril de 1917, presente na obra *Apelos* (2013, p.112).

Levanto, no decorrer deste texto, diversos questionamentos sem a intenção de respondê-los, mas como parte do processo de pesquisar. Compreendendo, junto com Bakhtin, que “sem levantar nossas questões não podemos compreender nada do outro de modo criativo” (BAKHTIN, 2011, p.366). São justamente essas questões que constituem sujeitos distintos nesses emaranhados de sentidos entre o profissional e o amador.

Em sua obra *Apelos*, Copeau nos traz reflexões acerca da relação conflituosa entre o artista e o sucesso:

A sociedade diz ao artista: "Vamos, agarre a sua chance, aqui está o dinheiro e o prazo, mostre-nos o que é capaz de fazer": Eu gostaria que se pudesse oferecer ao artista uma chance de não responder a tais perguntas, de não ter de mostrar, sob pressão, o que sabe fazer. Se quiserem ajudá-lo e servir a verdadeira cultura, deem a ele, junto com o afeto e o respeito de vocês, a chance de não ser um sucesso, mas de trabalhar em silêncio, na solidão e na obscuridade (COPEAU, 2013, p.109).

Apesar de ser questionável uma noção de “verdadeira cultura” e isso abrir espaço para discussões acerca do que seria uma cultura que não é verdadeira, quem a define e a partir de quais parâmetros; é possível compreender que, aqui, Copeau (2013) está problematizando a pressão econômica sobre uma produção artística e como isso tem alto potencial de esfacelar relações profundas e sensíveis com a criatividade.

Permitir a um artista a possibilidade de ele não ser um sucesso, na visão de Copeau (2013), é libertar o artista das amarras dos resultados, do perfeccionismo, da obsessão pela técnica e do atendimento às expectativas. Por isso ele sinaliza que é o teatro amador que guarda esse frescor de fazer o seu próprio tempo. Tempo suficiente para que se possa entrar em contato com camadas de sensibilidade silenciosas, solitárias e obscuras, de um processo criativo que, talvez, o mercado não tenha paciência para esperar. E nem mesmo se interesse.

É importante considerar que Copeau (2013) não está falando do teatro como um trabalho voluntário, uma doação gratuita de suas horas ou apenas encarando essa prática como um simples *hobby*. Talvez a sua proposta seja a construção de um movimento desestabilizador das hierarquias postas entre os artistas profissionais e os amadores, que tendem a estar alocadas no campo financeiro. Não há uma condenação do teatro ser propriamente um ofício:

Não estou advogando em favor da falência, mas do trabalho que é humilde por natureza, do operário que às vezes é lento e caprichoso, de uma vida de trabalho, semelhante à da semente no sulco, que não se desenterra a cada instante para lhe perguntar em que ponto está. Não digo que tenhamos razão, em nosso país, de abandonar o artista a si mesmo. É bem verdade que nós nos interessamos muito pouco por ele. Muitas vezes ele é isolado. Mas não é incomodado. Vejam, a única coisa com que se preocupa de fato o artista sincero, que vive unicamente para a sua arte, é não morrer de fome e dominar o instrumento do seu trabalho (COPEAU, 2013, p.109).

Sua fala é poética, principalmente quando se refere a não desenterrarmos a cada instante uma semente plantada para compreendermos em que ponto de desenvolvimento ela está. Desenterrar uma semente após o plantio compromete todo o seu desenvolvimento, a absorção de nutrientes e etc. O mesmo ocorre com um processo criativo que é obrigado a operar através de prazos para mostrar resultados. Mata-se a semente. A arte. Não germina ou o seu processo de germinação se dá de forma frágil demais. O cenário ideal de um processo criativo seria ele determinando o seu próprio tempo de germinar.

Copeau insiste na busca de demonstrar que é a fixação por sucesso que, justamente, resulta no fracasso das tentativas de renovações teatrais, crendo que:

o essencial é saber renunciar ao egoísmo, é se doar sem esperança de recompensa, é se livrar da noção de sucesso. Em suma, é preciso ter a fé invencível e totalmente pura, e o sentido da comunidade no trabalho (Ibidem, p.102).

É possível identificar no seu discurso um cruzamento de referências muito religiosas: a busca por uma essência, uma negação de si mesmo, uma não espera por recompensa, a fé e a pureza. Uma mescla de utopia e cristandade que, de certa forma, se direciona a tensionar o sucesso e a pensar em um teatro comunitário. Uma experiência longe dos holofotes dos grandes palcos, permeada por uma imperfeição enquanto condição de existência:

Desconfiem, portanto, do sucesso. Desconfiem do homem da Broadway que lhes dirá: "Pois bem, vejamos o que é o teatro novo?" Desconfiem do amigo que os obriga a crescer, e de quem aconselha "apesar de tudo, um pouco mais de acabamento técnico", insistindo no fato de que "afinal de contas, a imperfeição não é uma qualidade". Eu lhes digo, ao contrário, que numa época em que sofremos especialmente de refinamento, de complicação, a imperfeição - quando ela própria não é um refinamento e uma afetação -, a imperfeição é a mais preciosa, a mais fecunda das qualidades. (Ibidem, p.96).

É por isso que Copeau depositava sua confiança em um teatro que brotasse do corpo amador. E, de certa forma, o seu discurso em relação a isso era positivamente utópico, radical e até antiprofissional. Nesse contexto, ele afirmava que o teatro francês estava morrendo e que isso era culpa do teatro profissional. Entretanto, seu olhar para o amador era outro, era salvador e talvez até um pouco messiânico:

Cada vez que é feita a tentativa de um esforço, cada vez que surge certa renovação no teatro, em qualquer época e em todos os países, é aos *amadores* que isso é devido. Sem eles, a rotina e o artifício em cena nunca seriam perturbados. (COPEAU, 2013, p.112)

Ele olha para o amadorismo como potência subversiva que poderia implodir as próprias noções de profissionalismo, que buscavam o sucesso egocentrado, e também para produzir uma reorganização das formas de se fazer teatro. Além disso, a sua visão também estava atravessada por um desejo e entendimento do teatro enquanto uma pedagogia e um processo educacional:

A minha ambição pessoal é educar uma geração de artistas do teatro que fossem iniciados em sua arte desde a mais tenra infância e recebessem, no teatro, não aquele treinamento exclusivamente técnico que os deforma e os desnatura, mas uma educação completa que desenvolvesse harmoniosamente o seu corpo, o seu espírito e o seu caráter (Ibidem p.102).

É possível compreender que a proposta formativa idealizada por Copeau (2013), através do teatro e com o teatro, centrava-se na busca por um sujeito que trouxesse as suas vivências, os mundos discursivos do seu corpo, seus desejos, anseios, sonhos, dúvidas e contradições para a experiência. O teatro é encarado aqui como um lugar muito além de palcos, salas de ensaio, orçamentos, bilheterias, mas como uma vivência alicerçada na formação do sujeito e em suas relações com o mundo.

Em uma perspectiva econômica de sucesso e status, talvez, poderíamos pensar que o teatro amador é aqui encarado por Copeau, positivamente, como um lugar do fracasso. É possível identificar isso observando os sentidos da sua noção de sucesso:

Dar enfim ao teatro a sua dignidade de grande arte e, permitam-me acrescentar, a sua missão religiosa, que é a de religar entre si os homens

de todo e qualquer tipo, de toda e qualquer classe, eu ia dizer - e devo dizê-lo aqui - de toda e qualquer nação. (COPEAU, 2013, p.129)

É importante pontuar que aqui a palavra “homem” foi tomada como sinônimo de humanidade – uma humanidade higienizada, binária, branca e cisgênera de homens e mulheres – uso ainda muito comum no contexto em que esse enunciado foi produzido. E que, na contemporaneidade, tem sido abertamente discutido e problematizado acerca dos atravessamentos de classe, raça e gênero na constituição desse conceito. Nem todos os corpos são considerados humanos e essa tese mergulha o tempo todo nessa (des)humanidade.

Se evidencia também na fala de Copeau (2013) uma utopia, um desejo, uma esperança de que através do amadorismo fosse possível resgatar um lugar social e político do teatro que havia se perdido na ânsia pela técnica e por uma noção de sucesso egocêntrica. Sua crítica não poupa a produção comercial de teatro em nenhum momento, chegando a se referir a ela como “atmosfera fétida e esterilizante” (COPEAU, 2013, p.92).

Copeau (2013) encara suas reflexões como enfrentamentos discursivos de resistência, se dispondo a lutar “contra a invasão dos procedimentos do ofício, contra todas as deformações profissionais, contra a ancilose da especialização” (Ibidem, p.9). Portanto, a imperfeição poética, não planejada, não delineada como dramaturgia é, para Copeau (2013), o lugar em que o teatro está na sua versão mais cristalina, latente e emocional:

[...] é, no entanto, algo delicioso, e que me comove às lágrimas, ver em cena jovens rostos intactos, que não são estragados por nenhum artificialismo, que não são desfigurados por nenhuma careta. Eles não sabem se manter em cena, nem entrar, nem sair, e o palco soa oco embaixo dos seus passos mal medidos (Ibidem, p.113).

Há aqui uma ideia que parece se referir a um corpo radicalmente em estado da vida cotidiana. Ou seja, que traz a sua cartografia corporal para a cena, sem intervenções ou limpezas de movimento, sem polir demais, deixando que reaja organicamente às suas sensações, percepções e anseios. Um corpo com liberdade para lidar com as suas limitações, compreendendo isso enquanto cena e dramaturgia.

É certo que Copeau (2013) tinha um ideal de sujeito para esse teatro e que, em uma busca por liberdade, acabou também por produzir determinadas regras de

funcionamento e proibições. Segundo seus ideais, para uma boa formação do intérprete, seria necessário:

[...] mantê-lo em contato constante com a vida, com os deveres, os prazeres, as obrigações, os trabalhos da humilde vida cotidiana. É preciso desenvolvê-lo harmoniosamente. É preciso proibir que se especialize, que se mecanize pelo abuso da técnica. Em minha opinião, a técnica do intérprete dramático não deve ser desenvolvida além de certo limite (COPEAU, 2013, p.95).

Há nessa perspectiva um certo controle dos corpos e resquícios de interdição de autonomia, ainda que a proposta, paradoxalmente, pareça buscar a autonomia desses corpos.

O que é possível compreender, é que para esse teatro de Copeau o que interessa é uma relação profunda com uma noção de humanidade. Isso ele assume abertamente quando orienta para “que o ator volte a ser um ser humano, e todas as grandes transformações no teatro decorrerão daí” (Ibidem, 2013, p.94). E pontua que “para criar, é preciso, antes de tudo, ter o dom humano” (Ibidem, p.100).

Se tensionarmos um conceito de humano, principalmente em uma pesquisa de doutorado como essa, que é atravessada pelas relações de gênero, dissidência e masculinidades, encontraremos uma arena conflituosa de vozes que constituem discursos de exclusão.

Como já foi pontuado, a noção de humanidade é alicerçada em recortes de gênero, classe e raça muito específicos dentro de uma visão sociológica. Entretanto, quando se observa a construção discursiva de Copeau (2013), acerca dos sentidos que ele produz sobre humanidade, nota-se que ele se refere a corpos que reencontram suas potências sensíveis no cotidiano, nas relações com o outro e levam isso para os seus processos criativos: seus corpos, suas emoções e suas demandas. Sem polimento. Vida e arte postas em um entrelugar deslizante e neblinado. Portanto, corpos e vivências que também estão em um lugar *entre*.

E a noção de *entre* me parece cara à esta investigação, pois

o *entre* também se apresenta como fracasso, mas, nesse caso, como fracasso da ontologia tradicional, ao fazer falhar a proposição de unidade delimitada dos sujeitos. Impedindo que os corpos cheguem ou sejam em totalidade e definição completa, o *entre* abre-os a, expondo o fato de que esses mesmos sujeitos são feitos de relações e produzidos em relações (LAZZARETI, 2019, p.81).

Seria possível então compreender a constituição do ator de teatro amador como *entre*? Se sim, este lugar parece conflituoso e paradoxal. Seu inacabamento incapturável produz um movimento em que os sentidos são provisórios (BAKHTIN, 2011). Habitar lugares de fronteira é uma experiência de não permanecer, e “se a ideia de permanência é pacífica, a mutação é conflituosa, o entre está justamente no lugar do conflito em que há a transformação dos elementos. Ou melhor, o entre se dá como esse conflito” (LAZZARETI, 2019, p.83).

Se essa produção de sentidos fronteirizos e conflituosos nos interessa, se faz possível pensar os corpos do teatro amador como corpos *entre*: entre vida e arte, entre cotidiano e extracotidiano, entre ofício e hobby, entre amador e profissional, entre ator e não-ator, entre artista e não-artista, entre sucesso e fracasso. Não em uma posição binária, mas com todos esses *entres* operando simultaneamente e produzindo intersecções discursivas na produção dos seus sentidos.

É este estado *entre* que faz com que o discurso e o corpo do homem do teatro amador sejam o centro desta pesquisa.

Afinal, quais vivências de masculinidades podem ser produzidas em um entrelugar? Se voltássemos às reflexões do teatro amador enquanto lugar do fracasso, seria este um espaço para as masculinidades fracassadas também habitarem? Mas o que seriam masculinidades fracassadas?

CENA III - GÊNERO E FRACASSO

Eu sou o fracasso. Eu fracassei. Sou o fracasso de tudo aquilo que esperavam que eu fosse. Não sou homem, nem sou mulher, sou travesti!

(Linn da Quebrada)¹⁶

3.1 “Eu sou o fracasso”

Abro esta cena trazendo para essa conversa o discurso histórico que Linn da Quebrada fez em sua apresentação no programa Big Brother Brasil de 2022. Em horário nobre, na maior emissora de televisão do país e em um dos programas de maior audiência, esta frase, proferida por uma travesti negra – a primeira a participar do *reality*¹⁷ – adentra os lares brasileiros em meio a um período político conservador. Quais reverberações são possíveis? E quais imaginários são produzidos acerca deste corpo e desta identidade de gênero?

Linn é atriz, cantora e artista multimídia. Ela despontou em 2017 com sua primeira faixa, *Enviadescer*¹⁸, uma música que pensa as dissidências *viado* e *bicha* como um processo de liberdade corporal: “Eu gosto mesmo é das bichas, das que são afeminadas / Das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiadas / Eu vou falar mais devagar pra ver se consegue entender / Se tu quiser ficar comigo, boy... Vai ter que enviadescer” (QUEBRADA, 2017).

Neste trecho, Linn produz um exercício imaginativo de inversão do funcionamento das relações hierárquicas de gênero e sexualidade. Seu corpo não está à disposição da hegemonia e ela é quem “dita as regras” ou “dá as cartas” acerca do seu desejo. Há uma renúncia do corpo normativo do homem e dos sentidos da masculinidade hegemônica que atravessam as sexualidades. Para que esse corpo seja desejado: *vai ter que enviadescer!* E isso não é negociável.

Há através desta música uma produção de novos imaginários e de outras possibilidades de percursos do desejo. O corpo descartado e rechaçado pela

¹⁶ Discurso realizado por Linn da Quebrada em sua apresentação no programa de tv Big Brother Brasil 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=5w25aljbH8> Acesso em 14 abr. 2022.

¹⁷ Ariadna Arantes foi a primeira mulher trans a participar do programa Big Brother Brasil. Na ocasião, Ariadna foi eliminada na primeira semana da edição 11 do reality. <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/01/22/ariadna-linn-da-quebrada-trans-no-bbb.htm> Acesso em 14 abr. 2022

¹⁸ <https://www.linndaquebrada.com/> Acesso em 18 mar. 2022.

normatividade é aqui exaltado e colocado como centro dos entrecruzamentos do desejo. *Enviadescer* enquanto processo de ser ou tornar-se. A passagem para algum lugar. Um deslocamento. O corpo enquanto processo de migração de si em si mesmo. Para dentro, para fora, *entre*.

Conhecida por jogar e brincar com as palavras e os sentidos, Linn se debruça a disputar imaginários. Ela compreende que o discurso faz nascer e faz morrer: “É preciso ter muita coragem para sair como eu saio na rua, porque as pessoas não matam só com faca ou com balas. O discurso também mata”, disse em entrevista para Néli Pereira, da BBC Brasil¹⁹.

Há uma proposta imagética subversiva que se instaura no seu discurso artístico e produz corpos múltiplos. Uma de suas estratégias é disputar os sentidos das imagens já constituídas nos imaginários culturais. No seu premiado documentário biográfico “Bixa Travesty” e em sua música “quem soul eu”, Linn diz: “Eu quebrei a costela de Adão”, “Muito prazer, eu sou a nova Eva / Filha das travas, obra das trevas / Não comi do fruto do que é bom e do que é mau / Mas dichavei suas folhas e fumei a sua erva / Muito prazer, a nova Eva” (QUEBRADA, 2021).

Linn acessa o mito cristão em sua raiz, trabalhando na produção de novos sentidos, imagens e discursos acerca de dois corpos que são postos como a origem da humanidade e, portanto, a “origem do gênero”. Diz-se no livro bíblico de Gênesis que a mulher foi criada da costela de Adão:

Então o Senhor Deus mandou ao homem um profundo sono; e enquanto ele dormia, tomou-lhe uma costela e fechou com carne o seu lugar. Da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher e levou-a para junto do homem (SAGRADA, 2002, p.50).

Quebrar a costela de Adão é romper com o papel de submissão de um corpo que, desde “A Criação do Mundo”, ocupou um lugar subalterno, não estava no “plano original”, foi construído historicamente apenas como um complemento: a mulher.

Na edição desta bíblia, da qual retiro tal citação, há no rodapé uma explicação sobre a palavra mulher ser no hebraico *Ichá*, derivado da palavra *Ich*, homem. Até em sua construção linguística Eva é apenas um derivado. Ter o poder de quebrar

19

<https://g1.globo.com/musica/noticia/2016/09/de-testemunha-de-jeova-voz-do-funk-lgbt-mc-linn-da-quebrada-se-diz-terrorista-de-genero.html> Acesso em 18 mar 2022.

essa costela é um marco discursivo sobre um corpo que não veio de um homem, mas, como diz a canção de Linn: *é filha das travas*, de outras travestis, de outros corpos dissidentes. E também é obra das trevas, uma obra de si mesma junto à recusa de um imaginário de gênero higienizado e perfeito construído sobre a figura de um Deus homem e pai.

Em tom provocativo, Linn canta sobre não ter comido do fruto do que é bom e do que é mal, mas ter fumado a sua erva. Novamente ressignificando toda a relação do mito do Jardim do Éden e denunciando que, talvez, ela nem esteve lá. Por isso não teve a oportunidade de decidir se comia ou não. Essa ação é um desvencilhar-se da culpa original que recaiu sobre os ombros de Eva, que segundo o mito da Criação, deu ouvidos à cobra e comeu do fruto proibido.

Nova Eva, um novo corpo e um novo gênero produzido *entre* – e simultaneamente fora de – Adão e Eva.

Linn se coloca em diversos lugares *entre* ao falar de si. Na divulgação do filme “Corpo Elétrico”²⁰ em que ela atua, Linn se ressignifica enquanto artista produzindo um lugar *entre* (e fora) ao se referir a ela mesma: “Nem ator, nem atriz, atroz”. Há nesse enunciado um rompimento de sentidos acerca do corpo que atua e um desejo por posicionar-se em um lugar *entre*. Nem ator (homem), nem atriz (mulher): atroz.

O seu corpo travesti, “nem homem e nem mulher”, conforme o seu discurso no Big Brother Brasil, não é contemplado pelos gêneros atribuídos às palavras ator e atriz. Há, por parte dela, sempre uma proposição de novos lugares e encruzilhadas de gênero, tensionamentos da língua, da linguagem e da palavra. Um *entre* que é dentro e fora, ao mesmo tempo.

Linn se faz atroz, com seus sentidos de desumanidade, crueldade e incontrolabilidade (de gênero, desejo, delírio, falha e corpo).

Nem homem e nem mulher, nem ator e nem atriz. Travesti. Atoz.

A potência de sua fala no Big Brother Brasil é exponenciada quando ela se refere a si mesma como fracasso: “Eu fracassei”. Este lugar que nos é ensinado desde cedo a nunca habitar. Um lugar de vergonha, rebaixamento e humilhação. O fracasso.

²⁰

<https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/photos/nem-ator-nem-atriz-atroz-japonega-depois-de-estrear-na-europa-e-em-parte-da-am%C3%A9rica/1860332134205350/> Acesso em 18 mar 2022.

Não se pode fracassar nos estudos, na fé, na carreira profissional, na paternidade, na maternidade, no gênero e na sexualidade. Sistemas e estruturas nos impelem a um lugar ideal de sucesso e também nos empurram para um lugar de fracasso. Um sucesso sempre construído como lugar que pareça possível para todo mundo – ainda que seja praticamente inalcançável em sua totalidade – na intenção de que nos prendamos à ilusão de um topo no qual não cabem todos, pois não foi idealizado para ser de todos.

Após assumir-se enquanto fracasso, Linn nos contextualiza sobre o mesmo: “Sou o fracasso de tudo aquilo que esperavam que eu fosse”. Nos tornamos fracasso em relação a algo e também ao outro. Esse enunciado de Lina Pereira, seu nome recém retificado em suas documentações, traz a carga dos multfracassos. Linn, segundo a entrevista dada a BBC Brasil, citada anteriormente, era Testemunha de Jeová: “Eu venho de uma criação religiosa muito rígida, eu era testemunha de Jeová, então tive o corpo muito disciplinado, domesticado pela Igreja e pela doutrinação, que me privava dos meus desejos. Era como se ele não me pertencesse”.

Diante deste fracasso e através de uma tempestuosa produção e renovação de sentidos, Linn (re)cria a si mesma. A Nova Eva. Na vida, Lina Pereira, e na arte, Linn da Quebrada. O seu corpo é tensionado por disputas territoriais discursivas entre a arte, o desejo e a religião. Um corpo doutrinado, disciplinado e impedido de mover-se a ser outras possibilidades. Impedido de estar inacabado e aberto a si mesmo (BAKHTIN, 2011). Mas que rompe. Quebra a costela de Adão.

A partir também de uma noção de sucesso profissional, Linn se instaura dentro dos sentidos de fracasso ao ser uma artista, cantora, atriz e atroz, pois sabemos o lugar que nós, artistas, geralmente, ocupamos nos imaginários acerca do sucesso e do fracasso. Afinal, quais profissões e carreiras são compreendidas como “dar certo na vida?”.

Além disso tudo, dentro de uma estrutura social de classe e raça, Linn também é um corpo fracassado ou fadado socialmente, por uma estrutura violenta de poder, ao fracasso enquanto existência periférica e preta. Essa intersecção complexifica as relações de dominação e subalternidade. A Nova Eva ainda não consegue escapar do lugar de opressão.

E, por fim, em sua fala no BBB, Linn nos entrega um fracasso de gênero: “Não sou homem, nem sou mulher. Sou travesti”. Lina Pereira nos comunica aqui um

referencial específico de fracasso. Um fracasso em relação às expectativas. Em uma estrutura de sucesso de gênero binária, classista e branca: ser uma travesti preta é um imaginário de fracasso de gênero. Acredita-se, ao olhar dos conservadores ou essencialistas de gênero, que este corpo fracassou em relação à biologia, ao discurso médico e jurídico. Portanto, a Nova Eva foi patologizada por um longo período. Um corpo falha. Um corpo entre discursos em combate.

É importante perceber como as hegemonias sociais forjam noções de fracasso sobre os corpos para posteriormente patologizá-los ou criminalizá-los e, assim, obterem controle, evitando que eles passem a significar sucesso.

A Nova Eva é aquela forjada e nascida fora do Éden. E essa analogia nos é importante, porque a expulsão de Adão e Eva do Paraíso é vista como um ato de desobediência e fracasso. Portanto, corpos construídos e imaginados fora deste Jardim da Criação também são vistos como tal.

Linn nos dá a deixa em sua fala para nos apropriarmos e disputarmos os sentidos de fracasso. Ela nos incita a subverter e a tensionar a noção de sucesso que concomitantemente constrói a noção de fracasso. O que se move em um, move-se também em outro. Linn nos convida a compreender o fracasso enquanto lugar de poder. Fracassar, em relação à hegemonia, nos parece um lugar de grande sucesso.

3.2 Masculinidades fracassadas

É a partir desta reflexão sobre gênero e fracasso, construída a partir do corpo político e poético da Linn, que gostaria de pensar uma noção de masculinidades fracassadas.

Raewyn Connell (2003), socióloga australiana e mulher transgênera²¹, em sua obra “Masculinidades”, constrói importantes noções analíticas e conceitos em torno do tema. Sua perspectiva se estrutura a partir de um olhar interseccional de raça, classe e gênero. Tendo isso em vista, é possível observar um funcionamento hierárquico das masculinidades entre os homens. Os privilégios patriarcais não estão distribuídos igualmente entre esses sujeitos.

Connell então organiza em sua pesquisa uma tentativa de análise acerca desse funcionamento, considerando as complexidades da estrutura das relações de gênero:

Falar de estrutura de relações de gênero significa enfatizar que o gênero é muito mais que interações face a face entre homens e mulheres. Significa enfatizar que o gênero é uma estrutura ampla, englobando a economia e o estado, assim como a família e a sexualidade (CONNELL, 1995, p.5).

Ao ter como partida essa perspectiva, Connell (2003; 1995) observa em suas obras os processos de dominação, submissão, cumplicidade e marginalização das masculinidades:

Diferentes masculinidades são produzidas no mesmo contexto social; as relações de gênero incluem relações entre homens, relações de dominação, marginalização e cumplicidade. Uma determinada forma hegemônica de masculinidade tem outras masculinidades agrupadas em torno dela (CONNELL, 1995 p.189).

Se observa neste ponto como a autora entende as interligações e as produções *entre* as masculinidades. Compreendendo, inclusive, que cada contexto possui um referencial ideal de masculinidade. Portanto, existem masculinidades hegemônicas. Também no plural.

Ainda que posteriormente Connell e Messerschmidt (2013) tenham repensando o conceito de masculinidade hegemônica, desde o princípio da

²¹ Apesar de algumas de suas obras ainda estarem referenciadas com o nome anterior à sua transição de gênero, tratarei Connell no feminino independentemente da temporalidade da obra citada.

sistematização dessas reflexões se pensou em uma noção móvel de análise. E não em uma categorização estável, rígida e descolada do seu cronotopo (BAKHTIN, 2018) e do seu processo histórico. Connell pontua:

As condições sob as quais a hegemonia pode ser sustentada estão constantemente mudando. Como consequência, um dado padrão de masculinidade hegemônica está sujeito a ser contestado ou a ser transformado ao longo do tempo (CONNELL, 1992, p.192).

Sobre isso, os 3 volumes da *História da Virilidade*, organizados por Corbin, Courtine e Vigarello (2013a; 2013b; 2013c), nos dão aporte teórico suficiente para entendermos como diversas hegemonias masculinas são produzidas no decorrer da história. E como elas negociam com o seu tempo estratégias para permanecerem ocupando um lugar de dominação. Mesmo que isso lhe custe ceder, mudar e se apropriar de novos discursos.

Muitas propostas de “novas masculinidades” estão sendo apresentadas na contemporaneidade como possibilidades de resolução das relações de opressão de gênero. Porém, é importante estarmos atentos às negociações de gênero que estão mergulhadas em todas essas projeções de “novo homem”. Foi através de mecanismos muito bem articulados que o poder masculino branco se sustentou atravessando séculos.

Ao que se pode observar historicamente, o discurso masculino hegemônico está sempre disposto a ceder ou negociar se isso representar a permanência e/ou ampliação do seu poder. E isso pode dar uma (frágil) sensação de diminuição de privilégios. Mas, na verdade, estará apenas produzindo a manutenção do seu domínio. A desconstrução das masculinidades não é um processo linear ou livre de ser atravessada pelas vozes sociais permeadas de sentidos de autoridade e traduções expressas (BAKHTIN, 2011) do cronotopo no qual está inserido (BAKHTIN, 2018). Dessa forma, pensar em “novas masculinidades” sem combater sistemas de opressão é uma estratégia frágil que mais serve à hegemonia do que realmente balança as estruturas.

Um dos exemplos contemporâneos de negociação e concessão no jogo das masculinidades foi a *metrossexualidade*. Neologismo usado pelo jornalista Mark Simpson em um artigo feito em 1994 para o jornal inglês The Independent.

Foi a partir desse escrito que surgiu a denominação de uma nova espécie

de identidade masculina levada a cabo por um jovem urbano entre 25-45 anos com uma forte preocupação com a aparência, repleto de gostos requintados, atualizado com as tendências da moda e da estética e, ainda, sentimental. Em discurso, totalmente oposto à masculinidade padrão (SILVA, 2012 p. 16).

A partir desta definição, pode-se considerar que as figuras do “novo homem” que surgem nos servem como espaço de reflexão e análise discursiva acerca dos sentidos produzidos por esta espécie de categoria: “novo homem”. Cada tempo parece oferecer o seu “novo” novo homem e este sujeito é sempre atravessado pelas vozes sociais do tempo em que está inserido. Portanto, isso pode ser um indício de que o padrão vigente está em crise e precisando restabelecer o seu lugar de poder a partir de novas negociações culturais e sociais. Ou seja, a partir de “novos homens” que, ainda que sejam sensíveis e vaidosos, mantenham de pé o funcionamento estrutural da dominação de gênero. Seriam homens que choram e reconhecem a importância do feminismo, mas ainda são privilegiados no funcionamento social e não abrem mão dos seus lugares de poder.

A própria nomenclatura, *metrossexualidade*, representa muito a confusa percepção das discussões sobre gênero e sexualidade que circulava no senso comum do final dos anos 90 e começo dos anos 2000. O termo parecia dizer respeito a uma espécie de sexualidade, mas ao mesmo tempo era definida por comportamento de consumo e era uma noção atribuída a homens, aparentemente, heterossexuais.

Indiscutivelmente, esses atravessamentos discursivos produziram até mesmo um novo corpo da masculinidade dominante. E os seus desdobramentos atuais se materializaram na produção de espaços de masculinidades, como vimos a partir do *boom* das barbearias no Brasil. Movimentação esta que retoma discursos de rusticidade e virilidade, traz os jogos e a cerveja para dentro desses espaços, assegurando a produção de imagens de homens másculos. Novamente, a exploração de um mercado do cuidado e da beleza criado a partir de uma identidade masculina e de um discurso de masculinidade. Vê-se, então, que gênero e masculinidade, além de produzirem corpos, produzem também consumo e arquitetura.

O que parece se evidenciar é que esse homem desejava autorização social para ser esteticamente mais vaidoso, se inserir mais nos contextos de moda e beleza, poder se preocupar mais com o corpo, e performar o “homem sensível”.

Mas, em contrapartida, não queria ter a sua heterossexualidade questionada. E uma estratégia para construir esta autorização é fazer circular novos parâmetros de masculinidade normativa diluídos via consumo, publicidade e meios de comunicação.

O desejo desses homens era adentrar aquilo que é compreendido como esfera e comportamento do campo da feminilidade, mas sem serem confundidos com os homens homossexuais que trabalhavam ou já frequentavam os salões de beleza e cabeleireiros. Era preciso encontrar uma forma de manter uma diferenciação e, por consequência, uma hierarquia.

O homem metrossexual não queria ser confundido com um *viado*.

Esse sujeito, na verdade, foi muito mais uma identidade de consumo alicerçada no gênero e na sexualidade, e produzida pela publicidade e pelo capitalismo, do que propriamente uma identidade sexual masculina. Isso porque “o que está em jogo para essas campanhas publicitárias não é a transformação da sexualidade masculina, mas as suas novas adesões de consumo” (SILVA, 2012, p.15).

A masculinidade dominante parece sempre construir caminhos e estratégias para fugir de qualquer possibilidade de relação com o fracasso. A noção de sucesso é sempre o que a sustenta.

Ao retornar aos estudos de Connell, ela e Messerschmidt vão apontar que as “relações de gênero são sempre arenas de tensão. Um dado padrão de masculinidade é hegemônico enquanto fornece uma solução a essas tensões, tendendo a estabilizar o poder patriarcal ou reconstituí-lo em novas condições” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p.272). Essa parece ser a masculinidade de sucesso.

Na busca por aprofundar melhor o conceito de masculinidade hegemônica, a partir das críticas recebidas, Connell e Messerschmidt refletem sobre as esferas de produção dessas masculinidades dominantes em um sentido de nível político-geográfico:

Masculinidades hegemônicas existentes empiricamente podem ser analisadas em três níveis: 1. local: construídas nas arenas da interação face a face das famílias, organizações e comunidades imediatas, conforme acontece comumente nas pesquisas etnográficas e de histórias de vida; 2. regional: construídas no nível da cultura ou do estado-nação, como ocorre com as pesquisas discursivas, políticas e demográficas; e 3. global:

construídas nas arenas transnacionais das políticas mundiais, da mídia e do comércio transnacionais, como ocorre com os estudos emergentes sobre masculinidades e globalização (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p.267).

Apesar de em suas obras anteriores Connell (2003) trazer uma noção de masculinidade em grande escala e até mesmo pontuar que o imperialismo, o colonialismo e a globalização produziram e difundiram pelo mundo determinados padrões de masculinidades, já havia evidências em sua teoria de que não seria possível existir uma masculinidade universal e que ela também não levantava essa hipótese. Tanto que em sua obra anterior à revisão do conceito de masculinidade hegemônica, Connell (2003) já observa que era importante reconhecer as diferenças de masculinidades a partir de recortes de classe e raça, mas que havia outros recortes possíveis, pois “também ficou evidente que o mesmo contexto cultural ou institucional produz diferentes masculinidades” (CONNELL, 2003 p.61, tradução nossa)²².

Entretanto, mesmo considerando os 3 níveis apontados por Connell e Messerschmidt (2013) – local, regional e global – podem haver outros diversos atravessamentos de produção de masculinidades hegemônicas que se estabeleçam em entrelugares. Principalmente locais/regionais ou regionais/globais. Connell e Messerschmidt (2013) nos oferecem lentes e instrumentos de observação, cabe a nós movimentarmos e expandirmos essas construções teóricas e analíticas.

É importante compreendermos que “há uma circulação de modelos de conduta masculina admirável, que são exaltados pelas igrejas, narrados pela mídia de massa ou celebrados pelo Estado (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013 p.252). A partir disso, “a cultura de massa normalmente supõe que por trás do fluxo e refluxo da vida cotidiana existe uma masculinidade fixa. Por isso se repetem frases como “homens de verdade”, “homem por natureza” (CONNELL, 2003, p.73, tradução nossa). E surgem, assim, ideais de masculinidades a serem perseguidos por todos os homens como sinônimo de sucesso.

Porém, é importante considerar que “a superfície sobre a qual se inscrevem os significados culturais não é completamente lisa nem se mantém fixa” (Ibidem, p.81, tradução nossa). Dentro deste processo de relação e corporificação da masculinidade, o sujeito constrói embates, aproximações, distanciamentos, recusas,

²² “También se ha hecho evidente que el mismo contexto cultural o institucional produce diferentes masculinidades”.

rompimentos, fissuras e concessões.

Desse modo, as masculinidades hegemônicas podem ser construídas de forma que não correspondam verdadeiramente à vida de nenhum homem real. Mesmo assim esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p.253).

Pode-se pensar então que, se a masculinidade hegemônica fosse um ponto de chegada ou o topo de uma montanha, nem todos os homens estariam à mesma distância desse ponto referencial. Isso por que a partir dessa localização discursiva, política e material das masculinidades hegemônicas – o topo – se constroem relações de aliança, domínio e subordinação: “essas relações são construídas por meio de práticas que excluem e incluem, que intimidam, exploram, etc.” (CONNELL, 2003 p.61, tradução nossa)²³.

A partir de um conceito de masculinidade hegemônica, Connell (2003) constrói uma noção de masculinidades cúmplices e considera que “é grande a tentação de considerá-las como apenas versões mais sutis da masculinidade hegemônica” (Ibidem, p.120, tradução nossa)²⁴. A autora pontua que é pequeno o grupo de homens que pratica rigorosamente o padrão hegemônico. Mas “a maioria dos homens ganha com esta hegemonia, já que se beneficiam dos dividendos do patriarcado; em geral, o homem obtém vantagens da subordinação geral das mulheres” (CONNELL, 2003, p.120, tradução nossa)²⁵.

Segundo Connell (2003), muitos homens respeitam suas esposas e mães, nunca são violentos com as mulheres, são bons pais e dividem os afazeres domésticos, mas ainda assim são beneficiados pelas vantagens sociais herdadas a partir de uma lógica, estrutura e cultura patriarcal. Essas seriam então as masculinidades cúmplices.

Para a autora, também é importante pensar outras questões, para além do gênero, que atravessam as construções de masculinidade, pois “para entender o conceito de gênero devemos sempre ir além do gênero” (Ibidem, p.115, tradução

²³ Estas relaciones se construyen a través de prácticas que excluyen y incluyen, que intimidan, explotan, etc.

²⁴ “Es grande la tentación de considerarlas sólo versiones sutiles de la masculinidad hegemónica”.

²⁵ “La mayoría de los hombres ganan con esta hegemonía, ya que se benefician de los dividendos del patriarcado; en general, el hombre obtiene ventajas de la subordinación general de las mujeres.”

nossa)²⁶.

É através deste entendimento que se é possível trazer as questões de classe e raça para os estudos de masculinidades. Isso por que “as masculinidades dos homens brancos, por exemplo, são construídas em relação não apenas às mulheres brancas, mas também aos homens negros” (CONNELL, 2003, p.114, tradução nossa)²⁷. Sendo assim, “em um contexto de supremacia branca, as masculinidades negras desempenham papéis simbólicos na construção do gênero dos brancos” (Ibidem, p.121, tradução nossa)²⁸. Para Connell, este seria o conceito de masculinidades marginalizadas:

Embora o termo marginalização esteja longe do ideal, não consigo encontrar outro que explique melhor as relações entre as masculinidades das classes dominantes e subordinadas, ou de grupos étnicos. A marginalização é sempre relativa à forma de autoridade da masculinidade hegemônica do grupo dominante (Ibidem, p.122, tradução nossa).

Considerar que homens pobres e negros, ainda que cisgêneros²⁹ e heterossexuais, gozam dos mesmos privilégios sociais de homens cisgêneros brancos e ricos, é uma desonestidade teórica com desdobramentos extremamente racistas. Mas ainda comum dentro de algumas vertentes feministas biologizantes que enxergam o homem como um sujeito universal.

E, por fim, um outro recorte organizado dentro do campo da sexualidade, especificamente aqui a homossexualidade, constrói também uma noção de masculinidades subordinadas. Connell (2003) considera que o padrão de masculinidade dominante gera uma opressão que “coloca as masculinidades homossexuais na base de uma hierarquia entre os homens que é estruturada de acordo com o gênero” (CONNELL, 2003, p.119, tradução nossa)³⁰.

Esse seria o lugar mais rechaçado das masculinidades, pelo fato de a ideologia patriarcal considerar que “a homossexualidade é o depósito de tudo o que

²⁶ “Para comprender el concepto de género debemos siempre ir allá del género.”

²⁷ Las masculinidades de los hombres de raza blanca, por ejemplo, se construyen no solo en relación con las mujeres blancas, sino también con los hombres negros.

²⁸ En un contexto de supremacia blanca, las masculinidades negras desempeñan roles simbólicos para la construcción de género de los blancos.

²⁹ Termo utilizado para se referir a pessoas que se identificam com o gênero que lhe foi atribuído ao nascimento a partir do seu genital.

³⁰ “La opresión coloca las masculinidades homosexuales en el fondo de una jerarquía entre los hombres que se estructura de acuerdo con al género”.

a masculinidade hegemônica descarta simbolicamente” (CONNELL, 2003, p.119, tradução nossa)³¹. Essa espécie de convicção se constrói pelo pensamento de que, “do ponto de vista da masculinidade hegemônica, a homossexualidade é facilmente assimilada à feminilidade” (Ibidem, p.119, tradução nossa).

A partir dessa noção de masculinidades subordinadas, é possível compreender como a homofobia e a misoginia são discursivamente vizinhas e, de certo modo, compartilham um tronco em comum acerca do desdobramento das violências.

Se expandíssemos um pouco mais a reflexão, poderíamos, talvez, compreender aqui como subordinadas as performances de masculinidades afeminadas: o *viado*, a *bicha*, a *poc* e etc. Sujeitos que, apesar de alocados no campo da homossexualidade, performam outras corporalidades.

Ainda que seja impossível para um homossexual, dentro deste funcionamento, ocupar o lugar de masculinidade hegemônica, homens gays que performam heteronormatividade no jogo social, ainda que sua sexualidade seja de conhecimento público, me parecem estar mais próximos de uma cumplicidade da norma do que apenas subordinação.

Os discursos que surgem com frequência no meio gay como “não sou e não curto afeminados”, “sou gay, mas me dou o respeito”, “não precisa ser escandaloso para ser gay” e etc., parecem ideias que se aliam muito mais com a hegemonia do que com os corpos homossexuais subordinados.

Ao se considerar as masculinidades de homens trans e/ou homens bissexuais, pansexuais e assexuais, essas vivências também podem ocupar lugares de subordinação dentro da hierarquia das masculinidades. Mas ainda assim suas vivências podem se deslocar para compreensões de cumplicidade ou marginalização.

E se pensarmos acerca dos homens heterossexuais afeminados? Seriam produtores de masculinidades cúmplices por ainda manterem os papéis de paternidade e matrimônio ou o seu corpo, os seus trejeitos e a sua sensibilidade o colocariam em um lugar de subordinação?

Há sempre linhas muito tênues entre essas noções postas por Connell (2003). Se pensarmos em homens que se relacionam com outros homens em sigilo, mas

³¹ “La homosexualidad es el depósito de todo aquello que la masculinidad hegemónica desecha simbólicamente”.

que performam uma heterossexualidade pública (casamento e paternidade, por exemplo), podemos pensar que são masculinidades cúmplices, talvez. Masculinidades que ocultam o seu fracasso diante da norma – relacionar-se sexualmente com outros homens – mas que não abrem mão tanto de performar uma masculinidade de sucesso (heteronormativa) quanto de aproveitar o seu desejo ocultamente. Um corpo que habita o entrelugar fracasso-sucesso de forma estratégica.

O corpo de um homem com deficiência, talvez, possa ser pensado dentro de um entendimento de masculinidades marginalizadas. Mas também haverá diferenças significativas em relação a este corpo na hipótese de ser um homem rico e/ou negro. E sua sexualidade? É imigrante? Se sim, europeu, latino ou africano?

A partir das reflexões de Connell (2003), somos provocados a tensionar ainda mais a complexidade das relações de corpo, gênero e masculinidades. E há um grande ponto em comum em relação a todas as masculinidades que não são hegemônicas: o fracasso em relação à norma.

Até mesmo as masculinidades cúmplices, que seriam masculinidades mais próximas ao padrão hegemônico, ainda são atravessadas por algum lugar de fracasso frente à hegemonia. Justamente são cúmplices por terem fracassado em alguma instância e não corresponderem ao padrão hegemônico, mas encontrarem privilégio em manter um sistema que não os representa propriamente, mas os beneficia diretamente.

As masculinidades dissidentes também podem se transformar em masculinidades cúmplices dos sistemas de opressão quando heteronormativizam o seu corpo e desejo. Ou seja, quando importam comportamentos construídos pela e para a heterossexualidade, toda a sua lógica normativa, e aplicam no jogo das suas relações.

Esconde-se o fracasso normativo tentando alcançar uma performance de sucesso de gênero e sexualidade. Isso, talvez, explicaria por que existem homens gays homofóbicos. Essa complexidade de ser um homossexual, ter relacionamentos homossexuais, mas ainda ser homofóbico, é esse entendimento paradoxal de se sentir mais próximo do homem cisgênero heterossexual do que do *viado*. Portanto, de se sentir, ainda que não esteja, mais próximo da masculinidade hegemônica do que da masculinidade subordinada.

A partir de toda essa conversa teórica, suas tentativas e limites, podemos

pensar em construir uma noção de masculinidades fracassadas. Para isso, se faz necessário delimitar dois sentidos centrais de fracasso para se trabalhar com essa noção.

A primeira seria uma noção de fracasso enquanto destino social. Corpos que, dentro de uma determinada estrutura política e social, são empurrados ou condicionados a significarem e a experienciarem o fracasso. Quando me refiro a corpos que significam fracasso, falo de existências e desejos que não são apresentados como sinônimo de sucesso no funcionamento social e, portanto, não habitam um imaginário de poder. E quando me refiro à experienciar o fracasso é por que essa noção não é abstrata ou apenas simbólica. Experienciar uma noção de fracasso social, dentro de um sistema patriarcal e capitalista, é ser vítima de violência, desemprego, fome e demais vulnerabilidades que se materializam nas condições de existência desses corpos.

Já uma segunda noção de fracasso estaria mais próxima ao discurso que Linn da Quebrada fez no Big Brother Brasil deste ano: “Sou o fracasso de tudo aquilo que esperavam que eu fosse”. E aqui se pode entender por um fracasso frente às expectativas sociais e normativas. Uma decisão em não as atender. Portanto, uma experiência de liberdade e agência do sujeito em romper com tais expectativas, imposições e normatividades acerca do seu corpo, gênero e sexualidade.

Do ponto de vista da masculinidade hegemônica, um homem “sair do armário” é sinônimo de fracasso. Mas, para esse sujeito, a ideia de fracasso que a estrutura tentará imputar ao seu corpo poderá produzir outros sentidos, como, por exemplo, uma experiência de liberdade e agência de si.

Trata-se de um rompimento normativo que a hegemonia tenta significar como fracasso, para produzir a manutenção do seu domínio e construir nos sujeitos um desejo pelo sucesso de gênero, classe, raça, sexualidade e etc. Entretanto, fracassar em relação à hegemonia talvez também possa significar sucesso na sua experiência de ser, única e irrepetível (BAKHTIN, 2017).

Neste contexto, é possível considerar que toda a construção discursiva e histórica do Orgulho LGBTI+ se instaura justamente neste entrelugar de disputar os sentidos de sucesso com a norma e ressignificar os sentidos de fracasso imputados pela hegemonia aos nossos corpos, às nossas percepções de nós mesmos e aos nossos desejos.

É certo que essa segunda noção de fracasso pode se desdobrar na primeira

ou podem ser combinadas, se transformando uma como camada da outra. Por exemplo, um jovem negro da favela que já vivencia cotidianamente o lugar de fracasso forjado e materializado pelo sistema cultural e econômico, ao “sair do armário” e se assumir gay, poderá ter a sua relação com o fracasso muito mais aprofundada. O seu corpo passa a produzir novos sentidos e a ser endereço de muito mais violência.

Ao mesmo tempo que, ao romper com uma noção de corpo e desejo compulsórios – devido à heteronormatividade – ele também constrói e vivencia uma experiência de liberdade frente à masculinidade hegemônica e todos os imaginários e imposições que ela produz acerca de um homem negro.

Entretanto, isso também pode resultar em novas violências e situações de vulnerabilidade ainda não vividas por este corpo que já foi, social e historicamente, significado enquanto fracasso a partir do sistema capitalista, da escravidão e da colonização. É uma faca de dois gumes.

A entrevista de Linn da Quebrada ao TAB Uol em 2019³² pode ser um exemplo acerca da movimentação dessas duas noções de fracasso, seus entrecruzamentos e interdependência.

Nessa ocasião, ela diz: “Eu sou o transtorno de identidade. Eu sou o transtorno para as suas teses. Eu sou o transtorno para os termos que vocês inventaram. Eu não nasci no corpo errado. Eu sou o corpo errado”.

É possível observar neste enunciado o fracasso enquanto escolha política. Quando ela se refere “vocês inventaram”, ela está se dirigindo à norma branca e cisgênero que anseia em categorizar e higienizar este corpo travesti para, então, poder controlar os sentidos produzidos a partir dele. Para Linn, existe um fracasso entendido enquanto espaço discursivo de reinvenção de si, de fabricar-se, gerir-se, parir-se. O fracasso enquanto potência e resistência, que rompe com os discursos e sentidos investidos de autoridade (BAKHTIN, 2011) no tempo-espaço, portanto, no cronotopo (BAKHTIN, 2018), em que ela é, está, existe e ocupa.

Ainda neste diálogo com as reflexões bakhtinianas, podemos dizer que Linn da Quebrada estabelece um ininterrupto confronto com as tradições conservadas nas “vestes verbalizadas” (BAKHTIN, 2011, p.294) do seu tempo. Portanto, um

32

<https://tab.uol.com.br/videos/2019/12/13/quero-que-pensem-em-ter-bebes-travestis-provoca-linn-da-quebrada-0402CC1C366ACCB96326.htm> acesso em 20 mar 2022

confronto com obras, discursos e enunciados da época em que ela vive. Ela declara guerra aos discursos de corpo e gênero que atravessam sua existência no tempo presente. E esse enfrentamento é realizado artisticamente e com o seu discurso político que a posiciona axiologicamente no jogo social.

Na continuidade da entrevista ao UOL Tab, ela relata: “Sou tão errada, tão errada, que eu tô aqui dando essa entrevista, que eu tô na revista, que eu tô com um programa de televisão, que eu tô na série da TV, que eu tô com um disco, que eu tô viajando”. Nessa sua fala está presente a estratégia de subversão do sentido de fracasso como possibilidade de sucesso. Com o seu “corpo errado” ela constrói a sua noção de sucesso a partir de sentidos de fracasso que perturbam a norma.

E isso fica ainda mais latente no que ela diz a seguir: “O que eu venho propor, o que eu faço é disputa. Eu estou disputando território. Tipo WAR, né?! É isso. Eu disputo ocupar o espaço de ser travesti e de reinventar o imaginário social para que quando eu diga “travesti”, o que surja na sua cabeça sejam outras imagens”. Nota-se que Linn traz para o seu discurso um contexto de guerra ao citar WAR³³, um jogo que se estrutura a partir de enfrentamentos e disputa de países. Aqui, neste caso, a disputa é por sentidos. A sua estratégia é utilizar a noção de fracasso enquanto ferramenta política de resistência para que corpos socialmente significados como fracassados, neste caso os corpos travestis, possam ser atravessados por novos sentidos.

Linn continua: “Se antes as imagens que vinham acompanhadas do termo travesti estavam ligadas à prostituição, à violência e à morte, eu proponho que, para além disso, quando eu diga a palavra “travesti” vocês consigam pensar em ter filhas travestis. Eu quero que vocês pensem, quando alguém nascer, no braço de vocês, vocês pensem: “Ah, já pensou se for uma travesti?! Que coisa linda!” Quando tiver na barriga de vocês ainda, vocês pensarem na possibilidade de ser uma vida travesti.” Novamente, é possível localizar nesse enunciado uma estrutura discursiva que trabalha a partir de uma noção de fracasso enquanto potência de reinvenção.

Há um desejo pela construção de novos sentidos de fracasso, de passar de um sentido para o outro, de partir do corpo fracassado pela desumanização – a violência, a fome, a morte – para um espaço de fracasso enquanto beleza, força,

³³ WAR é um jogo de estratégia que possui missões de conquistas territoriais. Existe a sua versão em tabuleiro e online. Na dinâmica do jogo se constroem exércitos que atacam os demais para tomarem seus espaços e assim realizarem a missão recebida no início do jogo.

criação, revolução e ocupação – a beleza de se ter uma filha travesti.

Por fim, percebe-se que esses são movimentos *entre* complexos. Entre opressão e liberdade. Entre sujeito, agência e estrutura. Entre classe, raça e gênero. Entre dominação e subordinação. As duas noções de fracasso possuem um tronco discursivo em comum. Elas se cruzam em um ponto e se sobrepõem, podendo uma ser resultado, combinação, camada e tensionamento da outra.

É a partir deste lugar que penso uma noção de masculinidades fracassadas. Considero aqui como masculinidades fracassadas aquelas atravessadas por processos de desumanização e violência – nas imbricações de raça, classe, religião, sexualidade, etnia, regionalidade e etc. – e também aquelas que encontram em novos sentidos do fracasso a potência de reinvenção e resistência.

Sendo assim, há um corpo que dispara e costura toda essa pesquisa. Uma masculinidade fracassada que se constitui enquanto encruzilhada desses dois sentidos de fracasso. É o corpo evitado pelo homem e pelo macho. É o não-homem: o *viado*.

3.3 O fracasso do *viado*

*Vou te confessar, que às vezes nem eu me aguento /
Pra ser tão viado assim / Precisa ter muito, mas muito
talento.*

Linn da Quebrada³⁴

Parece que entre os vários fracassos possíveis, dentro de uma noção de masculinidades fracassadas, o *viado* é o chorume, o aterro, o lamaçal e um dos piores corpos para se habitar. E tudo pode se agravar: um *viado* preto, um *viado* com deficiência, um *viado* da periferia, um *viado* gordo, camadas e subcamadas de uma existência que é significada enquanto fracasso.

Mas, afinal, o que é o *viado*?

As discussões que Megg Rayara Gomes de Oliveira, travesti preta, mestra e doutora em Educação, nos traz em sua tese *O diabo em forma de gente: (r)existência de gays afeminados, viados e bichas pretas na Educação*, juntamente com as reflexões de Jésio Zamboni (2016), em sua tese *Educação Bicha: uma a(na[l]) rqueologia da diversidade sexual*, ambas atravessadas por corpo, vivência e educação *bicha*, já nos oferecem pistas de um caminho para se refletir sobre o *viado*.

Não há intenção aqui de propor uma definição totalmente engessada do que este corpo ou noção é. Ensaiei acabamentos provisórios sobre o *viado*.

Aparentemente, para os corpos que se autointitulam *viado*, esta é uma vivência de escape à norma e de tensionamentos entre as próprias ideias de macho e bicha. É nesse *entre* que o *viado* parece estar. Um corpo que vagueia, desliza e resiste. Mas, sem dúvidas, está muito mais perto da bicha, das suas vivências e violências sofridas do que do macho.

Concordo com Oliveira (2017) quando ela diz que “gay e bicha são categorias diferentes. Expressam condutas diferentes. A bicha resiste. O *gay* se ajusta. Mas, se esse *gay* é afeminado, basta para que seja tratado como *viado*, como bicha. O ajuste não se efetiva” (OLIVEIRA, 2017, p.105). Até mesmo a palavra homossexual produz imaginários diferentes daqueles possíveis em relação às palavras *viado* e bicha.

³⁴ Música *Talento* da Linn da Quebrada que integra o álbum *Pajubá* lançado no ano de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=OYC6tw38qgA> Acesso em 14 abr. 2022

A primeira – homossexual – certamente mais higienizada e polida. E as outras duas se referem mais a corpos que são endereço de repúdio e de ódio. Sendo assim, “no meio de um fogo cruzado entre cis heterossexuais e gays higienizados, a bicha se contorce para afirmar uma existência que não é nenhuma coisa nem outra” (OLIVEIRA, 2017, p.106). Ainda que seja possível compreender que, de forma geral, essas noções e palavras partem de uma raiz em comum, mas são atravessadas por outros sentidos e então vivenciadas de outras formas.

Uma vivência *viada* é uma recusa da masculinidade hegemônica. É se assumir enquanto corpo mutante – pela noção de monstruosidade que este corpo é lido pela normatividade – e mutável – por não caber, não ser possível conter, sendo um deslizamento ininterrupto de sentidos conflitantes e subversivos

É importante destacar que o termo *viado* foi historicamente disputado no campo do discurso para que, através da produção de novos sentidos para essa palavra, ela passasse de um contexto de xingamento para um status empoderador. A estratégia discursiva de determinados homens gays foi tomar o termo para si, compreender-se enquanto *viado*, para que a partir disso a força violenta de subordinação, através do termo, fosse ineficaz. Como irei xingar alguém de *viado* se o mesmo se orgulha de ser, se chama como tal e ocupa os espaços a partir disso?

Esse movimento discursivo se articula através da noção de masculinidades fracassadas: este corpo *viado* significado enquanto fracasso, produz uma política e uma pedagogia do fracasso enquanto resistência para sobreviver e subverter. Dessa forma, ele disputa os próprios sentidos de sucesso e não permite mais que o outro o nomeie, o controle e estabeleça poder sobre ele. É uma disputa discursiva que se efetiva na performatividade dos corpos.

A música “Talento” da Linn da Quebrada é um exemplo desse processo: “Vou te confessar, que às vezes nem eu me aguento / Pra ser tão *viado* assim / Precisa ter muito, mas muito talento” (QUEBRADA, 2017). A noção, o corpo e o sentido de *viado* são apresentados enquanto experiência de delícia e prazer. Um deleite. E a disputa e subversão dos sentidos de fracasso-sucesso ficam ainda mais evidentes quando ela se refere a talento. Uma palavra que produz imaginários desejosos, de um lugar a ser alcançado, de uma pessoa que todo mundo quer ser, um corpo que alcançará ou alcançou sucesso, pois é talentoso. Novamente a estratégia de produzir imaginários de sucesso a partir de um lugar de fracasso.

Diversas palavras têm vivido esse processo, como é o caso da palavra “puta”.

Para algumas palavras é mais eficaz, para outras, menos. Mas são disputas discursivas necessárias. É certo que a palavra ainda tende a ser usada como xingamento, mas a estratégia permanece. Quanto mais as pessoas, em especial os homens, não tiverem medo da palavra *viado*, menos carga pejorativa ela terá.

Essa apropriação e produção de novos sentidos para o termo faz com que o *viado* também produza novos sentidos perturbadores para as masculinidades. Este corpo consegue rabiscar e retalhar imaginários de masculinidades. Por isso o *viado* abre e, concomitantemente, não abre mão de habitar a esfera compreendida como masculina. Mas essa morada é temporária e caótica. É um acampamento que a qualquer momento se vai embora roubando e incendiando os sentidos hegemônicos de masculinidade.

O *viado* é um corpo que produz fissuras no tecido da masculinidade hegemônica. Ele se apropria de uma noção de masculinidade fracassada e não-homem como estratégia, desejo, sentido e discurso.

É certo que o termo *viado* na prática cotidiana não é atribuído exclusivamente a homens gays. Mas a homens que, em certa medida, falharam em relação à masculinidade hegemônica.

Ele é sempre um indício de como um jogo de dominação e subordinação está sendo construído entre dois homens. O homem cisgênero e heterossexual tende a usar o termo *viado* para menosprezar outro homem. E isso produz uma espécie de hierarquia dentro das próprias vivências heterossexuais, nas quais alguns homens seriam mais ou menos heterossexuais em relação a outros, a partir de determinados comportamentos.

Quando o, agora, ex - presidente da República Jair Bolsonaro, no meio de uma pandemia mundial, dizia que usar máscara, recomendação da própria Organização Mundial de Saúde – OMS, era “coisa de *viado*”³⁵, havia implícito nessa afirmação o que seria um comportamento do macho e dos “homens de verdade”: uma noção heroica e imortal de si, desprezo ao autocuidado e ao cuidado para com o outro, anticientificismo, negacionismo e etc. Ele não estava se referindo ao campo da sexualidade, propriamente, ou da prática sexual. Mas sim a um lugar menor de ser homem. Ou ainda a uma expulsão discursiva dos sujeitos, tidos por ele como menos homem, para o lugar do não-homem, o *viado*.

³⁵ <https://www.dn.pt/mundo/mascara-e-coisa-de-viado-dizia-bolsonaro-a-funcionarios-12405019.html>
Acesso em 21 mar 2022

Ele não disse que era “coisa de homossexual”, mas sim de *viado*. É muito mais sobre estabelecer uma hierarquia entre as masculinidades do que propriamente afirmar que esses homens que usam e incentivam o uso máscara se relacionam afetiva ou sexualmente com outros homens. A prática sexual em si não é a questão.

O seu discurso é para que a masculinidade hegemônica se diferencie, de forma muito evidente, do lugar do *viado* e de todos os outros lugares inferiores de masculinidades, e, então, outros homens preferam concordar com ele a serem confundidos com *viados*. É mais sobre o discurso sobre o corpo – o uso de máscara – do que da prática sexual. Ainda que a origem do termo *viado* tenha uma relação homofóbica acerca da prática sexual entre dois homens.

Se parecer-se com um *viado* é usar máscara, a lógica é que os homens que tenham medo de ser confundidos com *viados* não usem. A estratégia é construir, no campo do discurso, um lugar menor de ser homem, forjando uma noção de que todos os “homens de verdade” precisam sempre fugir desse lugar menor para não serem confundidos com *viados* e todo o imaginário de pedofilia, devassidão, promiscuidade e pânico moral que o conservadorismo constrói acerca da homossexualidade.

É como se Bolsonaro estivesse falando: “Se vocês não são *viados*, não se comportem como tal”. E esse se “comportar como tal” estava atrelado ao uso da máscara. É uma estratégia de controle e persuasão a partir de uma noção de masculinidade. É uma espécie de recado: não sejam eles, não se pareçam com eles e não estejam com eles (os *viados*).

Evidentemente, sabemos que muitos homens heterossexuais usaram máscara durante a pandemia, mas dentro da lógica do discurso de Jair Bolsonaro, esses homens são *viados*. Não foi a prática sexual que os definiu, mas as tensões discursivas acerca de comportamentos considerados ou não como “de homens”.

Para Bolsonaro, nesse momento e nesse discurso, é como se o determinante sobre alguém ser ou não *viado* fosse o uso de máscara e não particularmente a sua prática sexual. Ele se utiliza apenas de um fantasma moral. Por isso a importância de se colocar a noção de *viado* como espaço e vivência de poder, para que ninguém tenha qualquer insegurança de ser comparado com o mesmo.

Viado é uma espécie de primeiro lugar em que um homem é jogado quando é expulso da masculinidade hegemônica. Para retornar a ela são necessárias diversas

negociações normativas. É preciso deixar a *viadagem*. E a “viadagem é a prática do viado, a repetição dos atos conformadores de uma identidade fixada como gay na cultura e na linguagem” (SILVA, 2015 p.6). Sendo assim, existe uma arena de vozes e sentidos que se enfrentam, incluem e excluem tentando determinar quais ações e comportamentos são *viadagens*, ou seja, são “coisa de *viado*”.

A sensibilidade, o contato, autocuidado, demonstração de afeto, vulnerabilidade, emoções e etc. são colocados dentro da esfera da “frescura” que implica um imaginário de *viado*. E isso se desdobra em campos como a paternidade, os relacionamentos, o trabalho, as amizades e etc. A ordem social é que não se pode deixar que as masculinidades se *enviadem* ou se *embichem*. E aí, como a masculinidade hegemônica na prática também falha, quando esses corpos normativos se emocionam ou se sensibilizam, há um desespero por parte desses homens em dar justificativas: “Chorei por que era o nascimento da minha filha” ou “Me emocionei por que fui pego de surpresa”. Tudo para não parecer *viado*.

Há também uma outra estratégia de negociação dentro da masculinidade hegemônica que ocorre no interior disso que tem sido forjado como “novo homem”. Este sujeito que, supostamente, está revendo a sua paternidade, o seu lugar enquanto marido, sua saúde mental e a sua masculinidade. Dessa configuração de homem surgem discursos como: “Chorar não te faz menos homem”, “Dividir os trabalhos domésticos não te faz menos homem”, “Brochar não te faz menos homem” e etc.

O ponto é: e se essas experiências fizessem esse sujeito menos homem? Qual seria o problema? O que é ser menos homem? O que significa ocupar esse lugar? O que este sujeito pensa que é ser “menos homem”?

Nesses enunciados é possível observar uma recusa de ocupar um lugar que esteja fora de uma prática de masculinidade RESPEITADA. Este sujeito sabe que no jogo das masculinidades há um lugar entendido como inferior e submisso, como próximo ao lugar de “ser mulher”. Sendo assim, ser “menos homem” corresponde a ser *viado* ou a ser mulher. Retorna-se, assim, à estratégia de fugir discursivamente desses lugares inferiores e de seus arredores.

Esses discursos continuam construindo e reforçando a hierarquização das masculinidades na qual, novamente, alguns homens seriam MAIS HOMENS, MENOS HOMENS e também NÃO-HOMENS. Esses últimos, sendo expulsos do espectro das masculinidades reconhecíveis, aceitas e veneradas. Ou seja, expulsos

do Jardim do Éden das masculinidades de sucesso. *Viados*.

Portanto, quando cavamos nos discursos presentes nesses enunciados, costurados pela noção de não ser “menos homem”, encontramos um chão batido de homofobia e misoginia. Novamente, uma espécie de rechaço e ódio direcionado às mulheres, às noções de feminino/feminilidade e aos demais corpos compreendidos como não-homens.

Por isso é importante encararmos que, enquanto xingamento e carga pejorativa, o *viado* é o homem que fracassou ou foi identificado e significado enquanto fracasso em relação à masculinidade hegemônica, ainda que não seja propriamente no campo da sexualidade ou da prática sexual.

Como já discutimos, quando alguém xinga um homem de *viado*, apesar de estar implícito que se trata de menosprezar uma suposta homossexualidade, esses homens nem sempre são, de fato, homossexuais. Mas, talvez, ainda que heterossexuais, sejam homens que apresentem outros atravessamentos de sentidos acerca do que é ser homem e de construção de masculinidade. Ele é, talvez, um corpo-falha, um corpo-denúncia que apresenta também a vulnerabilidade do sistema hegemônico. Um sistema que, talvez, não consegue se apropriar igualmente de todos os corpos, pois eles oferecem resistência, escapam, deslizam, negociam, fazem concessões e rompimentos.

Um corpo-falha, talvez, seja a ferida da hegemonia, o *Calcanhar de Aquiles*³⁶ da masculinidade hegemônica que, apesar de dominante, falha.

Entretanto, o corpo *viado* ainda é um corpo evitado. Dele ainda muito se foge. Até mesmo homens gays não gostam de serem chamados de *viado*. Porque representa algo muito menor, inferior... “amador”. Um jeito ruim e pior de ser gay. *O viado como nomeação do fracasso*.

Você sonha em ter um filho *viado*? Embalar nos braços um bebê *viado*? Decorar o quarto com cores de *viado*? Ou no fundo este corpo é para você um fracasso? Quem tem por objetivo de vida ser um *viado*? Quais lugares produzem *viados*? Em que lugares estes corpos podem estar? E em quais são combatidos?

O corpo *viado*! Esta encruzilhada (im)permanente e instável. Um corpo inacabado, aquele que está sempre de passagem. É temporário, é por-vir (BAKHTIN, 2011).

³⁶ Expressão que significa ponto fraco ou vulnerabilidade de alguém ou algo. Neste caso, da masculinidade hegemônica.

Será que, assim como a masculinidade hegemônica que produz seus espaços físicos e materializados, como as barbearias e espaços de jogos só para homens, os *viados* também forjam e criam os seus espaços?

E o teatro? É coisa de *viado*? Só tem *viado* no teatro?

O teatro é a puta que pariu o *viado*?

CENA IV – CONVERSAR: UMA METODOLOGIA FRACASSADA

Se de verdade se conversa, em seguida o tema deriva para a deriva, e seu resultado é sempre a perplexidade ao perguntar-nos: sobre o que estávamos conversando?

(Carlos Skliar)³⁷

4.1 Os fracassos [sucessos] da conversa³⁸

Qual metodologia poderia dar conta dos corpos *dessa gente* do teatro? Dos seus movimentos e da sua efemeridade? Quais caminhos seriam possíveis trilhar para uma tentativa de capturar o incapturável e todos os sentidos cambiantes que escorregam sobre seus corpos e discursos acabados provisoriamente? Qual método teria sucesso diante de corpos e masculinidades fracassadas?

Ousaria alguém dizer que seria necessário um método amador para a realização desta pesquisa?

Apenas uma metodologia também fracassada poderia ser a resposta a essas questões. Um fracasso aqui compreendido através dos mesmos sentidos do corpo fracassado do teatro amador e das masculinidades fracassadas do sistema hegemônico: menor, banal, trivial, cotidiana, desprezada e sem o brilho dado aos métodos já consagrados. Um quadro metodológico que não busca o sucesso, mas realiza-se enquanto fracasso. Um mapa que tem por objetivo perder-se. O que não quer dizer que não se chegará a algum lugar. Chegaremos ao outro. E esta chegada se dará sabendo que:

quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar - a cabeça, o rosto, e sua expressão -, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. (BAKHTIN,2011, p.21).

³⁷ Fragmento retirado da obra *Conversa como metodologia de pesquisa: por que não?* (2018, p.11)

³⁸ A noção de conversa aqui utilizada não se restringe apenas a pessoas ouvintes, mas à conversa de forma geral, considerando, por exemplo, LIBRAS, LIBRAS TÁTEIS e etc.

Diante disso, se faz necessário pensar em uma metodologia preocupada com as complexidades desse sujeito e despreocupada em higienizar-se. O objetivo dessa pesquisa também é não se tornar um dispositivo de controle que repete padrões coloniais de investigação. Pensar novos métodos é também matar o colonizador que habita em mim. Por isso, algumas questões precisam ser refletidas no momento em que escolhermos a forma como queremos caminhar até o sujeito da nossa pesquisa:

Como produzir um texto de pesquisa onde as vozes dos sujeitos sejam respeitadas em sua diferença e não reduzidas por mim aos meus interesses? Ao assumirmos que não acreditamos na existência da neutralidade nem na pesquisa, nem no autor que a narra, como produzir um texto onde as contradições e as ambivalências presentes nos sujeitos e em mim não sejam invisibilizadas para produzir um texto “limpo” de nossas incongruências, mas, ao contrário, o precioso material de nossa investigação, reflexão e produção de um conhecimento coletivo? Isso é possível? É possível uma pesquisa que siga o ritmo vertiginoso, os caminhos tortuosos do pensamento vivo em seu movimento? Dizer, pensar, redizer, repensar... afinal do que se trata nossa pesquisa? (SERPA, 2018, p.95)

Em uma perspectiva bakhtiniana, Marília Amorim também nos aponta que a pesquisa se dá justamente neste confronto entre os textos produzidos pelo pesquisador e pelo sujeito pesquisado. Em uma investigação eles coabitam, se relacionam, se tensionam, divergem e expandem as compreensões um do outro:

Pesquisador e sujeito pesquisado são ambos produtores de texto, o que confere às Ciências Humanas um caráter dialógico. Uma primeira consequência disto é que o texto do pesquisador não deve emudecer o texto do pesquisado, deve restituir as condições de enunciação e de circulação que lhe conferem as múltiplas possibilidades de sentido. Mas o texto do pesquisado não pode fazer desaparecer o texto do pesquisador, como se este se eximisse de qualquer afirmação que se distinga do que diz o pesquisado (AMORIM, 2006, p.98).

Neste desafio dialógico, fica posto que um caminho profícuo é investir no zelo de destrinchar as hierarquias discursivas entre o pesquisador e o sujeito pesquisado no texto que se constrói dessa interação. Como Amorim aponta, “o fundamental é que a pesquisa não realize nenhum tipo de fusão dos dois pontos de vista, mas que mantenha o caráter de diálogo, revelando sempre as diferenças e a tensão entre elas” (AMORIM, 2006, p.100). É evidente que este é o lugar ideal para o qual miramos, mas sabemos que a metodologia de uma pesquisa é sempre uma tentativa.

Quando olhamos com atenção para isso, a conversa torna-se um lugar possível enquanto metodologia de pesquisa. Ela desestabiliza e complexifica noções de autoria, se produz coletivamente e é gerada a partir de uma experiência de afetar-se pelo que o outro diz. E, dessa forma, é possível o sujeito revisitar o seu olhar acerca do mundo e das relações, podendo naquela mesma conversa reelaborar discursos e produzir novos sentidos a partir da relação com o outro.

Com essa percepção sobre a conversa, podemos retomar e nos aprofundar um pouco mais no que Bakhtin chama de excedente de visão:

[...]um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação a outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se. Essas ações podem ser infinitamente variadas em função da infinita diversidade de situações da vida em que eu e o outro nos encontramos num dado momento (BAKHTIN, 2011, p.23).

Partindo desse conceito bakhtiniano, compreende-se que em uma roda de conversa, por exemplo, cada sujeito participante, a partir do seu lugar singular e insubstituível, ancorado no seu excedente de visão, oferecerá um acabamento provisório diferente em relação a cada outro que está sentado ali com ele. E é importante compreendermos justamente os acabamentos enquanto provisórios, portanto, em permanente movimento. Isso porque o nosso excedente de visão também se transforma devido ao nosso deslocamento no processo de existir e se relacionar, e a partir das diversas situações da vida. O acabamento provisório que faço do outro hoje poderá ser outro amanhã.

Amorim também enfatiza um ponto que é fundamental nessa compreensão sobre excedente de visão e acabamento provisório:

[...] o acabamento, para Bakhtin, é uma espécie de dom do artista para seu retratado. O acabamento aqui não tem sentido de aprisionamento, ao contrário, é um ato generoso de quem *dá de si*. Dar de sua posição, dar aquilo que somente sua posição permite ver e entender (AMORIM, 2006, p.97).

Oferecer um acabamento a algo ou alguém não é construir para eles uma prisão. O acabamento provisório, dentro de uma percepção bakhtiniana, parece um *frame*³⁹, é a captação temporária de algo que está em pleno movimento – a vida, as

³⁹ Uma imagem fixa de um produto audiovisual

relações, o outro – para que possamos ver mais de perto, refletir sobre aquilo dentro daquele contexto e sob influência de determinadas condições. É um breve congelamento do acontecimento para que eu possa olhar para ele. Sempre considerando que esse *frame* integra um longa-metragem discursivo inacabado, aberto a novas leituras e produção de sentidos. Amanhã esse *frame*, esse sujeito, essa situação, esse acontecimento ou esse enunciado já serão outros, pois eu me movimento em relação a isso, eu entro em contato com outros olhares, mundos, saberes, enunciados, processos de aprendizagem e discursos. E quando volto a esse *frame*, a esse sujeito, a essa situação, já sou outro e eles também:

O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN, 2011, p.23)

Olho para essa concepção bakhtiniana como uma tentativa radical de compreensão da relação com o outro, da minha posição – nesta tese enquanto pesquisador – e da dele. O excedente de visão funciona quase que como uma lente discursiva com a qual eu ensaio como é ver o mundo a partir dos olhos do outro e depois narro essa visão a partir de uma perspectiva singular e insubstituível. É um exercício permanente de completude temporária e incompletude permanente disputando o sentido das coisas.

Desta forma, é preciso reafirmar que uma pesquisa não é neutra: aquilo que daqui vejo, do meu lugar de pesquisador, é também carregado dos atravessamentos do meu conhecimento, das minhas vivências, sentidos, memórias, embates, dores, paixões, obsessões e contradições. Inclusive, Marília Amorim aponta que esse movimento de se colocar na pesquisa, ou seja, “intervir sua posição exterior: sua problemática, suas teorias, seus valores, seu contexto sócio-histórico” (AMORIM, 2006, p.100), justamente revelará sobre o sujeito pesquisado algo que ele mesmo não consegue ver e que só pode ser oferecido por aqueles que não são ele. Os outros.

Também é possível observar que a conversa se estrutura e se movimenta a partir de princípios que se aproximam muito ao teatro: a presença, a troca, o outro, a confiança, a afetividade e a investigação:

A conversa é, talvez, de alguma maneira e em alguma medida, a arte de se fazer presente, de dar tempo, isto é, de se colocar disponível a ouvir, a escutar, a pensar e partilhar com o outro o que nos habita, fazendo dessa ação não só uma possibilidade de investigação, mas, antes, de transformar-se no próprio ato de investigar (SAMPAIO; RIBEIRO; SOUZA, 2018, p.36).

Se nas sessões passadas se refletia sobre um teatro que foge da técnica e homens que escapam da normatividade masculina, a conversa “poderia ser uma linha de fuga às normativas da pesquisa científica” (Ibidem, p.29). A partir disso, pode-se compreender que a “conversa abre possibilidades para interrogar modos autoritários e, muitas vezes, arrogantes de pesquisar” (Ibidem, p.34).

Faz-se necessário pontuar que não se trata apenas de um conceito mais popular ou simplesmente corriqueiro da noção de diálogo, pois

o diálogo é um conceito desenvolvido e utilizado de diferentes formas por diferentes campos de pesquisa. Mesmo possuindo compreensões distintas e plurais, que subsidiam práticas distintas e plurais, encontra-se no lugar do sagrado, lugar do instituído, goza de uma aura de cientificidade, enquanto a conversa, prática vulgar, do homem ordinário, das gentes do mundo, assim como tantas outras práticas humanas, é tratada, muitas vezes, com indiferença, como uma trivialidade indigna das artes da ciência (SERPA, 2018 p.107).

É preciso destacar como é incômodo em um texto, relativamente recente, termos a noção “homem” como correspondente à ideia de “pessoa” ou “humanidade”. Vê-se, assim, que mesmo que haja uma tentativa genuína de proposições de novas metodologias, elas ainda carregam heranças normativas em seus cernes. É sempre importante lembrar que para usarmos e articularmos uma teoria, precisamos atravessá-las com tensionamentos acerca dos limites de sua elaboração. Este reconhecimento, esta posição ética e política é um processo saudável para a produção de conhecimento das Ciências Humanas.

Para além disso, o que se vê também é como a relação diálogo-conversa é estabelecida a partir de uma hierarquia. O que pode nos rememorar a própria relação entre teatro profissional e teatro amador: estaria o diálogo para o teatro profissional, assim como estaria a conversa para o teatro amador?

Ou até mesmo as relações com as masculinidades: estaria o diálogo para a masculinidade hegemônica, assim como estaria a conversa para as masculinidades fracassadas?

Ao movimentar essas questões não quero produzir um binarismo raso, mas refletir como esses binarismos já estão postos dentro das relações de poder que os constituem: seja no corpo, no discurso ou no método. E é por isso que apenas uma metodologia dissidente poderia conversar tão profundamente com os interesses dessa pesquisa. A conversa enquanto metodologia também é forjada neste lugar menor e sem relevância. Sua constituição através do abandono do controle e da categorização é subversiva:

Falar de uma pesquisa cuja metodologia quer habitar o fora significa falar de uma ação investigativa para a qual são insuficientes “procedimentos” pensados para garantir o (ilusório) controle, assim como não satisfazem os “instrumentos” que visam quantificar, generalizar, igualar. Não se trata, no bojo da conversa como metodologia de pesquisa, de categorizar falas dos sujeitos interlocutores da ação investigativa, de inseri-las em quadros descritivos ou em conceitos-chave, recolher delas dados e analisa-los. Trata-se, antes, de pensar com elas, escutá-las, pensar a partir delas, com toda a imprevisibilidade, incomensurabilidade, inventividade e contingência que a pesquisa pode revelar (RIBEIRO; SOUZA; SAMPAIO, 2018, p.169).

Entretanto, sabendo que a noção de diálogo é atravessada por diversas teorias, para essa pesquisa, a noção bakhtiniana de diálogo não será abandonada ou recusada. Para o Círculo de Bakhtin, diálogo é compreendido não só como “a comunicação direta em voz alta entre as pessoas face a face, mas como qualquer comunicação discursiva, independente do tipo” (VOLÓCHINOV, 2017, p.219). Bakhtin compreende que todo discurso possui uma orientação dialógica, portanto, ele considera que “em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e intensa” (BAKHTIN, 2014, p.88).

O diálogo em uma perspectiva bakhtiniana é a “alternância entre enunciados, entre acabamentos, ou seja, entre sujeitos falantes, entre diferentes posicionamentos” (MARCHEZAN, 2006, p.116). Bakhtin, portanto, vai considerar que “dois enunciados, quaisquer que sejam, se confrontados em um plano de sentido (não como objetos e não como exemplos linguísticos), acabam em relação dialógica” (BAKHTIN, 2011, p.323). Podemos então compreender o diálogo bakhtiniano como:

ponto de tensão entre o eu e o outro, entre círculos de valores, entre forças sociais. A essa perspectiva, interessa não a palavra passiva e solitária, mas a palavra na atuação complexa e heterogênea dos sujeitos sociais, vinculada a situações, a falas passadas e antecipadas” (MARCHEZAN, 2006, p.123).

Uma pesquisa científica é um confronto dialógico entre enunciados e pontos de vista. Ela se torna uma arena dialógica na qual sujeitos e teorias são postos em relação. Sendo assim, “dois enunciados distantes um do outro, tanto no tempo quanto no espaço, que nada sabem um sobre o outro, no confronto dos sentidos revelam relações dialógicas se entre eles há ao menos alguma convergência de sentidos” (BAKHTIN, 2011, p.331). Para a teoria bakhtiniana “a vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. (Ibidem, p.348).

Uma das aproximações de uma perspectiva bakhtiniana e a conversa enquanto metodologia de pesquisa é a noção de singularidade:

Se pensarmos em uma metodologia que vai sendo desenhada, experimentada ao sabor e ao saber da pesquisa, então estamos falando de uma metodologia da singularidade. E uma metodologia da singularidade é algo como pessoalmente irrepitível, pois é da ordem da experiência, do pesquisar a experiência (RIBEIRO; SOUZA; SAMPAIO, 2018, p.169).

Uma metodologia bakhtiniana também se realiza no processo, no caminho e, assim como a conversa, se compreende enquanto uma metodologia irrepitível e, portanto, uma metodologia também da singularidade.

Isso se entrecruza com o acontecimento teatral e o acontecimento da conversa: ambos eventos não se repetem, e ocupam, a cada vez que acontecem, um cronotopo específico e diferente. Porque “não se pode repetir uma conversa; por que da ordem do acontecimento, ela é única. Vive-se e entra-se em uma conversa de forma irrepitivelmente singular, pessoal” (Ibidem, p.174).

A irrepitibilidade desses acontecimentos é efetiva porque, a partir desses eventos, saímos outros devido às relações que construímos nesses encontros. E essas relações produzem em mim, o sujeito, um outro-eu. Ou seja, alguém “em quem me torno ou posso me tornar pela tensão da conversa, pela partilha da fala, pelos ecos que a palavra do outro produz em mim” (RIBEIRO; SOUZA; SAMPAIO, 2018, p.164).

Nesta interação, algo internamente se desloca em nós. É impossível sair ileso. Não há álbi para isso, pois “na leitura do outro me encontro e me perco, me ressignifico, me compreendo, me desafio” (SERPA, 2018 p.97). Parece ser um exercício inevitável: “Ao olharmos para nós mesmos com os olhos do outro, na vida sempre tornamos a voltar para nós mesmos” (BAKHTIN, 2011, p.14). E nesse deslocamento e retorno, algo se movimenta na nossa percepção de mundo, de si e do outro.

Um elenco sai outro depois de realizar aquela cena, naquele lugar, para aquelas pessoas. A plateia também sai outra a partir de um punhado de sensações novas provocadas em si pelo espetáculo. De uma roda de conversa também não saímos os mesmos. A visão que o outro tem de mim, dos outros, das relações e do mundo, e o nosso interesse por isso ao assistir uma peça teatral ou nos inserirmos em uma conversa mostra que “o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro” (BAKHTIN, 2011, p.33). Ou seja, um desejo de fazer-se outro, com esse outro, neste encontro.

Portanto, quando estes corpos voltam ao palco, quando esses espectadores voltam, ainda que naquele mesmo teatro, ou no caso da roda de conversa, com aqueles mesmos amigos, amigas ou colegas, já não são mais os mesmos. Por isso a singularidade e irrepitibilidade de tais eventos. Seremos sempre outros e outras, pois existimos permanentemente inacabados e inacabadas, em processo, em diálogo e em relação. Em conversa.

Ao se recorrer à etimologia da palavra, novos laços estreitos entre o teatro e a conversa podem ser construídos:

Conversa, do latim *conversatio*, etimologicamente quer dizer “viver com”, “encontrar-se com frequência”. Formado por “com” (junto) mais “vertere” (voltar-se para), essa palavra nos exprime a ideia de versar com o outro, estar junto na situação de fala, estar ali onde circula e se partilha a palavra (RIBEIRO; SOUZA; SAMPAIO, 2018, p.163).

Em cena ou fora dela, um grupo de teatro sempre é um espaço no qual circula e se partilha a palavra, “pois a palavra participa literalmente de toda interação e de todo contato entre as pessoas: da colaboração no trabalho, da comunicação ideológica, dos contatos eventuais cotidianos, das relações políticas etc.” (VOLÓCHINOV, 2017 p.106). Seja a palavra do texto a ser encenado, seja sobre ele ou sobre todas as outras relações de intimidade, confiança e cumplicidade que

se constroem através da partilha de vivências coletivas. Um grupo de teatro é uma permanente conversa e, assim, um ninho de sentidos para compreendermos a palavra como um lugar no qual “se realizam os inúmeros fios ideológicos que penetram todas as áreas da comunicação social’ (Ibidem p.106).

Assim como uma aula de improvisação, em que os jogos teatrais podem ser disparadores de viagens a lugares inesperados, a conversa também “acontece borrando os contornos do esperado, derrubando o ordenado, extrapolando o pensado” (RIBEIRO; SOUZA; SAMPAIO, 2018 p.165). Ou seja, ela é também um exercício de criatividade e, portanto, de conhecimento.

Conversar assemelha-se ao início de criação de uma peça em que os laboratórios cênicos são tomados por uma neblina de incertezas e se transformam em mundos misteriosos que possuem suas galáxias discursivas e seus buracos negros de sentidos. Por isso, mergulhar em uma metodologia de investigação centrada na imprevisibilidade da conversa “trata-se, antes, de abrir horizontes de possibilidade para que possamos vivenciar o assombro, a dúvida, o estranhamento, a indagação e o encantamento na pesquisa” (SAMPAIO; RIBEIRO; SOUZA p. 37). Nesses moldes, trata-se de “assumir que a investigação não tem objetivos fechados, mas interesses” (Ibidem, p. 36).

Existem questões de gênero e masculinidades que também atravessam o acontecimento da conversa. Isso porque “uma conversa acontece realmente onde existe cumplicidade, segurança, confiança, respeito, dignidade e afeto” (SERPA, 2018 p.114). É um espaço *entre* no qual o protagonismo é a vulnerabilidade: “o sucesso da conversa é a entrega” (Ibidem, p.114). E é neste ponto que a conversa tende a ficar associada aos imaginários de feminilidade, partindo até mesmo do senso comum como o de que “mulheres falam muito” ou que “fofoca é coisa de mulher” e etc.

Entre homens, a conversa ganha outros nomes, “bate-papo” ou “trocar ideia”, por exemplo. Sempre afastando as camadas de intimidade que a palavra ou a noção de conversa podem trazer. É possível que, para os homens, haja uma tendência da conversa, esta que entendemos como espaço de exposição sensível de si, ficar associada apenas ao lugar da DR – a discussão da relação – nos relacionamentos heterossexuais.

As “conversas de homem”, entre homens, acabam por se fixar na superfície afetiva. E com isso, o protagonismo dessas relações fica em torno de se contar

vantagem e de recorrentes provas de masculinidade. Existe uma tendência em não se falar sobre suas questões emocionais ou vulneráveis, sobre seus medos e incertezas, sendo naturalizado uma espécie de silêncio de si para se construir um *outro eu* que dispute autoridade e dominação com outros sujeitos. A masculinidade hegemônica, em certa medida, não deixa espaço para a sensibilidade nas relações entre homens, até mesmo na construção de uma conversa. É a fuga constante das “coisas de *viado*”.

Com o *boom* de grupos de homens no Brasil, que se reúnem em rodas de conversa para discutir temáticas em torno do machismo e da masculinidade, tem ocorrido uma abertura desses sujeitos à experiência da conversa. É possível observar que a partir desse movimento dos homens em querer conversas “existe um desejo de participar, um desejo de ouvir e ser ouvido, um desejo de mergulhar no outro, de saber mais, de ouvir mais” (SERPA, 2018, p. 115).

Ainda que pareça na contramão deste tempo em que vivemos, desta era da velocidade, em que estamos mergulhados nos vídeos com poucos segundos, a conversa ainda resiste. A roda de conversa é uma tecnologia humana que atravessa os tempos.

Seja pelo crescimento desses grupos de homens discutindo as suas vivências, seja também pela explosão de podcasts nas plataformas de áudio e vídeo, há uma ascensão, uma retomada, um desejo e quase um fascínio pela conversa. Em tempos tão difíceis “a conversa é uma profissão de fé no outro ser humano e em sua capacidade de nos ouvir, uma possibilidade de quem sabe um dia, mesmo sem concordar, podermos nos compreender” (Ibidem, p.115).

A conversa, assim como o corpo do teatro amador e as masculinidades fracassadas, também pode ser compreendida como uma experiência *entre*:

O *entre* faz parecer o vínculo, a distância e a diferença, é o movimento do contato e da transformação: *entre* um estado e outro, *entre* a voz e a sua escuta, *entre* um dia e outro, *entre* um gesto e a sua percepção, *entre* um corpo e outro, *entre* uma palavra e outra, *entre* uma coisa e outra (LAZZARETI, 2020, p.201).

Sabemos que uma pesquisa surge a partir de uma pergunta e “uma pergunta é algo que nos transporta para o *entre*: não estamos fora nem dentro; não afirmamos nem negamos: indagamos” (RIBEIRO; SOUZA; SAMPAIO, 2018, p.167).

A pesquisa é produzida *entre* teorias, hipóteses, leituras e abordagens teóricas que, no encontro de uma articulação na escrita, produzem ruídos e faíscas, pois:

também é preciso frisar que o *entre* não é pacífico, por isso não deve ser romantizado ou utilizado como resposta pronta para dar fim a questões complexas que exigiriam profundos investimentos filosóficos. O *entre* pressupõe uma política, é o lugar do contato, do atrito entre as diferenças, não há acordo, há contaminação como movimento inerente e vital de desordem e deslocamento (LAZZARETI, 2020, p. 201).

E é neste sentido que a conversa, enquanto metodologia de pesquisa, precisa se estabelecer em um entrelugar “que não se busque chegar a um consenso, a uma verdade, a uma solução, mas, antes, ao necessário movimento do pensamento, à inquietude do pensar, ao deslimite da pergunta” (RIBEIRO, SOUZA; SAMPAIO, 2018, p.175).

No movimento de uma roda de conversa, diversos caminhos se constroem. Os sujeitos, hora ou outra, se perdem, retornam, pensam e refazem as suas falas após mergulharem nas falas do outro, “reinventam a si e suas realidades” (GONÇALVES; RODRIGUES; GARCIA, 2018, p.133). Algo *entre* acontece, “as pessoas envolvidas na conversa reposicionam seus corpos, aproximam seus ouvidos, olham nos olhos, as vozes se alteram. Existe uma resposta física, emocional e mental a uma conversa (SERPA, 2018, p.155).

Por fim, é importante também ressaltar que discutir a conversa enquanto metodologia de pesquisa, e estabelecer esse lugar de disputa discursiva acerca das formas de se fazer pesquisa em Educação, não tem por objetivo um apagamento do que já foi construído.

Não se trata de devastar o campo e jogar por terra todo o trabalho desenvolvido na história da educação em prol de uma forma de fazer ciência, mas de produzir diálogos justos, alargando a experiência presente produzida nos diversos espaçostempos da pesquisa (SUSSEKIND; PELLEGRINI, 2018, p.155).

É a partir das próprias metodologias que já existem que se faz possível pensar outros caminhos e outras direções. Sobre a conversa, a proposta de trajeto se dá em torno de uma reorganização das relações entre o pesquisador, o sujeito da pesquisa e a produção de conhecimento, tendo como nó principal a potência do acontecimento *entre*.

Desta maneira, se pode considerar que um dos pontos fundamentais acerca da conversa é que as inquietações que partem do pesquisador se desdobram, se unem e produzem novos sentidos ao se encontrarem com as inquietações do sujeito da pesquisa. Assim, a conversa se instaura “como partilha de uma questão comum, de uma inquietação comum. Dar voltas em torno de uma problemática cuja discussão nos afeta. Dar voltas com o outro. Deitar a atenção sobre uma questão, uma problemática, uma pergunta” (RIBEIRO; SOUZA; SAMPAIO, 2018, p.173). E tudo isso em uma experiência coletiva e descentralizada, não deixando para que a pesquisa, de fato, aconteça na solidão do pesquisador isolado, diante do seu computador, buscando teorias que ofereçam polimento ao seu sujeito.

Na conversa, o pesquisador está presente, sendo atravessado e atravessando, escancaradamente, a pesquisa, os dados e todas as relações a partir dela. Portanto, assumir este caminho é assumir um posicionamento ético, estético e político, entendendo “o fazer investigativo como uma (inter)ação compartilhada, compreendendo os sujeitos da educação como produtores de saberes pedagógicos e modos de se relacionar e habitar o educativo (Ibidem, p.175). São novas relações, possibilidades e um ensaio de horizontalização da construção da pesquisa. Assume-se de forma mais honesta um “compromisso de investigar com e não sobre o outro” (Ibidem, p.175).

Para concluir, essa metodologia vem de encontro ao próprio funcionamento do grupo de teatro *Na Lona* que integra essa pesquisa. Fazer teatro é um permanente conversar. E este lugar de troca já tem sido construído pelo grupo, desde o seu nascimento, como espaço seguro, íntimo, de liberdade e reflexão. Sendo assim, essa parece ser a metodologia que mais pode potencializar a experiência dos sujeitos nesta pesquisa e na construção desta tese.

4.2 “Deus criou Adão e Eva”: a roda de conversa *Teatro é coisa de viado!*

Nesta seção, me atarei a realizar a descrição metodológica do funcionamento da roda de conversa *Teatro é coisa de viado!*

A realização de uma pesquisa acadêmica necessita de um planejamento metodológico, teórico, logístico e, no caso das Ciências Humanas, um planejamento humano. Mas sabemos que mesmo assim muitas coisas escapam das delimitações dos nossos planejamentos. Justamente porque estamos radicalmente diante da humanidade e, portanto, de suas inconstâncias, contradições, silêncios e violências.

A roda de conversa *Teatro é coisa de viado!* sobre teatro e masculinidades, foi agendada para o domingo 07/11/2021, às 11:00 horas da manhã, com os integrantes do grupo *Na Lona*.

Todo o processo de organização respeitou as orientações da Organização Mundial de Saúde (OMS) e os decretos federais, estaduais e municipais vigentes do período. Optei pela realização presencial da roda de conversa, tendo por obrigatoriedade o uso de máscara, álcool em gel e o distanciamento. Destaco que Mandirituba, cidade na qual a roda de conversa aconteceu, estava com baixos números de casos, abertura de todos espaços e retomada integral de todas as atividades no período em que o encontro foi realizado. E, por fim, todos puderam optar pela presença ou não na data combinada para o encontro.

Enquanto aguardávamos a chegada de todos na Praça Senhor Bom Jesus de Mandirituba, local central da cidade, conversávamos incessantemente. Este era o primeiro encontro oficial do grupo desde 08/03/2020, dia do nosso último encontro teatral antes dos decretos oficializando a pandemia e os períodos de *lockdown* devido à Covid-19.

Nessa ocasião, um homem que estava na frente da igreja católica, localizada nessa praça, se aproximou de nossa roda. A sua chegada já demarcou uma dinâmica de intervenção, pois não se tratava de uma pessoa conhecida pelos presentes. Ele não nos cumprimentou, apenas permaneceu nos olhando fixamente próximo a nós como um integrante da roda.

Rapidamente a sua reação física começou a apresentar determinada indignação acerca da nossa presença. Inicialmente, não havia como ter certeza ou sequer identificar o principal motivo do seu incômodo. Como sua chegada foi

repentina e invasiva, houve um silêncio inicial, esperando alguma solicitação de informação por parte dele ou algo próximo a isso.

Não havendo nenhuma interação por parte do mesmo, o grupo retoma a conversa sobre assuntos diversos. Simultaneamente, esse homem começa a dar uma ênfase corporal maior em sua presença, sinalizando explicitamente uma indignação. Inclusive, lançando com força ao chão a mala que carregava, talvez para que fosse percebido como gostaria, mas também demonstrando um grande desconforto em torno de nossa presença.

Enquanto eu falava ou ria com os demais, o mesmo me olhava, balançava e cabeça em forma de reprovação. Ele também dava alguns passos para fora da roda, depois retornava, voltava os seus olhos para mim e encenava uma indignação. Este ritual estava cada vez mais invasivo, violento e difícil de ser ignorado. Inicia-se um processo de constrangimento ainda maior. Ele distribuía olhares a quase todos da roda. Mais para uns do que para outros. E, evidentemente, por um motivo muito específico.

Estávamos ali em um grupo formado por *viados*: homens gays, um jovem negro, uma pessoa trans. Gêneros e corpos fracassados. Através da reação silenciosa dos nossos entreolhares, compreendíamos o que se passava antes mesmo desse homem abrir a boca.

À medida que tentávamos ensaiar uma possibilidade de ignorar a presença dele, isso funcionava como combustível para a sua raiva. E então ele rompe o silêncio:

“Deus criou Adão e Eva! Não é possível isso!”

Ele direciona essa frase com muito ódio ao nosso grupo. Esse homem parecia estar convicto que todos ali, ou pelo menos a maioria, eram *viados*. A sua presença já era violenta antes da fala. A sua proximidade anunciava um risco de violência física por parte dele. Era intimidador. E mesmo que nossos corpos tentassem recusar a ideia de que estávamos vivenciando um ataque homofóbico, a repetição dessa frase, somada à continuidade dos seus movimentos corporais de reprovação, não deixavam mais dúvidas.

Pairava um silêncio absurdo, trocas de olhares entre todos nós, somado a um “riso amarelo” coletivo. Não conseguíamos processar o que estava ocorrendo e isso nos deixou absurdamente imóveis. PARALISADOS. Ao mesmo tempo em que os

nossos corpos temiam, considerando a abordagem violenta e invasiva desde o início.

Nenhum de nós conseguiu falar algo para ele ou demonstrar qualquer reação diretamente para ele. Era como se nossos corpos se retraíssem em uma tentativa de se esconder sem ter um esconderijo à vista. Estávamos acuados enquanto ele se deslocava por fora da roda e ao se reinserir dizia:

“Deus criou Adão e Eva! Vocês tão na frente da igreja! Eu tô indignado com isso!”

Neste momento, tentando romper com a paralisia coletiva, resolvi antecipar a entrada para o local em que a nossa roda de conversa aconteceria. Foi a única ação de proteção que consegui pensar na hora: retirar todos daquele local. Enquanto escrevo esse relato percebo que essa era a decisão mais óbvia e que ela deveria ter sido tomada muito antes. Mas o risco foi extremamente paralisador.

Um espaço público, uma praça, à luz do dia. Não tínhamos certeza se o sujeito possuía alguma arma e, talvez, isso nos imobilizou. Estávamos em 5 pessoas e mesmo assim ele não teve medo de realizar uma abordagem violenta. Em um possível ataque físico, ele estaria em desvantagem evidente. Mas a sua leitura sobre os nossos corpos, trejeitos e *viadagens* o colocava em um lugar de poder e dominação. Na sua perspectiva não éramos homens, éramos *viados* e, portanto, ele tinha uma autorização e validação social para nos violentar em plena luz do dia prevendo que não reagiríamos. Ali, ele figurava a norma, o juiz e Deus, uma personificação simbólica da estrutura heteronormativa e patriarcal.

Quando iniciamos esta saída dali, nos deslocamos em direção à igreja, pois a roda de conversa estava marcada para acontecer em uma das salas de catequese da paróquia. Então ele disse:

“E ainda vão pra igreja?!”

Demonstrando uma indignação acerca desses corpos “devassos”, “promíscuos” e “pecadores” estarem nas redondezas da casa de Deus e ainda teriam coragem de adentrar o seu santuário. Quando começamos a nos retirar, ele decide por também sair, ainda tomado por sua indignação.

É importantíssimo observar como, nessa experiência, a homofobia é praticada sem nenhum uso dos termos já conhecidos: *bicha*, *viado*, *gay*, *depravado*, *mulherzinha* e etc. Mas mesmo assim, tudo isso está presente no seu discurso e não só através das palavras, mas de toda a sua presença e corporeidade.

Quando ele evoca o discurso de Adão e Eva, ele nos destitui do lugar tanto de Adão quanto de Eva, nos destitui, assim, também do referencial da heteronormatividade, da ideia de casal, família, pátria e Deus. Mesmo que, contraditoriamente ao que ele apresentava, este casal – Adão e Eva –, segundo a mitologia cristã, foi expulso do Jardim do Éden, não sendo assim lá o melhor exemplo de casal heterossexual.

Se em sua perspectiva não somos nem Adão e nem Eva, pois Deus criou ambos, e nossos corpos *viados* não são nenhum deles, nenhum outro lugar também pode ser nosso: nem a praça, a rua ou a igreja. Existirmos em nossos corpos à luz do dia e em público parecia petulante demais para este homem.

Para ele, não éramos suficientemente homens para sermos Adão, mas também não éramos mulheres para sermos Eva. Éramos *viados*, esse entrelugar de sexualidade/gênero que destitui os nossos corpos de uma leitura humanizada. Somos a escória da Criação, o barro fétido, as fezes de Adão.

Então nos restava, ao seu olhar, uma espécie de não-lugar ou de um outro lugar fora das figuras de gênero homem/mulher, fora da heterossexualidade, fora da linha do seu olhar, fora dos lugares em que ele queria apenas os seus iguais. Ou seja, fora do Éden.

NÓS COMEMOS O FRUTO PROIBIDO.

Para nós, *viados*, não poderemos estar e pertencer a um lugar nos obriga a criar o nosso próprio Éden. Seria então o teatro um Éden para os *viados*? Ou teriam os *viados* orgulho de serem expulsos do Éden e poder assim criar e desejar os seus próprios caminhos? Será então que os *viados* se aproximam mais da figura de Lilith, a mulher que, segundo a cultura e os escritos judaico-cristãos, veio antes de Eva, mas se recusando ao papel da submissão, fugiu do Éden e foi propagada ao longo da história como um demônio terrível e perturbador?

Através do discurso daquele homem, os nossos corpos eram indecentes e demoníacos, indignos não só de estar dentro da igreja, mas em seus arredores. Uma interdição discursiva dos espaços para que os nossos corpos permaneçam sempre fora.

Radicalmente, quando pensamos em como as nossas existências são direcionadas a um não-lugar, vemos que este é o raciocínio que embasa e estrutura uma cultura que nos assassina por acreditar que não podemos estar ali ou em qualquer outro lugar. Como eles nos farão desaparecer se não pela normatização,

exclusão, interdição, violência e morte dos nossos corpos? Se não pela expulsão dos nossos corpos do Jardim do Éden?

A surpresa do sujeito ao nos ver caminhando em direção à igreja se deu por sua certeza de que não poderíamos pertencer àquele lugar. Mesmo eu sendo católico desde criança, fundador de movimento jovem cristão e ex-catequista. Mesmo a minha mãe sendo ministra da Eucaristia, meu pai sendo funcionário da Paróquia Senhor Bom Jesus e ambos serem músicos cristãos há mais de uma década. Nem mesmo assim. Nem mesmo eu tendo as chaves da igreja e das salas de catequese, o meu corpo poderia pertencer àquele lugar.

Logo após nos retirarmos, e ele também tomar esta decisão ao ver que não reagiríamos, o clima tenso foi cortado pelo alívio cômico da seguinte frase que é dita por um dos integrantes que ali estava:

“Foi o Andrio que pagou ele para introduzir a temática de hoje.”

Todos rimos. Aliviados e talvez confusos.

É intenso refletir que antes de sentarmos e formalizarmos um momento sobre a pesquisa e a roda de conversa direcionada à temática desta investigação, antes de darmos o *play* no gravador de voz, já éramos atravessados VIOLENTAMENTE ali, juntos, por tudo aquilo que depois viríamos a discutir. Essa experiência remexeu e desestabilizou os nossos corpos e a forma com que a própria roda de conversa se desenrolou.

Se espera, e é compreensível, que uma conversa com finalidade de pesquisa acadêmica comece truncada ou que o dispositivo de captação de áudio provoque algum desconforto aos participantes. Se espera, também, que a ligação temática nos primeiros momentos da conversa seja mais tímida, lenta e silenciosa. Mas naquela ocasião estávamos em um contexto à flor da pele, com a vivência ainda aquecida sobre as nossas emoções e percepções.

Como pesquisador, acreditava que seria através de uma materialidade verbo-visual, enviada aos integrantes antes da conversa, que desenrolaríamos a discussão sobre o tema da presente pesquisa, mas foi a homofobia experienciada na pele, minutos antes, o principal agente sensibilizador da roda de conversa.

4.3 A roda de viados

O convite inicial para os integrantes do *Na Lona* participarem da pesquisa foi realizado no final de 2020. Com o agravamento da pandemia, a construção metodológica da pesquisa, naquele momento, era muito incerta.

Nacionalmente vivíamos um *boom* das produções teatrais em vídeo: registros, gravações, transmissões ao vivo e etc. tomaram conta das plataformas audiovisuais. E, com isso, diversas discussões em torno da questão “isso é ou não teatro?” efervesceram lives, posts e eventos dentro do contexto das Artes Cênicas. O que parecia uma espécie de consenso é que aquela era a única forma de continuar fazendo teatro dentro da realidade que assolava o mundo.

Se o encontro físico presencial estava impedido e o teatro é a arte do encontro, cabia então a possibilidade, nesse período, de reinventar o que compreendemos por encontro.

Naquele momento, o recorte da pesquisa focava em ter como sujeito o homem do teatro, especificamente o homem do teatro amador. Portanto, 7 rapazes que integravam o grupo *Na Lona* foram convidados para a pesquisa.

Havia, inicialmente, uma insegurança minha sobre o aumento do distanciamento de tempo entre as experiências vividas no grupo e a realização da pesquisa. Isso porque, no decorrer do tempo e do avanço pandêmico, completava-se 1 ano que o grupo havia paralisado as suas atividades teatrais presenciais. Neste momento, cogitava-se realizar uma roda de conversa online com os integrantes, pois ainda não haviam indícios de quando uma abertura e retorno ao funcionamento das atividades seria seguro.

A transformação que cada sujeito vivenciou entre o momento do primeiro convite para a participação da pesquisa e a realização, de fato, da roda de conversa é imensurável. Já não éramos mais aqueles corpos, não só enquanto desejo, medo, frustração e incertezas, mas também enquanto gênero.

A ideia inicial de apenas os rapazes do grupo integrarem a pesquisa foi atravessada pelo início de transição de gênero de um desses sujeitos. E isto ocorreu certo tempo depois do primeiro convite realizado a eles em outubro de 2020. Cito esse período como primeiro convite, pois devido ao agravamento da pandemia, em 2021, a roda de conversa que aconteceria virtualmente em abril do mesmo ano, foi sendo adiada e ocorreu presencialmente em novembro de 2021. Ou seja, no

segundo contato, oficializando o convite para uma roda de conversa presencial, este corpo já havia atravessado meses de transição de gênero, com pausas e retornos, com sensações de habitar entrelugares de gênero, tateando uma construção de si mesma.

Me parecia necessário, neste momento, acolher tais transformações e compreendê-las com sensibilidade, considerando todas as complexidades nos processos de transição de gênero dessa pessoa. Ao receber essa informação, na época ainda em contexto de confidencialidade, entendi que a decisão por fazer parte ou não da pesquisa seria dela e que, a partir disso, eu olharia novamente para o meu recorte de pesquisa.

Ao conversarmos sobre a sua continuidade na construção desse trabalho, o protagonismo foi de como ela se sentiria na possibilidade e/ou no risco de acessar suas memórias experienciadas através de um outro gênero. Se isso lhe traria desconfortos, ocasionando assim uma experiência traumática. Essa era uma decisão que só ela poderia tomar.

Enquanto pesquisador, me sentia metodologicamente pressionado a ser eu o sujeito que deveria decidir sobre a sua continuidade ou não na pesquisa. Mas isso me parecia e, sem dúvidas era, opressor, dado o lugar estrutural de privilégio que eu, homem branco cisgênero, ocupo no funcionamento e nas hierarquias sociais.

Sei que seria possível, inclusive, construir justificativas fundamentadas em teorias para que a decisão fosse minha. E sei, mais ainda, que uma academia estruturalmente cisgênera apoiaria este procedimento com muita facilidade. Mas esta é uma pesquisa em Ciências Humanas, situada no campo da Educação e que busca discutir lugares de opressão. Se diante do ser humano, material e centro dessa pesquisa, eu recorro a teorias estruturalmente transfóbicas para validar o meu lugar de poder, para quê e para quem serve essa pesquisa?

Tomar tal decisão me fazia correr dois riscos: impedi-la de falar sobre a sua experiência e vivência, sendo assim uma forma de silenciamento. Porém, se de alguma forma eu a obrigasse, direta ou indiretamente, a participar da pesquisa, correria o risco de marcar profunda e negativamente toda a sua relação não só com gênero, mas com o Teatro, a Educação e o seu corpo.

A decisão por continuar a integrar o grupo para a roda de conversa foi dela.

A sua presença na pesquisa ainda dialogava intensamente com a possibilidade de recorte. Um recorte que agora era atravessado por outros olhares e discursos de gênero.

Toda a sua experiência teatral no grupo *Na Lona* havia acontecido no período em que ela se compreendia como um menino gay afeminado, antes da pandemia. Neste período, ela já vivenciava uma relação conflituosa em se ver enquanto um garoto gay afeminado, mas tal identidade ainda não dá conta daquilo que ela viria a se compreender no seu processo.

Portanto, toda a sua relação com todos os trabalhos do grupo e com os demais integrantes foram a partir de um entendimento de si ainda enquanto garoto. Essa pessoa, nessa roda de conversa, refletirá sobre a sua relação, única e irrepetível, com a masculinidade e o teatro amador, anteriormente vivenciadas pelo seu corpo.

Os sujeitos dessa pesquisa são aqueles que, durante a experiência e vivência com o teatro amador, no grupo *Na Lona*, se compreendiam enquanto homens. Para essa pesquisa, se estabelece um olhar de que essa compreensão de si enquanto homem é inacabada e provisória (BAKHTIN,2011). É deslizante. E, também, costurada por discursos de poder, a partir de suas vivências de classe, raça, gênero, sexualidade e etc. De forma geral, este recorte estabeleceu uma faixa-etária dos sujeitos entre 20 e 31 anos.

Outra decisão importante para a pesquisa também foi a reflexão sobre as possibilidades de a roda de conversa acontecer presencialmente. Diversos fatores metodológicos foram levados em conta.

Sabemos que uma roda de conversa online poderia ter resultados totalmente diferentes em relação a uma roda de conversa presencial. Nossos corpos experienciaram *home office*, ensino remoto emergencial e processos de isolamento. Nossos sentidos foram saturados pela exposição obrigatória e prolongada ao ambiente virtual. Nossas atividades online, que antes estavam direcionadas a rolar a *timeline* de redes sociais, foram abruptamente costuradas por desconforto e obrigatoriedade.

Houve um fenômeno nesta realidade pandêmica que foi necessário considerar: câmeras e microfones desligados durante aulas e eventos online. Isso criava uma espécie de presença ausente ou presença incerta, sem a mínima garantia de que o outro estava realmente do outro lado da tela ou não. Os sentidos

de presença na virtualidade foram radicalmente transformados. O que é a presença após um longo tempo experimentando a virtualidade?

Optar por uma obrigatoriedade de câmeras ligadas poderia gerar uma relação que impactaria de forma negativa a construção dinâmica da roda de conversa. Sons, interrupções, qualidade de internet, instabilidade de energia elétrica e diversos outros fatores que não poderiam ser ignorados, se tratando de virtualidade e de um contexto de cidade pequena em que cerca de 75% de sua extensão territorial é rural. Além desses sujeitos estarem em ambientes familiares que poderiam causar intimidações, os impedindo de falar abertamente sobre os assuntos.

É preciso considerar que nem todas as famílias são receptivas às discussões que seriam propostas nessa roda de conversa. Isso poderia fazer com que a produção de vínculos de confiança e abertura, que permeia essa metodologia, fosse construída como um lugar inseguro e silencioso.

Respeitar o direito que o sujeito tem ao “armário” em contexto familiar é uma decisão estabelecida a partir de um princípio ético das relações. Alguns sujeitos podem ver o teatro como um lugar seguro. E somente neste espaço, contexto e diante dessas pessoas, experienciam aberturas sobre suas relações com o corpo, o desejo e o gênero.

Existem opiniões, perspectivas e olhares que, talvez, este sujeito não consiga expressar em sua casa, mesmo sendo heterossexual ou performando heteronormatividade, por exemplo. Portanto, se me volto a uma pesquisa acerca do discurso e da produção de sentidos, preciso compreender que essas relações também são produzidas a partir de um espaço. O lugar onde estaremos conversando impactará diretamente a produção e análise dos dados dessa pesquisa.

Esse contexto e esses questionamentos perturbavam as decisões metodológicas e se somavam a outras preocupações em torno de questões sanitárias e pandêmicas que não poderiam, em hipótese alguma, ficar em segundo plano.

A minha primeira ação foi conferir com cada integrante da pesquisa o seu referido estágio vacinal. Como este grupo, recortado para a pesquisa, era integrado só por maiores de 18 anos, já estávamos protegidos com alguma dose da vacina. Eu e outros 5 integrantes já havíamos tomado 2 doses e os outros 2 integrantes haviam tomado a primeira dose.

Em 25 de outubro de 2021, o convite foi realizado oficialmente e aceito por 7 integrantes, dos quais 4 compareceram e os demais justificaram suas ausências devido a compromissos pessoais. A partir desta configuração, todos os presentes estavam imunizados com 2 doses da vacina no dia 07 de novembro de 2021, data em que ocorreu a referida roda de conversa.

A minha escolha pela data ser um domingo também teve relação direta com o funcionamento do grupo. Por se tratar de um grupo de teatro amador, a maioria dos integrantes mantinha seus estudos e trabalhos em outras áreas durante a semana, de segunda à sábado, e quinzenalmente nos encontrávamos aos domingos para ensaios, laboratórios e processos criativos.

Há nessa escolha uma estratégia em religar os integrantes afetivamente ao funcionamento do grupo antes da pandemia. Destaco que este seria o primeiro encontro após, aproximadamente, 1 ano e 9 meses de paralisação das atividades presenciais do grupo devido à pandemia.

Também escolhi um espaço que fosse familiar aos integrantes, decidi por fugir da obviedade de fazer uma roda de conversa sobre Teatro dentro do teatro. Até porque, como já vimos, o lugar do teatro amador nem sempre é esse espaço. E, especificamente no caso do grupo *Na Lona*, ele foi um dos lugares menos frequentados como narrado nas seções anteriores.

Escolhi, então, uma sala de catequese, espaço católico em que crianças e adolescentes passam por 5 anos de formação bíblica para receberem os sacramentos da Primeira Comunhão e do Crisma. Este é um espaço compreendido também como sagrado ou, pelo menos, ritualístico dentro dessa esfera cristã.

A sala de catequese remete a uma discursividade ancorada em sentidos de respeito e reflexão, propositalmente anexado ao espaço da igreja e próximo à casa do Padre e das freiras responsáveis pela Pastoral Catequética. Este é um ambiente que não permite “bagunça” e “obscenidades”.

Escolher uma sala de catequese para essa roda de conversa dialoga com as nossas vivências de formação e relação conflituosa com a religião e, principalmente, com o cristianismo. Mas, além disso, nós, grupo *Na Lona*, frequentávamos esse lugar para ensaiar as nossas peças, muitas vezes de forma clandestina. E destaco que os nossos trabalhos, em certas ocasiões, criticavam e ironizavam temáticas cristãs.

Através da experiência teatral, do ensaio e dos laboratórios cênicos, produzíamos outros sentidos para aquele espaço. E a adrenalina do flagrante por parte de alguma liderança religiosa integrava todo esse funcionamento. A pergunta que sempre alguém do grupo fazia:

“E se alguém chegar, o que a gente faz?”.

E a minha resposta sempre era:

“Falamos que estamos ensaiando um teatro de igreja!”.

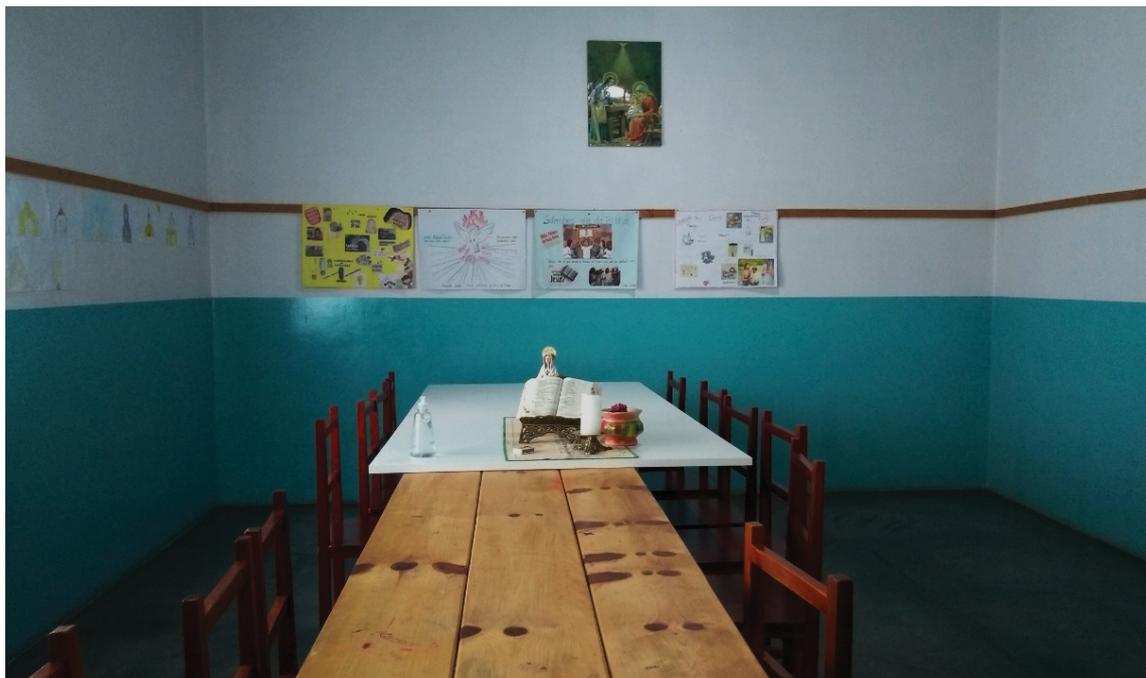
Apesar de nunca sermos flagrados, a desculpa funcionaria. Isso porque, como relatado nas seções anteriores, parte do grupo era também participante do movimento jovem católico que eu fundei e coordenava na paróquia. O que reitera que o grupo tem uma identidade constituída nos entrelugares e costurada por noções de pertencimento e não pertencimento territorial-discursivo em relação a esse espaço.

Estar neste ambiente, a sala de catequese, falando sobre temas que ali são proibidos, também poderia resgatar memórias das nossas vivências antes da pandemia. Essa transgressão dos espaços sempre foi o que atraiu os integrantes para a experiência. O risco.

Uma sala de catequese, geralmente, apresenta características que lembram uma sala de aula. O sistema de ensino catequético mantém essa estrutura trazendo o catequista, que geralmente é uma mulher, como a figura da professora, e os catequisandos na posição de alunos. Algumas dessas salas possuem mesas e cadeiras muito parecidas com a dos espaços escolares.

Como se pode ver nas imagens a seguir, nas paredes havia cartazes produzidos como atividades pelos catequisandos e quadros religiosos representando figuras como A Sagrada Família de Jesus.

Figura 26: Sala de catequese onde aconteceu a roda de conversa *Teatro é coisa de viado!*



Crédito: Registro realizado pelo pesquisador

E, sobre a mesa, estava uma Bíblia aberta, a imagem de Maria, mãe de Jesus, e uma vela. Há uma atmosfera discursiva propícia para uma experiência ritualística e espiritual. E é neste ambiente que nos inserimos para discutir as relações entre teatro e masculinidades.

Figura 27: Objetos religiosos presentes no espaço onde ocorreu a roda de conversa “*Teatro é coisa de viado*”



Crédito: Registro realizado pelo pesquisador

4.4 A materialidade viada e verbo-visual

Para o início da roda de conversa, confeccionei uma materialidade verbo-visual que pudesse funcionar como disparadora da temática. Constatei que seria importante que essa materialidade fosse constituída por palavras e imagens de forma indissociável.

Considero essa materialidade partindo das discussões de Brait (2009) que definem as materialidades verbo-visuais como “textos em que a verbo-visualidade se apresenta como constitutiva, impossibilitando o tratamento excludente do verbal ou do visual e, em especial, das formas de junção assumidas por essas dimensões para produzir sentido” (BRAIT, 2009, p. 143). Sendo assim, no processo de leitura desse texto verbo-visual “o visual e o verbal nascem ao mesmo tempo e constroem os sentidos, os efeitos de sentido juntos, desde o berço.” (BRAIT, 2013, p. 51).

Na materialidade verbo-visual, conforme arquivo a seguir, utilizo a imagem da cantora e *drag queen* brasileira Pabllo Vittar:

Figura 28: Materialidade verbo-visual utilizada na roda de conversa



Fonte da foto original: Divulgação do clipe “Amor de Que”

Nascido no Maranhão, Phabullo Rodrigues da Silva, mundialmente conhecida como Pabullo Vittar, foi citada pela Revista Forbes como a *drag queen* mais popular do mundo⁴⁰. Em 2020, ela ganhou o prêmio *Men Of The Year* (Homem do Ano) pela revista *GQ Brasil*: "Ganhar um *Men Of The Year* é afirmar que posso, sim, caminhar pelo masculino, pelo feminino e ter sucesso em ambos". E afirmou: "É isso mesmo, minhas filhas, o *viado* de peruca ganhou"⁴¹.

Se faz necessário destacar como esta noção de sucesso que Pabullo traz em seu discurso é atravessada por noções de fracasso de gênero e sexualidade. Pabullo é um homem gay afeminado, um *viado*. Um corpo que, em relação às expectativas sociais e normativas sobre ele, fracassou. É um homem fracassado com uma masculinidade fracassada. E nesta ocasião, e em toda a sua carreira, Pabullo tem construído e protagonizado esse seu fracasso enquanto sucesso mundial. A imagem e o corpo de Pabullo tem potencial para uma perturbação e renovação dos sentidos de fracasso, sucesso e masculinidades.

O prêmio é um reconhecimento da importância de sua representatividade para a comunidade LGBTI+ e a celebração do seu sucesso dentro da música pop brasileira. Em seu discurso, nota-se como a arte Drag é capaz de deslocar e desestabilizar os discursos de masculinidade e feminilidade sobre os corpos a partir da representação artística.

Pabullo Vittar se identifica enquanto um homem gay cisgênero. Ele não é uma mulher transgênera. A concepção de *Drag Queen* não é uma identidade de gênero, mas é uma expressão artística que, de certa maneira, também tensiona e problematiza as próprias representações, performances, fronteiras e entrelugares de gênero. E, dessa forma, é possível vislumbrar caminhos outros pelas noções de feminino e masculino em possibilidades inacabadas e provisórias. *Entre*. Efêmeras.

É neste lugar que a figura *Drag* estreita o diálogo com os interesses dessa pesquisa, pois a arte Drag e o Teatro se esbarram no campo da representação e da efemeridade. E, no caso desta investigação, se cruzam nas reflexões acerca dos olhares sobre o gênero.

40

<https://www.forbes.com/sites/cmalone/2020/04/30/pabullo-vittars-multilingual-music-is-above-all-a-gift-to-her-fans/?sh=2bfa639b76fe> Acesso em 10 nov. 2021.

41

<https://catracalivre.com.br/entretenimento/pabullo-vittar-e-eleita-homem-do-ano-viado-de-peruca-ganhou/> Acesso em 10 nov. 2021.

Pablo também traz sobre si a identidade *viada* se intitulando “*viado* de peruca” ao ganhar um prêmio que celebra o “homem do ano”. O fracasso de gênero e masculinidade sendo premiado e exaltado. Essa demarcação discursiva é importante para que se destaque que a premiação não é apenas de um homem gay, mas de uma categoria inferior de masculinidade homossexual: o *viado*. Esta seria mais uma costura com os interesses dessa pesquisa que também se debruça acerca dos sentidos da palavra e do sujeito *viado*.

Ainda assim, poderíamos nos questionar sobre por que escolher Pablo Vittar e não outras *Drags* brasileiras, gays, afeminadas que também reivindicam e assumem sobre si a identidade *viada*. E é neste ponto que se faz necessário considerar que, a partir do momento em que Pablo Vittar conquistou espaços de representatividade – furando a bolha LGBTI+ e chegando ao que costumamos chamar de grande massa – os ataques conservadores foram iniciados. A sua figura foi posta no centro de uma arena conflituosa de sentidos e a sua imagem foi recoberta pelo discurso do fenômeno das *Fake News*, se transformando em um campo de batalha ideológica e de torções discursivas.

A sua imagem foi atrelada, de forma polêmica, a temas muito populares, principalmente no período da eleição presidencial no Brasil, em 2018. As informações falsas passavam pela deturpação do uso da Lei Rouanet⁴², suposta candidatura à vice-presidência junto ao ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva⁴³, nova cédula de R\$50 com o rosto de Pablo Vittar⁴⁴, turnê LGBTI+ em escolas, a criação de um programa infantil apresentado pela drag chamado “Tv Criança Gay”, convite para cantar o Hino Nacional na abertura da Copa do Mundo⁴⁵ e etc.

Desta forma, é possível compreender como a figura de Pablo Vittar é sempre colocada em circulação como uma ameaça. E na complexidade e velocidade dos desdobramentos das notícias falsas na internet, isso esbarra em outros sentidos construídos através de outras *fake News*. Por exemplo, as falsas alegações de que a Lei Rouanet sustenta “vagabundo”, a falácia nomeada e difundida como “ideologia

⁴²<https://extra.globo.com/noticias/brasil/pablo-vittar-nega-que-va-receber-5-milhoes-pela-lei-rouanet-vo-lavar-louca-22231428.html> Acesso em 10 nov. 2021

⁴³ <https://lula.com.br/pablo-vittar-vice-de-lula-e-fake-news/> Acesso em 10 nov. 2021

⁴⁴ <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2019/03/29/verificamos-pablo-vittar-tvglobo/> Acesso em 10 nov. 2021

⁴⁵<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/pablo-vittar-fala-sobre-ser-alvo-de-fake-news-antes-me-incomodava-mas-hoje-dou-risada-veja-video.ghtml> Acesso em 10 nov. 2021

de gênero” e tantas outras *fake news* que invadem a área das Ciências Humanas e do conhecimento produzindo entrechoques discursivos.

Há uma intenção em construir a imagem de Pablo Vittar em torno de uma suposta *ditadura gayzista* que o Brasil estaria vivendo. Estrategicamente, as *Fake News* partem de temas muito sensíveis ao cidadão brasileiro: a infância, a família e a pátria. Tripé temático que, recoberto pelo discurso religioso, sustenta a heteronormatividade e expurga, condena e extermina possibilidades de existências *viadas*.

A reação conservadora que estrutura toda a construção e disseminação de informações falsas sobre Pablo Vittar tende a estar ligada ao medo em torno de como essa figura *viada* ameaça as amarras de uma heterossexualidade compulsória, e põe em risco todos os seus desdobramentos discursivos ao acessar lugares de poder e alcance midiático. A imagem de Pablo Vittar como sinônimo de sucesso possibilita novos imaginários que transgridem e desestabilizam as normas vigentes de corpo, gênero e sexualidade.

É como se o corpo *viado* estivesse tendo autorização e possibilidade para ser habitado, causando horror aos que se alinham a ideologias conservadoras. Em certa medida, é uma disputa também sobre os sentidos de fracasso e sucesso. É possível uma masculinidade fracassada ser sinônimo de sucesso?

É por isso que a figura de Pablo Vittar interessa como elemento de uma materialidade verbo-visual disparadora para a roda de conversa dessa pesquisa. Os sentidos produzidos acerca da *Drag Queen* e do artista têm grande repercussão popular e produz diversos entrecruzamentos e embates discursivos acerca dos sentidos de um imaginário *viado*.

O enunciado “TEATRO É COISA DE *VIADO!*”, que integra também o título desse trabalho, é utilizado com exclamação e caixa alta na confecção da materialidade verbo-visual apresentada anteriormente. O texto é sobreposto na imagem de forma grotesca, se assemelhando às próprias materialidades verbo-visuais construídas para disseminação de *fake news*, conforme os exemplos abaixo.

A primeira, trata-se de uma montagem da nota de R\$50,00 criada por Gilmar Lopes que se dedica há 16 anos a desmascarar boatos na internet⁴⁶. A sua intenção

⁴⁶<https://caraucoroa.blogosfera.uol.com.br/2018/02/21/pablo-vittar-vai-estampar-nova-nota-de-r-50-g-ente-isso-e-verdade/> Acesso em 10 fev. 2022

era observar a repercussão e os sentidos de verdade que ela produziria. Essa materialidade verbo-visual chegou a circular por diversos grupos de WhatsApp, causando grande repercussão e polêmica.

Figura 29: Montagem da nota de R\$50 com o rosto de Pablo Vittar



Autoria: Gilmar Lopes

No exemplo a seguir, o cartaz da confirmação da candidatura de Luís Inácio Lula da Silva e Fernando Haddad à Presidência da República em 2018, foi manipulado e, no lugar do rosto de Fernando Haddad, colocaram o rosto de Pablo Vittar. A repercussão foi tão grande, e o cartaz foi considerado real por tantas pessoas, que o próprio Instituto Lula precisou publicar uma comparação entre os cartazes, desmentindo a situação:

Figura 30: Comparação feita entre a fake News e o cartaz real no site oficial de Luís Inácio Lula da Silva



Fonte: <https://lula.com.br/pablo-vittar-vice-de-lula-e-fake-news/>⁴⁷

⁴⁷ A autoria do cartaz fake é desconhecida

Há dificuldade na identificação de autoria destas materialidades, pois as mesmas são disparadas automaticamente em grupos de WhatsApp e compartilhadas em redes sociais a partir de perfis automatizados. O discurso das *fake news* constrói sentidos de real e produz um lugar que pode ser palco para muitas discussões.

Portanto, a estratégia metodológica, para o início da roda de conversa, foi a confecção de uma materialidade verbo-visual – baseada na proposta de protocolo teatral verbo-visual de Gonçalves (2013) e nas discussões de verbo visualidade de Brait (2009) – que dialogasse com a estrutura das *fake news* sobre Pablo Vittar. E que também atravessasse os discursos acerca das relações entre o teatro e as masculinidades, partindo do senso comum que relaciona ou atribui o teatro às *coisas de viado*. Esse material foi produzido por mim.

Essas reflexões influenciaram diretamente em como a materialidade seria apresentada para os sujeitos da pesquisa. Realizar uma apresentação impressa ou projetada não dialogaria com a esfera de produção e circulação das *fake news* que se dão no ambiente, principalmente, dos aplicativos de troca de mensagens. O WhatsApp é um dos principais responsáveis pela disseminação de *fake news* no Brasil. Isso se comprova a partir de um estudo da Fundação Oswaldo Cruz que demonstra que cerca de 73,7% das notícias falsas do ano de 2020 circularam através do aplicativo⁴⁸.

No dia anterior à roda de conversa, enviei individualmente, via WhatsApp, a materialidade verbo-visual aos integrantes. Assim, eles puderam se relacionar com ela antes da experiência coletiva, construindo ou não as suas observações prévias, sem obrigatoriedade. Junto à materialidade, seguia uma mensagem como lembrete de hora e local de encontro, conforme combinado anteriormente com todos.

O envio antecipado da materialidade aos sujeitos, conforme imagem a seguir, também foi preferido devido a questões técnicas de execução metodológica. Se eu optasse por fazer o envio no início da roda de conversa, talvez, nem todos os integrantes teriam acesso a dados móveis de Internet para o *download* do arquivo. E desde o princípio eu já tinha conhecimento que o local em que conversaríamos não possuía rede de *wi-fi*:

⁴⁸ <https://portal.fiocruz.br/noticia/pesquisa-revela-dados-sobre-fake-news-relacionadas-covid-19> Acesso em 11 nov. 2021

Figura 31: Print da mensagem enviada aos participantes da roda de conversa



Fonte: Captura de tela realizada pelo pesquisador

Garantir esse envio antecipado asseguraria não só que todos tivessem acesso à materialidade confeccionada, mas também garantiria que, no outro dia, no início da roda de conversa, todos pudessem acessar a materialidade dos seus próprios aparelhos celulares, respeitando, inclusive, o distanciamento mínimo posto como protocolo sanitário naquele contexto.

Entramos na sala de catequese ainda mexidos pela situação de violência que havíamos vivido e, de certa forma, já mergulhados em algumas camadas da discussão. Pelo fato de já termos familiaridade com o lugar, seja pela religião ou pelo teatro, também não houve nenhum estranhamento com o espaço físico.

Havia um clima de descontração pelo fato de estarmos entre conhecidos. E também por, depois de tanto tempo, podermos rir, conversar e fazer as velhas brincadeiras de sempre. Era perceptível que a intimidade construída, a partir das vivências teatrais no grupo *Na Lona*, ainda estavam ali nas relações, afetando os nossos corpos mesmo depois de quase dois anos.

Isso favoreceu para que a ocasião fosse propícia a uma troca afetiva que está para além das amarras teóricas e metodológicas, mas que costura as nossas memórias e a disponibilidade em estarmos juntos entre a vida e a arte. Havia um profundo desejo pelo encontro.

Este combo sensível e afetivo fez com que a metodologia da roda de conversa se construísse enquanto potência poética, afetiva e humana, em uma

pesquisa que se aloca na linha de tensão entre o fazer teatral e o fazer da vida. A conversa e o teatro se cruzam naquilo que faz deles uma experiência única, singular, irrepetível e efêmera: o encontro. A arte do encontro: para teatrar e conversar. Eu e o outro.

Antes de iniciar a gravação, distribuí os termos de autorização (de voz e de imagem) para que pudessem ser lidos e assinados pelos presentes. Expliquei o funcionamento da roda de conversa e pontuei que não tínhamos um roteiro, apenas a materialidade verbo-visual como ponto de partida. Todos pegaram os seus celulares, olharam novamente para o arquivo e tiveram um tempo para refletir. Não havendo dúvidas, o *play* no aplicativo de captação de voz do meu celular foi dado.

CENA V - ANÁLISE DE VIADAGENS: “TEATRO É COISA DE VIADO!”

*“Vai ter que envidescer / Envidescer, envidescer /
Ai, meu deus, o que que é isso que essas bicha tão
fazendo? / Pra todo lado que eu olho, tão todes
envidescendo”.*

Linn da Quebrada⁴⁹

Para este texto de qualificação, realizei a transcrição completa da roda de conversa, que teve duração de 1h05m, resultando em, aproximadamente, 35 páginas. Separei dois recortes que foram construídos a partir das relações temáticas das falas entre os sujeitos.

É importante pontuar que interessa a essa investigação uma experiência coletiva e de interação, na qual as experiências individuais dos sujeitos se confrontam com as experiências coletivas. Por isso, não recorro a outras metodologias individuais de depoimentos, entrevistas ou formulários, por exemplo.

Reitero que pela longa vivência do grupo há uma intimidade construída no decorrer do processo que faz com que a exposição de si não seja algo contido, mas um exercício que, para muitos grupos de teatro, é comum da prática e da vivência teatral. Por isso, decido pela conversa enquanto metodologia.

Interessa à essa pesquisa a relação e a construção dos enunciados dos sujeitos na presença do outro, no encontro dos seus horizontes, justamente por que os sentidos de masculinidades desses sujeitos são construídos, também, nas relações. Em uma compreensão bakhtiniana, não posso SER em relação a mim mesmo, eu SOU em relação ao outro. Reflito isso também pensando que:

Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativo-emocional. A princípio eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo (BAKHTIN, 2011, p.373).

Portanto, nessa perspectiva, uma metodologia individual não dialoga com os objetivos dessa investigação. É a tensão e o movimento dos enunciados sendo

⁴⁹Trecho da música *Envidescer* da Linn da Quebrada, presente no álbum *Pajubá* de 2017.

produzidos *in loco*, nessa roda de conversa, que produzem a riqueza de um material que pode ser exaustivamente analisado.

Seria, inclusive, um risco me aventurar na crença de que, individualmente, após a roda de conversa, eu encontraria respostas “mais genuínas” sobre suas percepções. Talvez, as relações de poder entre pesquisador e sujeito pesquisado fossem ainda mais verticalizadas em um método individual.

Faz parte da metodologia de conversa compreender que, na presença do outro, compartilhando esse mesmo espaço físico, talvez algumas interdições da fala do sujeito aconteçam. Ao mesmo tempo que, ao ouvir o outro falar e se expor, este sujeito pode se sentir estimulado a também realizar esse movimento, pois como Bakhtin aponta: “eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é reação às palavras do outro” (BAKHTIN, 2011, p.379).

Enquanto metodologia também, sabe-se que “para realizar uma transcrição compatível com as exigências acadêmicas, existem alguns tipos de símbolos e legendas que permitem ao leitor compreender a entonação de voz, as expressões faciais, os movimentos corporais” (GONÇALVES, 2008, p.33). E, nesse processo de decisões da transcrição, “as opções ficam a cargo do transcritor. Em última instância, são determinadas pelo fim a dar à transcrição, isto é, a sua utilização para um propósito específico que o transcritor-investigador conhecerá de antemão” (COSTA, 2014, p.6).

Sendo assim, construí uma tentativa de intervenção mínima nos diálogos, estabelecendo 3 elementos básicos para a construção do texto de transcrição:

Negrito: “**Passiva 1**” São os nomes fictícios dos sujeitos

Três pontos: “...” sinalizam uma pausa na fala para formulação de palavras seguintes.

Itálico entre colchetes: “[*rapidamente*]” são rubricas de ações, intenções, pausas maiores/específicas ou contextos que facilitam a compreensão da dinâmica da conversa e das relações que se criam entre os sujeitos.

Este processo exige um cuidado para que não se cometa erros de interpretação, impactando posteriormente os próprios dados construídos a partir das análises. Mas também é importante pensarmos que “uma obsessão por regras de transcrição perfeitamente estabelecidas e cronometradas retira o essencial da

transcrição para o fim que nos interessa e que é, justamente, o de possibilitar a interpretação dos dados” (COSTA, 2014, p.6).

Nesta seção, esses trechos de transcrição estão divididos em dois atos de análise, mas pretendo inserir, futuramente, outros trechos da conversa que podem produzir mais reflexões sobre as tensões entre o teatro amador e as masculinidades. Destaco também que a principal função dos sujeitos dessa pesquisa no grupo de teatro é a atuação. Pontualmente, em determinados trabalhos, um ou outro, auxilia no material de divulgação, edição de trilha sonora e etc., mas sempre tendo como atividade principal estar em cena.

A partir dos dois atos de análise que iniciarei a seguir, é possível observar os diversos atravessamentos das vozes sociais nesses enunciados. A roda de conversa se torna uma arena de encontros e desencontros, tensionamentos internos e externos produzindo novas percepções que antes eram apenas formulações de pensamentos e reflexões que nem sempre eram expostas.

O contexto de confiança e abertura só se fez possível pela trajetória de anos que construímos juntos. Havia nesse acontecimento uma percepção de segurança que ia se reforçando a partir do momento que cada um costurava sua trajetória, seu corpo, seus dilemas e dores ao tema proposto como eixo central.

Um tema atravessado por tantas experiências potencialmente dolorosas e traumáticas exige um cuidado e uma generosidade que, nesta experiência, não dependia apenas do pesquisador, mas de um senso de responsabilidade coletiva para com o outro.

Bakhtin, ao discutir sobre os gêneros do discurso, nos dirá que o discurso íntimo “é impregnado de uma profunda confiança no destinatário, em sua simpatia – na sensibilidade e na boa vontade da sua compreensão responsiva. Nesse clima de profunda confiança, o falante abre as suas profundezas interiores” (BAKHTIN, 2011, p.304). A partir disso, é possível compreender que essa experiência de conversa exigiu de todos nós uma exposição e cumplicidade. E é interessante destacar que mesmo que a prática e a rotina pedagógica do grupo estivesse em suspenso por mais de um ano e meio, ainda havia um vínculo íntimo que se materializava em um discurso íntimo. O acontecimento da conversa (re)construía um pacto costurado por afeto, risos e silêncios desconfortáveis que nos provocavam a encarar reflexões ainda não feitas, processos ocultos de nós mesmos e incertezas.

Os trechos analisados da conversa estão dispostos nesse texto na ordem em que eles aconteceram. Justifico isso pautando que a forma e a ordem em que os assuntos foram discutidos determinaram as direções da conversa, pois a mesma não possuía um roteiro. Ela se construía no ato do seu acontecimento.

De certa forma, é como se em alguns momentos a roda de conversa ganhasse uma espécie de “vida própria” que ia desencadeando direções. Isso resulta na produção de novos enunciados, sempre a partir das direções tomadas anteriormente. Bakhtin nos aponta que:

todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo. Os próprios limites do enunciado são determinados pela alternância dos sujeitos do discurso. Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (BAKHTIN, 2011, p.297)

Sabendo então que os enunciados produzidos pelos sujeitos na roda de conversa se produziam também em relação aos demais enunciados produzidos anteriormente, em outro momento da conversa, trazendo consigo os seus ecos, mantereí nesta análise a ordem na qual a conversa se desenvolveu, respeitando as consequências e os seus resultantes desencadeamentos temáticos e discursivos.

Ponto isso porque uma outra configuração de ordem temática no desenrolar da conversa faria com que tomássemos também outros rumos e fôssemos levados para outros lugares. As percepções, proposições temáticas e até mesmo os *insights* que tivemos coletivamente, só foram possíveis dentro do desenrolar discursivo e enunciativo próprio dessa roda de conversa, nessas condições, com essas pessoas, nesse lugar, nesse dia, mês e ano. Ou seja, em um determinado cronotopo (BAKHTIN, 2018).

Se faz necessário destacar que a conversa não se desenvolveu de forma linear. Houveram diversos retornos, desvios, travas e retomadas temáticas, mas até mesmo a localização desses retornos ou desvios, no desenrolar da conversa, construíram um caminho e uma experiência única que seria impossível reproduzir em outra conversa e até mesmo na transcrição realizada.

Uma das estratégias realizadas para a criação de um clima que diminuísse a pressão acadêmica sobre o grupo, acerca de uma suposta responsabilidade em “dar respostas certas”, foi construir esse acontecimento de forma muito próxima às experiências dos finais das aulas de teatro, nos quais conversávamos livremente sobre o que tínhamos experienciado.

Em certa medida, trago para este momento a minha figura enquanto professor e diretor do grupo. Mas para que essa hierarquia ficasse menor, decidi por não fazer anotações durante a roda de conversa, para que eu pudesse integrar o acontecimento. O meu exercício de anotação poderia produzir uma sensação de afastamento do grupo, podendo gerar um clima de avaliação sobre “certo” e “errado”, e, assim, perdermos a organicidade de uma conversa estabelecendo um formato metodológico que não fazia parte da proposta inicial.

Outra decisão importante foi também expor as minhas questões íntimas e pessoais em relação aos temas junto com eles. Considero isso uma decisão pelo ato de me expor, e empresto a explicação de Marília Amorim sobre o que é o ato em uma perspectiva bakhtiniana: “é importante precisar que Bakhtin distingue ato de ação. A ação é um comportamento qualquer que pode ser até mecânico ou impensado. [...] O ato é um gesto ético onde o sujeito se revela e se arrisca por inteiro (AMORIM, 2021, 105)”. Portanto, à medida em que eles colocavam seus dilemas corporais, familiares, religiosos, eu também partilhava as minhas vivências. O resultado disso foi a construção de um aprofundamento de confiança e cumplicidade durante a conversa.

5.1 “Passivas, falem!”

Esta foi a primeira frase dita por um dos sujeitos da pesquisa quando dei *play* e iniciamos a roda de conversa. O termo “passiva” é levantado pelos próprios participantes, minutos antes da gravação. Isso ocorreu enquanto eu contava para eles que na transcrição desta roda de conversa eu não usaria o nome deles, mas buscaria uma substituição próxima a “Sujeito 1”, “Sujeito 2” e etc. E então eles brincam sugerindo que fosse “Passiva”, “Passiva 2”, e etc. Essa conversa pré-gravação se desdobrou em um contexto cômico quando a gravação começou e várias brincadeiras e ironias se referiam à roda de conversa como um “lugar de fala das passivas”.

A palavra nos é, aqui, muito importante, pois ela “é capaz de fixar todas as fases transitórias das mudanças sociais, por mais delicadas e passageiras que elas sejam” (VOLÓCHINOV, 2017, p.106). Volóchinov também considera a palavra como ponte e como aquela que dá forma à perspectiva da minha coletividade:

Na palavra dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor. A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor (VOLÓCHINOV, 2017, p.205).

Sendo assim, no caso da palavra “passiva”, neste contexto em que ela está sendo usada, surgem pistas de como esses sujeitos se reconhecem coletivamente dentro de uma hierarquia das masculinidades.

No contexto da homossexualidade e, então, da *bolha gay*, existem os sujeitos *ativos* e *passivos*. Os gays *ativos* são os que, na relação sexual, penetram o outro durante o sexo anal, e os gays *passivos* são os corpos penetrados. Ainda que existam os gays chamados *versáteis*, que sentem prazer tanto em serem *passivos* como *ativos*, esses papéis sexuais extrapolam os limites do ato sexual na vivência homossexual. E extrapolam a própria homossexualidade masculina, sendo possível observar um funcionamento parecido para o contexto lésbico, por exemplo, e entre outros também. Aqui me atenho ao contexto gay por ele ter sido o disparador da palavra “passiva” para a roda de conversa com o grupo.

Por esses papéis serem uma espécie de sombra da heteronormatividade regendo e atravessando a homossexualidade, a ideia de “papel de homem” e “papel

de mulher” é levada para o interior das relações sexuais entre homens. Com isso, há uma tendência de que o homem que se intitula *ativo* seja visto como “mais homem” e “mais másculo”, a ponto de existirem experiências em que homens *ativos* não se consideram gays ou bissexuais, ainda que se relacionem exclusiva, esporádica ou majoritariamente com outros homens. Ser um homem gay ativo, dentro do funcionamento da homossexualidade, acaba por garantir um lugar de superioridade em relação aos demais homossexuais. Este se torna o “homem da relação”.

Ainda que uma relação homossexual masculina seja formada por dois homens, há uma hierarquização entre eles, justamente por causa da sombra discursiva heteronormativa que também tende a formatar e regular o funcionamento e o desejo homossexual. Há uma expectativa social de que em uma relação homossexual exista o “homem da relação” (o ativo) e a “mulher da relação” (o passivo).

No caso dos gays *passivos*, existe uma carga pejorativa sobre esses corpos. Eles são postos, dentro do funcionamento da homossexualidade, como corpos inferiores por serem os corpos penetrados. São tidos como a “mulher da relação”, pois nas relações heterossexuais, o corpo penetrado, dentro de uma lógica normativa, é, supostamente, o da mulher. Essa lógica traz para dentro das relações homossexuais a noção de dominação e inferiorização de tudo aquilo que seja ou esteja próximo de ser considerado feminino.

É possível irmos mais a fundo se considerarmos que “não existe uma identidade homossexual geral, assim como também não existe uma identidade heterossexual geral” (CONNELL, 2003, p.220, tradução nossa)⁵⁰. Portanto, dentro do grupo de homossexuais que se dizem *passivos*, os gays afeminados (os *viados* e as *bichas*) são postos em um lugar de maior inferioridade ainda. Isso por que “não é qualquer homossexualidade que está na mira dos/as normatizadores/as de plantão. É aquela associada aos trejeitos, ao afeminamento, à bichisse, às masculinidades ditas periféricas” (OLIVEIRA, 2017, p.116). São esses corpos que tendem a ser mais violentados, excluídos e rebaixados se não se normativizarem. Pois as *bichas* e os *viados* são vistos como aqueles de sexualidade descontrolada (OLIVEIRA, 2017).

Portanto, a passiva – o viado e a bicha – é uma posição discursiva extremamente inferiorizada. É uma experiência de fracasso não só diante da

⁵⁰“No existe una identidad homosexual general, como tampoco existe una identidad heterosexual general”.

masculinidade hegemônica, mas das próprias masculinidades homossexuais que, por si só, já ocupam um lugar de subordinação pelo motivo de que “ninguém pode se tornar homossexual sem de alguma forma fraturar a hegemonia” (CONNELL, 2003, p.222, tradução nossa).. Se a homossexualidade já seria uma masculinidade lançada ao fundo do poço do fracasso diante da norma, as passivas viadas e bichas estariam muitos metros abaixo.

Quando esses sujeitos trazem a passiva para, de alguma forma, se autointitularem na discussão, isso já sinaliza como esses corpos se veem dentro da estrutura e das relações das masculinidades. Há uma percepção de fracasso do eu-para-mim (BAKHTIN, 2011) e do outro-para-mim (BAKHTIN, 2011) diante da norma e em relação à masculinidade hegemônica. E isso já se firma e emerge desde o início do ritual de preparação para a roda de conversa.

Portanto, trago esse termo para dentro da transcrição, nomeando os sujeitos como “Passiva 1”, “Passiva 2”, “Passiva 3”, “Passiva 4” e eu como “Passiva 5”.

5.2 Ato I de análise: A masculinidade “heterotop crossfiteira”

Abaixo segue o primeiro trecho selecionado para este primeiro ato de análise. Antes de chegarmos à questão que inicia esse trecho, conversávamos sobre as tensões acerca da presença de familiares no público das nossas apresentações. Por parte de todos havia um grande desconforto, alguns nunca convidavam familiares e outros selecionavam determinados sujeitos. Essa seleção, feita a partir de uma espécie de filtro ideológico, focava em convidar pessoas que tivessem, pelo menos, uma mínima abertura pré-estabelecida acerca das temáticas abordadas nos trabalhos.

Trecho 1:

Passiva 5: Mas o que vocês acham: *[dando forte ênfase]* QUAL-QUER HOMEM, vocês imaginam qualquer homem, pensem as figuras homem da sua vida, é , daí da... Vamos pensar os de maior, independente se é pai, tio, vô, todas as figuras de homens, que vocês leem como homens, que vocês enfim... cresceram respeitando enquanto homens... É... seja de amigos de todas as áreas da vida de vocês em que frequentam, enfim, todos esses homens que atravessam a vida de vocês... Vocês conseguem ver eles numa aula do teatro do *Na Lona?*

Passiva 3 *[rapidamente]*: Não!

Passiva 4 *[rapidamente]*: Não!

Passiva 1 *[rapidamente]*: Jamais.

Passiva 5: Por quê?

Passiva 3: É muito surreal, assim, por exemplo, a primeira pessoa que veio na minha cabeça foi o meu irmão, meu irmão *heterotop, crossfiteiro*, sempre, sempre gosto de colocar este adendo... *[passiva 1 ri]* Mesmo que ele seja uma pessoa que não tem problema nenhum, tipo, conheceu o meu namorado semana, umas semanas atrás, que eu nunca imaginei que alguém da minha família fosse, é... né?! Que isso fosse acontecer. E... mesmo ele que é uma pessoa que... meio desconstruída, mas ainda tá na igreja e tal, não que isso seja é... *[silêncio seguido de risada ao recordar que a passiva 4 e a passiva 5 frequentam igreja]*

Passiva 5 *[rindo]*: Mas eu sou da igreja! *[muitas risadas]*

Passiva 3 *[rindo e tentando explicar]*: Não, é que... *[risadas]*

Passiva 5 *[rindo e apontando para a passiva 4]*: Somos os dois aqui. *[o grupo ri]*.

Passiva 3 [retomando]: Não, é que assim... eu digo que ele tá frequentando a igreja da qual eu fui expulso por ser gay, entendeu?! Então, tipo, eu sei o,o...a galerinha que tá ali no, no, no meio envolvida. Né?! Mesmo...

Passiva 2 [interrompendo]: Eu sou afrontosa, eu continuo. [*Passiva 3 ri*]

Passiva 3: Mas até ele assim eu não consigo imaginar ele sair do, do personagem dele.

Mesmo eu sendo o sujeito que externalizou a ideia da pergunta inicial, ela é resultado do atravessamento de outros enunciados, das vozes e consciências dos outros sujeitos que constroem junto comigo um emaranhado de ideias no decorrer da dinâmica da conversa. Segundo Bakhtin (2010), uma ideia não vive isolada em uma consciência individual. Pois “somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos outros é que a ideia começa a ter vida” (BAKHTIN, 2010, p.98). E é assim que ela se formará, se desenvolverá, encontrando e renovando sua expressão verbal e gerando novas ideias (BAKHTIN, 2010).

Portanto, essa questão surge em uma tentativa de refletir a relação de distanciamento entre o que esses sujeitos fazem em cena, experimentam no teatro e a vivência de suas famílias. Por algum motivo, esses corpos rompem com parte das vivências de masculinidades dos seus familiares e encontram refúgio no teatro.

A partir das afirmações das **Passivas 3, 4 e 1**: “Não!”, “Não!”, “Jamais!”, feitas de forma praticamente simultânea como respostas à questão, fica perceptível que não há dúvidas para eles que as masculinidades concentradas em um grupo teatral possuem diferenças em relação às masculinidades dos seus familiares.

É evidente que havia uma tendência para a resposta ser esta, pois os familiares já não eram convidados nem para assistirem os espetáculos. Uma incompatibilidade ideológica neste nível já demonstra que haveria uma forte tendência a esses familiares e pessoas próximas também não serem imaginados nas experiências em cena. Por que é justamente na prática do teatro que estão guardadas as tensões entre a participação deles no grupo de teatro e os seus familiares.

Entretanto, ao se fazer a pergunta, ela instaura novas percepções e produz novos sentidos acerca dessa relação. E isso ocorre principalmente a partir do momento que, ao ver respostas tão rápidas sobre a pergunta que realizei, indago:

“Por quê?”. O que leva esses sujeitos a terem esta convicção e a ela se dar de forma praticamente unânime?

Nesse momento da conversa, a **Passiva 3** traz uma reflexão a partir da vivência de masculinidade do seu irmão. E aqui se faz necessário nos debruçarmos sobre duas palavras-chave trazidas por ele. Lembrando que Volóchinov nos aponta que “toda palavra é um pequeno palco” (VOLÓCHINOV,2017, p.140) e na palavra ocorrem tensões, confrontos, embates e negociações, portanto, movimento de sentidos. Justamente por que “a palavra participa literalmente de toda interação e de todo contato entre as pessoas: da colaboração no trabalho, da comunicação ideológica, dos contatos eventuais cotidianos, das relações políticas, etc.” (Ibidem, p.106).

A **Passiva 3** nos traz as palavras *heterotop* e *crossfiteiro*. Primeiramente, elas têm muito a nos dizer sobre corpo e masculinidade, pois “é impossível se esquecer do corpo na construção da masculinidade” (CONNELL,2003, p.88, tradução nossa)⁵¹. Ou seja, não é possível desconsiderar as relações que a construção da masculinidade tem com o corpo e/ou com a produção do mesmo.

A palavra *heterotop* evoca o lugar discursivo da masculinidade hegemônica (CONNELL, 2003). Esse termo surge e é atrelado a homens heterossexuais que performam uma heterossexualidade da forma mais normativa possível. Há comportamentos em comum dos homens *heterotop* que acabam por defini-los: o gênero musical que esses sujeitos consomem (sertanejo), as roupas que usam (camisa polo e sapatênis), os lugares que frequentam (bares e/ou baladas sertanejas), seus posicionamentos políticos, suas ligações com a religião e etc.

Constrói-se uma fusão da noção do sujeito heterossexual mais a palavra “top”, que também é usada por esse sujeito como uma gíria relacionada a “bom” e/ou “legal”. Surgindo enunciados como “Hoje o dia estava top”, “A festa estava muito top”, “Essa música é top”, e etc. Então, no jogo social das relações, esse sujeito é visto como “bom” dentro do contexto heterossexual. Mas tende a ser criticado por determinados sujeitos LGBTI+ que consideram o *heterotop* a junção de todas as problemáticas da normatividade de gênero e sexualidade.

De certa forma, corroborando com o que Connell (2003) nos diz sobre não haver uma identidade fixa da heterossexualidade, pode-se entender que há diversas

⁵¹ “Es imposible olvidarse del cuerpo al construir la masculinidad.”

vivências heterossexuais, talvez, pequenas identidades que também se hierarquizam: *heterotop*, macho e macho alfa, por exemplo.

Se todos os homens heterossexuais fossem iguais e tivessem vivências iguais, não seria necessário definir um homem heterossexual com uma nomenclatura que não fosse esta: homem heterossexual. Assim como as masculinidades homossexuais apresentam uma organização interna diversa, como é o caso da bicha e do *viado*, a heterossexualidade tem constituída em si também o *heterotop*.

Em seguida, a **Passiva 3** define também o irmão como *crossfiteiro*. Essa palavra também nos apresenta uma relação ainda mais estreita entre corpo e masculinidade. *Crossfiteiro* trata-se do termo atribuído ao sujeito que pratica Crossfit:

um método de treinamento novo caracterizado pela realização de exercícios funcionais, constantemente variados em alta intensidade. Este tipo de treinamento utiliza exercícios do levantamento olímpico como agachamentos, arrancos, arremessos e desenvolvimentos, exercícios aeróbios como remos, corrida e bicicleta e movimentos ginásticos como paradas de mão, paralelas, argolas e barras (TIBANA; ALMEIDA; PRESTES, 2015, p.182).

Os corpos musculosos produzidos a partir desta prática se assemelham aos corpos esportivos olímpicos descritos por Sartre (2013) e Thuillier (2013) na obra “História da Virilidade”, quando discutem sobre as virilidades gregas e romanas. O corpo *crossfiteiro* é imerso em um treinamento que visa desenvolver “resistência cardiorrespiratória, força, vigor, potência, velocidade, coordenação, flexibilidade, agilidade, equilíbrio e precisão” (TIBANA; ALMEIDA; PRESTES, 2015, p.182).

A masculinidade *heterotop crossfiteira* também pode ser incorporada por homens de outras sexualidades que optam por construir os seus corpos e os seus comportamentos em um lugar que se afaste dos corpos dos *viados*, das *bichas* e dos gays afeminados.

Essa estratégia é utilizada por que “vivemos as masculinidades (em partes) como certas tensões musculares, posturas, habilidades físicas, formas de nos movimentar e assim por diante” (CONNELL, 1995, p.189). E também é importante pontuar que “os homens podem adotar a masculinidade hegemônica quando é desejável” (CONNELL, 2013, p.257). Justamente por que “a “masculinidade” representa não um tipo determinado de homem, mas, em vez disso, uma forma

como os homens se posicionam através de práticas discursivas” (CONNELL, 2013, p.257).

Independentemente da sexualidade do homem que é visto como *heterotop crossfiteiro*, este é um lugar de privilégio, pois guarda em si imagens corporais que habitam o imaginário social e produzem sentidos sobre o “homem de verdade”: o homem musculoso, viril, forte, que pode prover suposta segurança aos indefesos, um corpo de guerra e confronto que pode proteger a nação, ou um corpo atlético que pode disputar campeonatos mundiais representando o seu país.

Há uma pontuação muito interessante na sequência da fala da **Passiva 3**: “Mesmo que ele seja uma pessoa que não tem problema nenhum, tipo, conheceu o meu namorado semana, umas semanas atrás (...)”. Quando a **Passiva 3** fala que o seu irmão “não tem problema nenhum”, ela está se referindo ao fato do seu irmão não ser, pelo menos abertamente, homofóbico, pois havia recentemente conhecido o seu namorado.

Neste enunciado, é possível compreender que, para a **Passiva 3**, um ponto muito importante para o homem que pretende fazer teatro é não ser homofóbico. O que nos leva a considerar que para a **Passiva 3** há uma percepção de que no teatro existe uma predominância de homens gays. Se essa não fosse a sua compreensão, poderíamos nos questionar: Por que não é uma questão esse sujeito ser ou não ser homofóbico para praticar Crossfit?

E é neste ponto que encontramos elementos importantes: as masculinidades esperadas para o Crossfit são masculinidades e corpos normativos. Independentemente da sexualidade. E as masculinidades esperadas para o teatro são as masculinidades, supostamente, homossexuais e, talvez, prioritariamente, afeminadas: o *viado*.

Isso fica tão latente nesse enunciado a ponto de podermos considerar que não ser homofóbico, na reflexão da **Passiva 3**, importe mais para o teatro do que para o Crossfit, por que seria no teatro que as masculinidades que mais sofrem violência – as bichas e os *viados* – estariam presentes. E lá no Crossfit, ainda que houvesse homens gays assumidos ou não, a performance corporal de masculinidade construída pelo treinamento físico tornaria todos, em certa medida, iguais. Mesmo que alguma hierarquia, por mínima que seja, entre a heterossexualidade e homossexualidade sempre esteja posta. Entretanto, se faz necessário destacar que a norma sempre está disposta a negociar e a fazer

concessões e alianças com corpos que podem sustentar e se beneficiar do seu lugar de poder.

Há nesse enunciado uma expectativa acerca do corpo e da masculinidade do homem do teatro que diverge do corpo e da masculinidade *heterotop crossfiteira*.

A seguir, há um acontecimento cômico a partir da sua fala. A **Passiva 3** vai ponderar que existe um outro elemento importante de por que ele não consegue ver o seu irmão fazendo teatro e esse motivo está centrado no fato desse irmão frequentar uma igreja evangélica.

Neste momento faz-se um silêncio seguido de algumas risadas, pelo fato de que eu, a **Passiva 4**, e a **Passiva 2** também sermos cristãos de Igreja Católica e Evangélica. E então ele revela que, por ser gay, foi expulso dessa igreja que o irmão frequenta. É inevitável que essas histórias traumáticas emergem em uma roda de conversa formada só com pessoas de teatro. Isso por que:

quando trabalhamos a partir do corpo descobrimos nossa própria história gravada nos ossos, articulações, músculos, carne e sangue. E descobrimos assim nossas cicatrizes ocultas muitas camadas abaixo da pele e das quais nem tomávamos consciência, na rotina corrida dos nossos dias (AZEVEDO,2020, p.45).

As questões entrecruzadas de corpo, religiosidade e masculinidades que se põe nesse momento da conversa são muito diferentes entre os sujeitos. E, de certa forma, podemos considerar sim que a permanência ou rompimento com determinadas vivências religiosas são atravessadas por questões de gênero e masculinidades.

Ser expulso de uma igreja por ser gay tem uma relação direta sobre ser considerado “menos homem” para aquela doutrina. É importante considerar que a homofobia não estabelece apenas uma relação no campo da sexualidade, mas ela “pode se expressar ainda numa espécie de “terror em relação à perda do gênero”, ou seja, no terror de não ser mais considerado como um homem ou uma mulher “reais” ou “autênticos/as” (LOURO,1997, p. 29).

Ainda que existam hoje organizações como a Rede Nacional de Grupos Católicos LGBTI+, formada por “coletivos leigos que se organizam a partir da necessidade de criar espaços seguros de acolhimento, partilha de experiências e vivências da fé cristã em comunidade, para aquelas e aqueles que buscam conciliar sua pertença religiosa católica romana com suas identidades como pessoas

LGBTI+”⁵², ou que esteja acontecendo um *boom* das chamadas igrejas inclusivas, que tratam-se de igrejas evangélicas que celebram e acolhem a diversidade sexual e de gênero, compreendemos que a maioria dos corpos que permanecem nas igrejas são os corpos que mais correspondem aos discursos de gênero postos como corretos no funcionamento cristão. Ou aqueles que ocultam a sua vivência e a sua prática sexual dissidente dos olhos dos dirigentes. Essa expulsão é um reencenar simbólico do Jardim do Éden da heteronormatividade.

Esta situação é agravada pelo fato da **Passiva 3** ser um homem gay negro e, então, o seu lugar dentro das hierarquias das masculinidades ficar localizado em uma complexa intersecção das masculinidades subordinadas e masculinidades marginalizadas (CONNELL,2003). O seu desejo acaba por ser compreendido, dentro de uma lógica homofóbica e racista, como lugar “para quem expressa pecado, perigo, anormalidade, fragilidade física e emocional, inadequação a determinadas atividades profissionais, falta de caráter, propensão ao crime, dificuldade de conviver em sociedade etc.” (OLIVEIRA, 2017, p.99).

Um homem gay branco, que não tivesse nenhum trejeito corporal lido como afeminado, talvez passaria ileso aos olhos dos pastores ou dirigentes desta igreja.

Eu, a **Passiva 2** e a **Passiva 4** somos brancos e, respectivamente, nos declaramos, no campo da sexualidade, enquanto: um homem gay, um homem com sexualidade fluída e um homem heterossexual. A **Passiva 2** é integrante do Ministério de Dança de uma igreja evangélica. E eu e a **Passiva 4** somos lideranças cristãs: fundação e coordenação de movimento jovem católico.

Destaco que logo após a **Passiva 3** contar sobre a sua expulsão da igreja, a **Passiva 2** declara: “[*interrompendo*]: Eu sou afrontosa, eu continuo”. A partir desse enunciado é possível considerar que estes 4 corpos estabelecem relações singulares com o discurso religioso. E que, por consequência, tais relações resultam em incorporações e performances também singulares das suas masculinidades. São relações de cumplicidade, rompimento, enfrentamento, silenciamento e disputa. Todas com recortes, principalmente, de sexualidade e raça.

É preciso pensar na desestabilização que corpos e masculinidades fracassadas produzem no tecido normativo interior das igrejas cristãs, os imaginários que surgem a partir deles e, evidentemente, a exposição à violência desses corpos. Cada sujeito, a partir dos seus processos de agência, vai se movimentar de uma

⁵² Site da Rede Nacional de Grupos Católicos LGBTI+ <https://redecatolicoslgbt.com.br/> . Acesso em 26/01/2023.

forma singular. Entretanto, mesmo considerando as singularidades, sabemos que se o irmão da **Passiva 3** decidisse entrar para o grupo *Na Lona*, ele estaria protegido do campo da violência que as masculinidades fracassadas tendem a estar expostas. O mesmo, talvez, não ocorreria com masculinidades *viadas*, bichas e fracassadas no Crossfit. Privilégios e vantagens das masculinidades de sucesso: os seus corpos podem estar em todos os espaços.

Ao fim, a **Passiva 3**, ainda considerando as relativas desconstruções do irmão, diz não imaginar ele “saindo do seu personagem”. É interessante perceber como ele utiliza de uma linguagem teatral para problematizar a masculinidade do irmão. Se no crossfit o irmão encena um corpo e uma masculinidade, o espaço teatral, para a **Passiva 3**, é compreendido como um lugar de liberdade em que não se é necessário encenar papéis.

Esse espaço parece ser entendido como propício para um encontro e uma aceitação de si, não precisando mais manter todas as máscaras sociais como na performance da masculinidade *heterotop crossfiteira*. Podemos pontuar como a heterossexualidade compulsória, enquanto funcionamento social, pode construir sujeitos que constroem vivências que nem sempre correspondem ao desejo dos seus corpos, mas que são impelidos a se condicionarem a elas. Afinal, quais rompimentos uma masculinidade *heterotop crossfiteira* teria que fazer para ser um corpo do teatro? Para ser um homem do teatro? Todo corpo é um corpo do teatro e para o teatro?

A partir deste enunciado também é importante refletirmos e construirmos uma percepção e uma noção de masculinidades inacabadas, para nós mesmos e para os outros, assim como são as compreensões de sexualidade e gênero, segundo Louro:

O que importa aqui considerar é que — tanto na dinâmica do gênero como na dinâmica da sexualidade — as identidades são sempre *construídas*, elas não são dadas ou acabadas num determinado momento. Não é possível fixar um momento — seja esse o nascimento, a adolescência, ou a maturidade — que possa ser tomado como aquele em que a identidade sexual e/ou a identidade de gênero seja “assentada” ou estabelecida. As identidades estão sempre se constituindo, elas são instáveis e, portanto, passíveis de transformação (LOURO, 1997, p.27).

Se realmente trouxermos para esta conversa a noção de inacabamento de Bakhtin (2011), de ser e estar inacabado para mim e para o outro, se fará possível constatar que o sujeito do teatro, a partir das suas vivências, já constrói e estabelece

certa coragem de encarar a si mesmo como inacabado. E, portanto, encarar também a sua sexualidade, o seu gênero, a sua fé, a sua perspectiva de vida e a sua própria masculinidade como inacabada, aberta, por-vir e singular (BAKHTIN, 2011). Sujeitos que não se importam com o que irão se transformar ou com o que podem se transformar a partir das experiências e das relações estabelecidas com o outro.

Em certa oposição a isso, os discursos normativos de produção de corpo e masculinidades, como o Crossfit ou o discurso cristão, por exemplo, constroem sujeitos que fabricam em si mesmos um desejo pela cristalização de si e uma luta por um acabamento total e permanente de sua existência no mundo.

Deixa-se, às vezes, apenas espaços provisórios restritos para serem chamados de desenvolvimento ou evolução, mas sempre sobre o domínio e o controle de alguém – gurus, coaches, padres, pastores – produzindo diversas vivências compulsórias de corpo, gênero e sexualidade. Já o sujeito do teatro tende a se produzir e ser produzido por discursos de inacabamento radical de si. Movimento.

Um lugar que compreende a provisoriedade do sujeito – como o teatro – inevitavelmente, será procurado por corpos que escapam de sistemas que tentam construir acabamentos permanentes. E esse lugar também construirá sujeitos com essa compreensão: provisória e inacabada. Se o Crossfit e as igrejas produzem corpo, gênero e masculinidade a partir de um lugar de estabilidade, o teatro, talvez, “desproduz”.

Se faz necessário pontuar que, apesar da cidade de Mandirituba ser majoritariamente rural, a figura ou a masculinidade do homem do campo não é citada em nenhum momento da roda de conversa. O corpo que primeiramente é trazido para a discussão é o corpo produzido pelo Crossfit, e não pelo trabalho braçal que produz os imaginários acerca da virilidade do homem do campo.

É possível traçar um caminho de compreensão desse fenômeno considerando que mesmo o grupo sendo de uma cidade majoritariamente rural, as vivências dos integrantes não são exclusivas desse contexto. Eu sou o único do grupo que ainda mora em bairro rural, os demais moram em bairros mais centrais, com maior urbanização. E mesmo morando em meio à roça, a minha vivência e da minha família não é mais a lavoura.

Os próprios ensaios e encontros do grupo, com exceção de alguns ensaios que aconteceram no meu bairro, acontecem majoritariamente em regiões mais

centrais de Mandirituba. O que também dificulta o acesso de moradores de bairros mais distantes, destacando que aos sábados e domingos, que são os dias dos nossos ensaios, não existem linhas de ônibus da prefeitura que passem pela região de campo do município.

Sendo assim, os corpos que integram o grupo têm uma vivência um pouco mais urbanizada, ainda que dentro da realidade de uma cidade de 24 mil habitantes. Esse contexto produz um outro fenômeno: pelo fato de haver poucas atividades de lazer na cidade, as pessoas que moram nas regiões mais centrais acabam indo para Curitiba em busca de atividades culturais, por exemplo. Além de ser muito comum que as pessoas dividam suas vidas entre as duas cidades, trabalhando ou estudando em Curitiba e, muitas vezes, apenas dormindo em Mandirituba. O que faz com que muitos moradores acabem migrando para Curitiba para diminuir o tempo de deslocamento entre as suas atividades. Isso, inclusive, aconteceu com vários integrantes do grupo após a pandemia.

Portanto, essa localização da cidade acaba produzindo uma masculinidade metropolitana que mescla os valores e construções ideológicas de uma cidade pequena e também de uma capital, o que justifica o Crossfit aparecer e o homem da roça não. Se pensarmos na proposta e no acesso dos espaços de Crossfit, dificilmente será um trabalhador rural que estará lá, mas corpos um pouco mais urbanizados, ou pelo menos como no caso de Mandirituba, corpos mais metropolitanos.

Aquele estereótipo do homem do campo que habita o imaginário do sujeito da cidade tem se diluído e se construído de outra forma. Um dos principais motivos é o aumento progressivo do êxodo rural. O Censo Agro 2017 do IBGE⁵³, que é o relatório mais recente acerca da realidade do campo e da agricultura no país, nos mostra que, nos últimos 10 anos, o contexto rural se reconfigurou muito: os produtores rurais estão cada vez mais buscando trabalho fora. À medida que os chefes de família estão envelhecendo, os filhos estão optando por outras atividades fora do domicílio agrícola. Desta forma, tem ocorrido uma grande mecanização do trabalho no campo.

⁵³ Censo Agro 2017

<https://censoagro2017.ibge.gov.br/2012-agencia-de-noticias/noticias/25786-em-#:~:text=A%20agricultura%20familiar%20encolheu%20no.a%20perder%20m%C3%A3o%20de%20obra>. Acesso em 27/01/2023.

Tudo isso produz este êxodo rural que impacta a chamada agricultura familiar, que de acordo com a Lei 11.326, descrita no Censo Agro 2017, trata-se da agricultura produzida em estabelecimento de pequeno porte e que representa, no mínimo, metade da renda da casa. Segundo o texto da lei, essa produção precisa ter gestão estritamente familiar. Portanto, trata-se aqui do pequeno produtor que não tem a sua roça industrializada. Essa forma de produção, entre 2006 e 2016, perdeu um contingente de aproximadamente 2,2 milhões de trabalhadores.

A partir disso, pode-se considerar que a masculinidade do homem do campo na contemporaneidade é cada vez mais atravessada por industrialização, burocratização, acesso à internet e demais tecnologias que começam a substituir a força de trabalho. Um contexto que eu mesmo não vivi nos anos em que trabalhei na roça, com a minha família, no fim da década de 90. Este novo contexto acaba por produzir uma nova masculinidade do campo. Isso explica um pouco mais por que a figura do homem da roça não surge na roda de conversa.

5.3 Ato II de análise: Todo *viado* é homossexual?

O trecho a seguir, diferentemente do que foi analisado anteriormente, acontece a partir da segunda metade da conversa. Apesar de todos estarem muito à vontade com a discussão desde o começo, é perceptível que a partir de um determinado momento, a conversa ganha um fluxo muito mais orgânico em que várias relações vão sendo criadas entre os próprios sujeitos, mesmo quando as provocações partem de mim.

É comum que o início da construção coletiva da discussão seja mais engessado, quase que em formato de entrevista. Mas a partir de um determinado tempo, o processo começa a se horizontalizar e a produzir um caminho próprio que muitas vezes também se perde, silencia, se rompe e retorna. Sendo assim, se faz necessário pontuar que “a conversa tem a ver com a disponibilidade e a escuta; implica um posicionamento disponível ao outro e à sua palavra, não para acatá-la ou aceitá-la passivamente, mas para deixá-la ressoar, afetar, dar a pensar, indagar” (RIBEIRO; SOUZA; SAMPAIO, 2018, p.165).

O enunciado que será analisado a seguir surge em resposta a provocações que eu faço logo depois de termos conversado um pouco sobre como corpos trans vivem transfobias cotidianas em suas relações a partir das expectativas sociais e normativas sobre gênero e genital. É interessante pensarmos como esta conversa caminha por lugares, em certa medida, incontroláveis, mas que de alguma forma criam elos enunciativos com o tema central movimentando e produzindo novos sentidos na dinâmica coletiva.

A minha provocação foi acerca de ensaiarmos tentativas de definição provisória da palavra *viado* e pensarmos se ela tem uma ligação estrita com a homossexualidade. A primeira reflexão se articulou desta forma:

Passiva 4: É, a gente se baseia muito no que é externo, né?! Eu vejo principalmente é, esse termo, usado pra qualquer coisa que fuja daquele padrão que vocês falavam, seja o padrão físico ou de características. Se você...é... não segue esse padrão, independente da tua sexualidade, sabe? Mas se você não sabe essas coisas [*se referindo a não saber realizar atividades entendidas como “de homem”*] ou você se veste assim, você usa isso, já é o suficiente pra ser, pra, pra ser usado [*o termo viado*]. Acho que não tem [*ligação estrita com a homossexualidade*] ... É uma

relação muito mais do diminuir, sabe!? Se... pra um determinado ciclo de pessoas você é inferior de alguma maneira, eles já po... usam esse termo, né?! Então, eu acho que pra muitos, acho que pra maioria, pelo menos do que eu tenho acesso assim, não tem uma ligação direta com a sexualidade, sabe?! É, basta fugir um pouquinho daquele padrão de masculinidade, assim, sabe?! Ah... não dirige ou trabalha com algo que não é o que tendem a ver como trabalho de homem. Até...

Passiva 2 [comenta]: Ser cabeleireiro...

Passiva 4 [concordando]: É...

Passiva 2: Ser cabeleireiro é uma coisa que sempre foi...

Passiva 4: E independente da sua sexualidade...

Passiva 2 [continua falando sobre ser cabeleireiro]: Você pode ter família você sempre vai ser ... “Hummm” ...

A **Passiva 4** considera que no momento em que se utiliza o termo *viado* para se referir a algum homem, há um embasamento no “externo” ou na visualidade do corpo. Se tentássemos analisar só a partir dessa consideração já se observaria alguns dos possíveis sentidos atribuídos pelo sujeito à palavra “externo” neste enunciado.

A sua percepção parece considerar que, não sendo possível saber o que “internamente” este corpo sente – desejo, atração, tesão – e por qual corpo sente, julga-se o “externo” para uma possível constatação de sexualidade. Esse “externo” pode partir de uma noção de “público”, aquilo que não é ocultado ou que é expresso pelo sujeito sobre si e sua sexualidade. Ou aquilo que se pode deduzir.

Essa dedução é atravessada pelos diversos códigos sociais de gênero e sexualidade que, além de serem usados nas tentativas de identificar se determinado corpo “é” homem ou mulher, ainda são usados para identificar se “é” hétero, viado ou *sapatão*. Os códigos corporais normativos e binários de gênero e sexualidade se cruzam e quase se fundem nessas tentativas de adivinhar “o que é” aquele corpo que eu não conheço.

Para deixar essa reflexão mais palpável, podemos observar aquilo que é chamado de “*gaydar*”, que se trata da suposta possibilidade de saber se um homem é ou não homossexual “só de olhar”. As pessoas costumam dizer que “dá pra perceber” ou usam termos como “moço do olho açucarado”. Na realidade, o que estrutura o *gaydar* é essa nossa tentativa de leitura dos corpos a partir de uma ótica

binária de sexualidade e gênero. Este “jogo de adivinhação” de sexualidade, que também entra no campo do gênero e afeta pessoas trans – sempre as colocando em um lugar de corpo a ter o gênero investigado e “descoberto” – é um jogo sustentado por estereótipos nos quais homens héteros seriam “mais masculinos”, homens gays “mais femininos” e mulheres lésbicas seriam “mais masculinizadas”, por exemplo.

O *externo*, neste contexto citado pela **Passiva 4**, tende a ser uma noção atravessada por uma construção visual e corporal da masculinidade. E, portanto, essa ideia pode estar se referindo ao corpo que performa, ou não, uma masculinidade mais normativa, seja fisicamente ou no comportamento. Seria identificar se esse homem corresponde ao que o senso comum chama de “homem com jeito de homem”. Afirmação que acaba por presumir a possível existência dos “homens que não tem jeito de homens”. E que homens seriam esses? O que determina se um homem tem ou não “jeito” de homem? O que é jeito de homem?

A barba, o corpo sem trejeitos, a voz, a forma como anda, senta e as palavras que determinado homem usa, como foi o exemplo do termo *top* apontado na seção passada, podem construir este “externo” visto como másculo. Entretanto, a ausência desses códigos corporais de masculinidade e o uso de outras palavras por parte de um determinado homem, podem construir esse “externo” sob suspeita de ausência de masculinidade.

Isso tudo denuncia que um corpo ter um pênis não é suficiente para “fazê-lo homem” no jogo social. “Ser homem” nas relações das masculinidades significa também ser heterossexual. Constatação já feita e dada há muito tempo nos Estudos de Gênero e Sexualidade. Mas que é possível também identificar a partir deste enunciado e seu emaranhado discursivo, justamente por que o tema discutido antes dessa resposta estava em torno de como as pessoas, comumente, nas relações cotidianas, associam genital a gênero em uma relação binária e cisgênera.

“Ter jeito de homem” está para muito além da biologia, pois a masculinidade não é algo sustentada pelo corpo biológico, mas por um conjunto de elementos discursivos. A masculinidade é um combo de imagens, símbolos, ritos, pactos e discursos. Ela depende da reencenação constante de determinadas práticas discursivas para que o seu lugar de dominação se circunscreva no tempo e na cultura, e seja naturalizado.

Na continuidade, a **Passiva 4** nos entrega mais pistas de como os seus sentidos de “externo” estavam articulados nestas reflexões formuladas sobre um

“homem com jeito de homem”. E a partir disso, ela considera que o termo *viado* é “usado pra qualquer coisa que fuja daquele padrão que vocês falavam, seja o padrão físico ou de características”. Ou seja, voltamos aqui a considerar que o lugar discursivo do *viado* é o primeiro para o qual lançam um homem que “não tem jeito de homem”.

É também possível ver nesse enunciado a presença dos ecos das ideias trazidas anteriormente reverberando em seu discurso: “que vocês falavam”. Portanto, ela alicerça o seu olhar produzindo interações com as demais vozes e ideias que atravessam a conversa a partir do contato com as outras vozes-consciências (BAKHTIN, 2010). Dessa forma, se pode compreender que “o pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializado na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra (BAKHTIN, 2010, P.98).

Para a **Passiva 4**, o termo *viado* é usado independentemente da sexualidade do sujeito a quem a palavra está sendo endereçada. Apesar de compreendermos, a partir do seu enunciado, que a relação contextual dessa palavra enquanto xingamento se dá entre homens. Fora desse eixo homem-homem, essa palavra não detém força discursiva de pejoração. Ela ganha sentidos de poder ou humilhação apenas no contexto das masculinidades.

Ao continuar, quando a **Passiva 4** diz: “Mas se você não sabe essas coisas”, ela está se referindo a um tema e momento anterior da conversa em que falávamos sobre as obrigações e expectativas cotidianas de ser homem. Especificamente, ele se refere a esta fala da **Passiva 2**:

Passiva 2 [toma a palavra]: E é... até coisas simples, até eu tava conversando esses dias, cara eu dirijo muito mal, eu dirijo por necessidade e não por que eu gosto [alguns risos do grupo] Então numa figura masculina “ah vai ter que ser caminheiro [passiva 1 ri], vai ter que gostar de carro”, já se criou uma coisa. Eu não sei trocar um básico de, de, de coisa elétrica lá, dependo de alguém. Minha prima sabe fazer mais coisa do que eu. Esses dias eu fiz uma extensão, eu fiquei com medo de usar [algumas risadas]. Usei. Não estourou. Então se colocou obrigações, tipo, responsabilidades que, tipo, eu não quero isso, eu não quero, eu tô feliz em não

saber fazer. Seria feliz também saber fazer, [risadas], mas eu não me culpo de não saber fazer.

Se nota no enunciado da **Passiva 2** que essas atividades cotidianas não são consideradas, por ele, como naturais ou biologicamente predispostas e determinadas para homens ou mulheres. Ele mesmo aponta a sua prima, por exemplo, como uma mulher que sabe fazer mais “coisas de homem” do que ele. A partir disso, podemos compreender como expectativas acerca de uma boa direção de automóveis, a profissão de caminhoneiro e instalações elétricas (e até mesmo profissões que trabalhem com este contexto e áreas próximas) integram o imaginário de uma masculinidade ideal.

Portanto, para além do corpo, esta masculinidade necessita de uma ação a partir de performances e conhecimentos específicos sobre determinados contextos. Se observamos as três pontuações de atividades feitas pela **Passiva 2**, vemos que elas estão ligadas a um lugar de um sujeito responsável por conduzir os demais, performando certa liderança e provendo suposta segurança ao dirigir um carro, por exemplo. Também se pensa em um corpo que se expõe em situações de risco, como é o caso de caminhoneiros, que dirigem por horas sob efeito de determinadas substâncias estimulantes que causam dependência e inibem o sono. E identifica-se, por fim, mais uma performance de proteção: o homem que, supostamente, produz a manutenção do seu lar em contextos que haja algum tipo de risco ou de necessidade de força física.

Ainda que pareça contraditória esta construção de um corpo e de uma masculinidade que provê segurança e proteção, mas também se expõe ao risco, ela acaba sendo a combinação ideal deste homem que se vê como um sujeito imbatível e imortal, que para comprovar que é um “homem de verdade” não performa medo em nenhuma situação. Pelo contrário, desafia os limites do seu corpo e da sua saúde se expondo ao risco. Sobreviver a esse contexto acaba por ser um validador social ainda maior de masculinidade: um homem de ferro, invencível, que não teme e não adocece.

Essa análise é importante para compreendermos como essas pontuações, que surgem nesse enunciado, não são ao acaso, mas são construídas a partir de discursos muito bem estabelecidos sobre o que é ser um “homem de verdade”, um

“homem com jeito de homem” e um sujeito que detém uma masculinidade de sucesso em um contexto normativo.

Só um corpo enquanto anatomia não basta para que a masculinidade hegemônica se efetive. Um corpo não é visto como viril por si só, mas esta leitura de virilidade se constrói a partir de ações, contextos e performances atreladas a ele. Há sempre uma expectativa de masculinidade, pois “o corpo masculino tem que se disciplinar para heterossexualidade” (CONNELL,2003, p.153, tradução nossa)⁵⁴. E essa disciplina não fica circunscrita apenas no campo do desejo heterossexual, mas ela necessita de um disciplinamento de gênero e, portanto, também de corpo. Tornar-se viril.

O que se percebe também neste enunciado da **Passiva 2** é que há um reconhecimento de que a sua masculinidade se trata de uma masculinidade que fracassou diante da norma e das expectativas de gênero e sexualidade. Pois além do seu relato, sobre não saber fazer determinadas coisas vistas como “de homem”, ela também entende a sua sexualidade como fluída e sem rótulo, e também vivencia uma outra questão no contexto profissional.

Se retornarmos ao trecho que estávamos analisando a fala da **Passiva 4**, notamos que a **Passiva 2**, ao fim, quando a **Passiva 4** se refere a homens que não estão em profissões vistas como “de homem”, comenta: “Ser cabeleireiro”. Ela realiza essa localização a partir de sua vivência, pois trabalha como cabeleireiro e vê como até mesmo homens casados com mulheres e com suas famílias formadas ainda são chamados de *viado*, ou repousa sobre eles uma permanente desconfiança acerca de suas masculinidades.

O espaço do salão de beleza é culturalmente tão significado como um lugar feminino, das mulheres, dos *viados* e das bichas, que nem mesmo a instituição familiar e matrimonial assegura a este sujeito certezas sobre a sua masculinidade heterossexual.

Em relação a isso, se faz relevante ressaltar que sobre os homens que trabalham como cabeleireiros nos novos espaços de beleza exclusivos para homens, como as barbearias, não recaem tais desconfianças, mesmo que nesses espaços se tenha um grande contato físico entre os homens para a realização dos procedimentos estéticos, o que poderia “levantar suspeitas” acerca de suas

⁵⁴ “El cuerpo masculino tiene que disciplinarse para la heterosexualidad.”

machezas. Mas essa desconfiança é posta sobre os homens que estão trabalhando nos espaços de atendimento às mulheres.

É evidente que há também uma proteção discursiva acerca desses espaços de beleza exclusivos para o homem. Se evoca sempre um sentido maior de barbearia sobre esses ambientes, fazendo com que o sujeito que lá trabalha seja compreendido mais enquanto BARBEIRO do que CABELEIREIRO. O que produz sentidos e imaginários viris, pelo fato de a barba ser um código corporal lido socialmente como exclusivo do contexto masculino. E então as imagens e os sentidos atrelados ao cabeleireiro são restringidos ao espaço discursivo das feminilidades.

Me pergunto, a partir disso, se alguma dessas barbearias contrataria um *viado* ou uma bicha para atender os seus clientes. E se, eventualmente, contratasse, quais seriam as perturbações que esse corpo produziria nesse espaço e até mesmo a possibilidade de afastamento dos clientes desse estabelecimento.

Não seria surpresa que solicitassem a demissão deste *viado* ou não quisessem ser atendidos pela *bicha*. Veja bem, não estamos falando de homens homossexuais apenas. Mas sim do corpo *viado* e da bicha. Enfatizo isso, pois provavelmente existem homens gays que trabalham como barbeiros nesses espaços normativos. Entretanto, seus corpos e suas masculinidades tendem a ser heteronormativas, sem trejeitos, sem *afetações*, *viadagens* ou *bichices*, fazendo com que a sua sexualidade fique em um segundo plano e esse sujeito homossexual seja “um homem com jeito de homem”.

Essas alianças masculinas heteronormativas produzem imensas contradições para que, a partir de negociações, tenham ainda mais privilégios e não percam o seu lugar de poder. Em um espaço ou contexto de aliança entre os homens heterossexuais, nem sempre o toque entre eles, por mais íntimo e até sexual que seja, será mal visto ou visto como *viadagem*. E isso se comprova a partir de comportamentos chamados, por exemplo, de “straight men who have sex with other men”⁵⁵: homens heterossexuais que fazem sexo com outros homens, que vêm sendo discutidos nos últimos anos a partir de uma suposta noção de

⁵⁵https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/24/sociedad/1440425476_656178.html#:~:text=Um%20novo%20modelo%3A%20SMSM&text=Mas%2C%20recentemente%2C%20aflorou%20outro%20acr%C3%B4nimo,com%20se%20dedicam%20ao%20tema. Acesso em 25 mar 2022.

“neo-heterossexualidade”. Ou seja, uma nova heterossexualidade que comporta em sua constituição a naturalização da atração sexual por outros homens.

É importante tensionarmos essas reivindicações de identidades normativas, porque é possível que em suas constituições subjetivas haja uma LGBTI+fobia entranhada e uma estratégia discursiva para classificar os homens heterossexuais em vivências distintas, mas os mantendo em seus lugares de poder a partir do privilégio social da heterossexualidade masculina. Desta forma, constroem a si mesmos recusando e rechaçando as identidades dissidentes e os lugares subordinados da homossexualidade, bissexualidade e pansexualidade, por exemplo. Pode-se tratar de uma fuga para não ter a sua masculinidade compreendida enquanto fracassada.

E destaco a constituição contraditória dessas masculinidades entendendo, como Connell (2003) aponta, que a masculinidade e a feminilidade sempre estão sujeitas a contradições internas.

Essas reflexões feitas até agora nos dão indícios de como há um desencontro entre as práticas sexuais e os termos identitários. Existem homens que se dizem e reivindicam o lugar da heterossexualidade ainda que se relacionem sexualmente com outros homens. E homens que chamam outros homens de *viado* ainda que eles não tenham conhecimento da sexualidade e das práticas sexuais do sujeito ao qual xinga.

Este emaranhado de reflexões que aconteceram até este momento também nos mostra, novamente, sobre como entender a disposição de ordem dos assuntos conversados nos é importante para essa análise. Porque mais uma vez percebemos como um sujeito, dentro e através do próprio fluxo da conversa, vai alicerçando, de forma dialógica, o seu enunciado a partir também das discussões que vieram antes do momento em que ele enuncia. Bakhtin, inclusive, nos aponta que “no discurso do dia-a-dia de qualquer pessoa que tem vida social, ao menos metade de todas as palavras que ela pronunciou são palavras alheias” (BAKHTIN, 2015, p.132).

A **Passiva 4** enuncia a partir da fala da **Passiva 2** e, em um segundo momento, ambos conversam entre si no mesmo eixo temático, retomando discussões iniciadas em outro momento. A **Passiva 4** só consegue construir as suas percepções devido à sua retomada a um momento anterior. E, portanto, a todos os outros entrecruzamentos de vozes e sentidos que já ocorreram, e foram produzidos, nessa conversa. Bakhtin (2011) inclusive nos aponta que “esses outros para os

quais o meu pensamento pela primeira vez se torna um pensamento real (e deste modo também para mim mesmo), não são ouvintes passivos, mas participantes ativos da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2011, p.31). Desta maneira, os sujeitos vão se ecoando uns nos enunciados dos outros, assim como as masculinidades se constituem umas ecoando e atravessando as constituições das outras.

Destaca-se também a relação dialógica não somente entre os enunciados produzidos na conversa ou recortados para essa análise. Mas também entre as masculinidades analisadas no primeiro ato e neste segundo. Sendo que se discute, no primeiro ato, sobre o *heterotop*, ou seja, o corpo que está no topo da hierarquia das masculinidades que, por consequência, estabelece uma relação de dominação com a masculinidade refletida nesse segundo ato, o *viado*, o corpo que está na base da hierarquia, o lugar das masculinidades fracassadas. É importante observar como as relações dialógicas postas produzem, renovam e transfiguram sentidos nessa análise.

Retomando a fala da **Passiva 4**, há a seguinte consideração em relação ao termo *viado*: “É uma relação muito mais do diminuir, sabe!? Se... pra um determinado ciclo de pessoas você é inferior de alguma maneira, eles já po... usam esse termo, né?!”. Em sua compreensão, o uso do termo *viado* está atrelado a estabelecer um lugar de inferioridade. Sendo assim, a construção, talvez, de um homem menor.

Nesse enunciado, é possível perceber que a **Passiva 4** não está considerando que esse lugar de inferioridade, atrelado ao sentido de *viado*, está ligado diretamente à sexualidade ou à prática sexual do sujeito em questão. Trata-se de “ser inferior de alguma maneira”. Devido às suas considerações anteriores, podemos compreender que essa inferioridade está atrelada aos homens que fracassam diante de alguma expectativa de gênero, não propriamente ou exclusivamente em relação à prática sexual. E sim, um fracasso diante do combo da masculinidade compreendida como ideal que reúne performance, comportamento, religião, sucesso em determinados conhecimentos cotidianos “de homem” (instalação elétrica, consertos domésticos, troca de pneu, direção e etc.) vestimenta, consumo e lugares que frequenta.

A seguir, a **Passiva 4** desenvolve um pouco mais a sua ideia, partindo de sua vivência: “Então, eu acho que pra muitos, acho que pra maioria, pelo menos do que eu tenho acesso assim, não tem uma ligação direta com a sexualidade, sabe?! É,

basta fugir um pouquinho daquele padrão de masculinidade, assim, sabe?! Ah... não dirige ou trabalha com algo que não é o que tendem a ver como trabalho de homem”. Aqui ele retoma a sua reflexão de o uso da palavra *viado* não ser só em relação à sexualidade. E, sim, a qualquer movimento dissonante em relação à masculinidade ideal, que já cria um contexto possível, entre homens, para que o termo seja usado. Inclusive, novamente ele exemplifica com o lugar de dirigir carro e com o trabalho.

Através dessa relação mais estreita posta entre masculinidade e trabalho, podemos observar uma característica dessa masculinidade mais interiorana. E aqui empresto as reflexões que Antônio Jeferson Barreto Xavier (2017) faz em sua dissertação “*O gênero vai à roça: a presença de professores homens na educação no/do campo*”, acerca da masculinidade dos homens da roça: “uma conclusão possível é que as masculinidades nas roças se produzem, de forma acentuada, nesses dois terrenos pensados coletivamente: o trabalho e a sexualidade” (XAVIER, 2017, p.115). O autor ainda discute que nesse contexto as identidades sexuais e de gênero são compreendidas como unidade inseparável (XAVIER, 2017). É certo que já pontuei que a realidade desses integrantes do grupo não é diretamente do campo e do trabalho na roça, mas não se pode desconsiderar as construções ideológicas de gênero e sexualidade em uma cidade majoritariamente rural.

Certos costumes e crenças, certas noções de certo e errado, a grande influência religiosa cristã circulam, ainda sim, nos espaços mais urbanizados de uma cidade pequena. O intercâmbio de saberes e vivências desses dois espaços apresenta um fluxo contínuo e cotidiano pela proximidade e pela necessidade de os moradores rurais também circularem pela área urbana da cidade para acessarem os seus empregos, escolas, serviços de saúde, comércio e prefeitura, por exemplo.

Este retorno temático e certa insistência da **Passiva 4** em exemplificar através do contexto do trabalho o que ela quer dizer, se justifica porque, para perto do fim da conversa, ela relata que o lado paterno da sua família é muito machista e que, com isso, qualquer coisa que fugisse do padrão de masculinidade, esse sujeito já era circunscrito no campo do *viado*.

Esta vivência o marcou porque ele se define enquanto um homem heterossexual, mas relata: “eu também não gostava de dirigir, a família de caminhoneiro, nunca gostei de caminhão, é... sabe?! Nunca gostei das mesmas coisas que eles gostavam”. Nesse retorno ao contexto de direção e trabalho, ele

consegue expor um pouco mais os motivos que o fazem considerar que o uso do termo *viado* é independente da sexualidade.

Para a sua família, há um imaginário de virilidade associado ao homem caminhoneiro. E ele não atendia a estes validadores de heterossexualidade masculina essenciais para os seus familiares. Provavelmente, então, tinha a sua masculinidade questionada por esses sujeitos e posta em um lugar de inferioridade. O *viado*. Mesmo que ele se entenda e se declare enquanto um homem heterossexual.

Esses enunciados nos apontam que o *viado* é mesmo um lugar de fracasso de gênero para as masculinidades. E que esse termo não é usado exclusivamente para ou contra homossexuais, apesar de ele ser constituído, de forma pejorativa, em relação a homossexualidade e ao seu lugar de subordinação dentro da hierarquia das masculinidades (CONNELL, 2003).

O *viado* não é apenas, ou exclusivamente, o homem que se relaciona sexualmente com outros homens. O viado é o lugar do fracasso, é a masculinidade fracassada, aquela que, diante do ideal, não cumpriu todos os requisitos combinados socialmente acerca do que é ser “um homem de verdade”.

O termo é utilizado de forma pejorativa como indicação de que aquele sujeito possui uma masculinidade sob suspeita. E, pelo fato do termo *viado* ter se constituído em uma relação direta com a homossexualidade, ele também se construiu como sinônimo de fracasso.

Não é apenas o sexo anal, a sodomia, o invertido, mas é o homem que não sabe fazer “coisas de homem”, não está em lugares “de homem”, não consome e não trabalha em “coisas de homem”. Para humilhar esse sujeito, para apontar que ele é menor e fracassado, traz-se à tona e à boca a masculinidade significada enquanto a pior, a fracassada: o *viado* e a sua *viadagem*.

Por fim, destaco a continuidade da fala da **Passiva 4** logo após contar que sempre se sentiu diferente da sua família por não gostar das mesmas coisas que ela: “Então o teatro me ajudou muito a ligar menos pra isso. Sabe? Então... “ah faço teatro mesmo”! É... “Meu círculo de amizade é mais de meninas mesmo!” E isso, tá ligado!? *[demonstrando não se importar com o que os seus familiares pensam]* Tipo... e se eles acham que por isso eu sou isso ou aquilo, sabe?! Me ajudou muito a ligar esse foda-se. Então, eu acho que pra você conseguir, é, entrar *[no teatro]*, você

precisa já ter um pouco desse foda-se ou ter um pouco de sorte em não entender isso, sabe?!".

É possível nos questionarmos:

O que acontece no teatro que faz com que um homem se importe menos com o que as pessoas, eventualmente, possam falar sobre o seu corpo, gênero, sexualidade e masculinidade?

Em sua construção discursiva, a **Passiva 4** faz duas aproximações construindo uma relação direta entre elas. O fato dele contar que afirma, sem medo, que "Faz teatro mesmo!" e que o "Círculo de amizade é mais de meninas mesmo!", nos comunica como essas duas vivências são vistas como não pertencentes ao lugar da masculinidade hegemônica.

É muito comum que um rapaz que tenha um círculo de amizade formado majoritariamente por meninas seja alvo de desconfiança acerca da sua sexualidade. Isso porque os homens heterossexuais constroem as suas alianças a partir de seus vínculos de amizade entre homens heterossexuais.

Neste espaço masculino, apesar do campo emocional ser ignorado ou tratado de forma muito superficial, cria-se uma espécie de cumplicidade. Se protegem, se defendem, incentivam as infidelidades matrimoniais e há exposição às suas aventuras sexuais, por exemplo. Tudo em um jogo de se "contar vantagem" em relação aos outros.

Isso constrói um imaginário de que o homem que não está nesta aliança masculina e, portanto, está cercado de mulheres em seu círculo de amizade, é homossexual. Pois, supostamente, teria uma identificação maior com o "mundo feminino" do que com o "mundo masculino". Um processo equivocado e binário de ligação direta entre homossexualidade e feminilidade.

É importante observar que esse homem só será colocado como o ganhão por estar cercado de mulheres se ele, primeiro, tiver firmado um pacto de masculinidade com outros homens heterossexuais. Caso contrário, ele será jogado para um lugar de subordinação. O *viado*. Mesmo que esse homem seja heterossexual, mas que, por algum motivo, não se identifique com a maioria ou parte dos homens heterossexuais que o rodeia.

A aproximação com um lugar compreendido como pertencente ao campo da feminilidade, se antes não for chancelado pela masculinidade hegemônica, será sempre o primeiro passo para ser lançado para o lugar de subordinação. A

masculinidade hegemônica tende a intermediar todas as relações de um homem. Pois ela é a responsável por também expulsar um corpo da arena da masculinidade (CONNELL, 2003).

Ao trazer a afirmação “Faço teatro mesmo!” próxima a esta outra afirmação sobre o seu círculo de amizade ser constituído majoritariamente por meninas, a **Passiva 4**, de certa forma, revela como existe um senso comum que vê o teatro como um lugar feminizado, no qual os homens que ali estão não seriam heterossexuais. Da mesma forma que os homens que têm a maioria de suas amizades com mulheres, também não seriam. Ambas deduções parecem ser um sinal de alerta para a norma e não partem da prática sexual.

Reitero que a **Passiva 4** afirma-se enquanto homem heterossexual e, com este conjunto de apontamentos realizados por ele, que vão desde não atender as expectativas familiares, ter mais amizades com mulheres e ser um homem que faz teatro, a sua heterossexualidade é colocada em um lugar de inferioridade. Ele é posto em um lugar *viado*, não por terem visto ou ficado sabendo que ele teve relações sexuais com outros homens, mas por não atender às expectativas hegemônicas de masculinidade.

Essa ênfase que a **Passiva 4** dá nas duas afirmações, sobre teatro e amizade com mulheres, tem uma ligação direta com o momento temático da conversa, no qual se refletia sobre ser necessário, para um homem, ter coragem para fazer teatro. No desenvolvimento da sua fala, a **Passiva 4** concorda com os demais integrantes: “Então por isso que eu concordo com essa questão da coragem... Por que [o teatro], é, me fez criar mais coragem em ligar menos pro que acham, sabe?!”.

O dispositivo da coragem acaba ganhando novos sentidos nestas reflexões produzidas por estes sujeitos. Há uma tendência, no funcionamento social das relações de gênero, a se associar coragem aos “homens de verdade”, fazendo com que esses machões se coloquem em risco deliberadamente para comprovarem suas masculinidades de sucesso. Entretanto, no momento em que esse grupo se apropria desse termo, a coragem é subvertida e passa a ser sobre não se manter dentro da lógica da masculinidade hegemônica, mas romper e não se importar com as repercussões desse rompimento.

Coragem passa a ser lugar de poder da dissidência e para as masculinidades fracassadas. O teatro, talvez, se estabelece como lugar possível para o sujeito

aprender a “ligar o foda-se” ou potencializar o sujeito que já “liga o foda-se” acerca das questões do que falam sobre a sua masculinidade ou o seu corpo.

De certa forma, constata-se, novamente, o teatro como espaço fomentador de uma coragem para se assumir e se compreender enquanto um sujeito inacabado que, no caso do teatro, é um sujeito aberto a tudo aquilo que ele pode vir a ser, provisoriamente.

Se o teatro tem a potência de abraçar e constituir sujeitos insubmissos e que não se veem na obrigação de prestar contas sobre si, é evidente que haverá um choque discursivo em relação aos sujeitos que performam (ou tentam performar) uma masculinidade ideal e de sucesso.

Estes corpos se levantam para chamar os nossos de *viados*. Pois os seus são endereço constante de uma vigilância para que não resvalam para uma identidade desviante (LOURO, 1997). Condena-se quem não tem esse medo de lançar-se no abismo de estar inacabado e por-vir (BAKHTIN, 2011).

Sendo assim, é possível considerarmos que o teatro pode ser um espaço de coragem para as masculinidades fracassadas. E também podemos compreender o teatro, a partir das reflexões realizadas até aqui, como um potente processo de *enviadescer* os corpos.

CENA VI - UM ENSAIO ABERTO DE UMA TESE INACABADA

*“Mas não tem nada a ver com gostar de rola, ou não /
Pode vir, cola junto, c’as transviadas, sapatão / Bora
enviadescer até arrastar a bunda no chão”*

Linn da Quebrada⁵⁶

Abro este momento de encerramento reiterando a demarcação de tempo e contexto político em que esse texto foi produzido. Essas páginas e mais páginas percorrendo discussões, buscando reflexões e novas perguntas, foram também costuradas pelo medo e por prolongados períodos de precariedade. Não teria como ensaiar as (in)conclusões deste texto sem pontuar que essa tese é atravessada por um dos momentos mais obscuros da história da humanidade: a pandemia mundial da Covid-19.

Toda a construção de conhecimento desse trabalho é também corroída pelo medo da morte. Ainda existem marcas de toda essa vivência pelo corpo deste pesquisador, pelos corpos dos sujeitos dessa pesquisa mantendo distância, usando máscaras e álcool em gel na roda de conversa. E essas marcas se refletem também nesse texto, na solidão de sua produção, na ansiedade, no pânico, no corpo retraído e sem toque. E também na profunda incerteza de que seria possível entregar esse texto.

Escolho escancarar isso aqui porque existe uma percepção de que estamos, de alguma forma, anestesiados. Não sei ao certo se processamos ou temos dimensão do impacto da pandemia em nossas pesquisas, na produção de conhecimento, em nossas análises e leituras.

Antes desse texto ser um relatório para um doutoramento, ele é um diário de sobrevivência. Em dobro. Já que todo o processo do meu doutorado também se deu em um dos momentos mais sombrios da história da política brasileira. Essa tese sobreviveu a um período de políticas de morte dos corpos, da subjetividade, da ciência, da humanidade, dos lanomâmis, da Amazônia...

⁵⁶ Trecho da música *Enviadescer* da Linn da Quebrada, presente no álbum *Pajubá* de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY> Acesso em 14 abr. 2022.

Mas talvez agora eu tenha a sorte de viver um novo tempo de esperança. Ou, como bem canta Liniker ao lado de Johnny Hooker: “Um novo tempo há de vencer / Pra que a gente possa florescer / E, baby, amar, amar sem temer”⁵⁷...

Chego a esse momento com mais incertezas do que quando comecei a escrever esse texto. E me parece ser essa uma das funções de se pesquisar: uma desestabilização de si para se deslocar até o outro: esse oceano infinito e singular que deságua em minha frente produzindo movimentos que também estouram no meu peito. Essa é a beleza de não sermos um só. Inclusive, Bakhtin traz um poético e intenso olhar sobre como é rica a impossibilidade do eu e do outro nos fundirmos em uma só pessoa:

O que enriqueceria o acontecimento se eu me fundisse com outra pessoa, se de *dois* passássemos a *um*? Que vantagem teria eu se o outro se fundisse comigo? Ele veria e saberia apenas o que eu vejo e sei, ele somente reproduziria em si mesmo o impasse de minha vida; é bom que ele permaneça fora de mim, por que dessa sua posição ele pode ver e saber o que eu não vejo nem sei a partir da minha posição, e pode enriquecer substancialmente o acontecimento da minha vida” (BAKHTIN, 2011, p.80)

Essa reflexão é tão potente para pensarmos a pesquisa, as vivências teatrais e a Educação. Percebemos que as discussões em torno de temas tão complexos só se enriquecem porque existe um outro que vê e percebe o mundo de forma diferente de como eu o vejo e o percebo. É neste ponto e nesta ponte, é nessa relação de completude temporária – do eu e do outro – gestada por uma incompletude permanente – também do eu e do outro – que se dá o processo educacional, o processo teatral, o processo científico e o acontecimento da vida. Me parece uma reflexão propícia após termos vivido tempos políticos de tamanho incentivo ao extermínio do outro.

Esta cena final é uma resistência e uma desistência em concluir este texto. Um ensaio de tese. Um ensaio aberto ao olhar do outro e aberto também ao seu próprio inacabamento. Os sentidos se renovam e muitos outros olhares são possíveis. Recomeçamos. Voltamos ao lugar do ensaio para pensarmos os caminhos da peça, do espetáculo, da tese.

O trajeto traçado até esse momento envereda pela tentativa de compreender uma noção de fracasso enquanto potência política. As análises realizadas nessa

⁵⁷ Musica Flutua – Johnny Hooker e Liniker <https://www.youtube.com/watch?v=mYQd7HsvVtI> . Acesso em 28/01/2023

tese apontam para uma direção que parece considerar, sim, o teatro como “coisa de *viado*”. Mas que isso, como diz Linn da Quebrada (2017) “não tem nada a ver com gostar de rola ou não”, pois esse termo descola-se da sexualidade, genital, desejo ou prática sexual. E em um campo expandido, para se pensar uma vivência *enviadada* do teatro, descola-se até mesmo do gênero.

O teatro apresenta-se, a partir do que pudemos analisar, como um espaço capaz de atrair masculinidades que, de algum modo, rompem com a normatividade. E junto disso, o teatro também parece ser capaz de *desproduzir* a normatividade dos corpos que aceitam – e tem coragem de – mergulhar no processo de vivência teatral.

É possível que possamos considerar, provisoriamente, a partir de um entendimento de *viado* como lugar das masculinidades fracassadas, que os homens do grupo *Na Lona* fracassaram, em alguma instância, em relação à masculinidade hegemônica. Talvez seja esse elo do fracasso que une esses corpos em uma experiência: o teatro.

Ainda assim, rabisco aqui uma questão final, sem intenção de respondê-la permanentemente: todo teatro é um teatro de *viado*? E isso me recorda que o último eixo temático que se desenvolveu na roda de conversa foi em torno de pensar que há um teatro de *viado* e um teatro *hétero*.

Trago um trecho da fala da **Passiva 4** quando surgiu a questão sobre o *Na Lona* ser ou não um teatro de *viado*:

Passiva 4: eu vejo sim, o nosso é um teatro de viado sim, por que ele tem essa quebra, quebra que a gente tava falando anteriormente, a gente não tem essa necessidade de entregar ao público o que o público quer ver. Acho que é mais uma coisa que completava um pouquinho a minha questão do hé... do teatro hetero. É... entregar o que é confortável para o público, pelo menos para a maioria do público, que é cada um no seu papel, como a sociedade gosta e esse é o teatro da família brasileira. Enquanto o nosso, a gente não tem essa necessidade, a gente vai fazer o que for...é.. preciso, principalmente pra quebrar, eu acho que a gente tem até uma necessidade de quebrar, eu acho que a gente não fica nessa do tipo “ah, vamo colocar qualquer um como for”, não, a gente tende a confrontar isso, sabe?! Então vamo colocar...é... um ator negro pra representar Jesus que é pra quebrar aquela imagem do Jesus branco, vamo colocar um, um ator pra fazer uma cena de, de,

como se diz, como se tivesse parindo uma criança por que é aquela quebra. Então, eu acho que é um teatro que ele vai de frente com, com tudo que já tá, é , pré-criado ali ou a imagem que eles querem. Então isso pra mim é a visão do que seria o teatro de viado e é o teatro que a gente fazia... então, sim...

É interessante ver como a palavra “quebrar” aparece no discurso como forma de dar conta de explicar como o grupo confronta tudo o que está “construído” – as expectativas, a religião, as normas de sexo-gênero e etc.

Parece haver no grupo uma pedagogia do desejo por fazer ruir, virar pó, para que possamos repensar a coisa toda. Podemos encarar como uma destruição discursiva, estética e política como metodologia de construção de novos sentidos (mundos, sociedades, corpos e desejos). QUEBRAR.

Em oposição a isso, o que a **Passiva 4** entende como um teatro hétero é a reprodução da vida em cena sem tencioná-la radicalmente, sem uma inquietude voraz, atroz, em carne viva. Um teatro que reproduz a normatividade da vida, do desejo e do corpo. Um teatro que mantém as coisas como são e estão dentro dos sistemas de dominação. Talvez o teatro hétero seja o teatro visto como aquele do sucesso e o teatro de *viado* seja aquele compreendido enquanto o teatro do fracasso.

A **Passiva 4** exemplifica essa metodologia do “quebrar” trazendo as referências de uma peça do grupo, com histórico de censura em festival, chamada *Júri Popular*, na qual um Jesus negro era morto a tiros na favela e carregado por sua mãe Maria, interpretada por um menino gay afeminado, que em cena declamava o *Magnificat*, texto bíblico em que Maria, a mãe de Jesus, proclama as maravilhas de Deus, dizendo: “*Derrubou do trono os poderosos e exaltou os humildes. Saciou de bens os indigentes e despediu de mãos vazias os ricos*”.

“Quebrar”, para a **Passiva 4**, é um enfrentamento político, discursivo e imagético, é transformar o palco em uma arena de tensão. O teatro de *viado* é uma proposta de subversão e transgressão. Sempre compreendendo que a noção de subversão e transgressão é relativa: o que é subversivo para a realidade de uma cidade do tamanho de Mandirituba talvez não seja subversivo para a realidade de uma cidade do tamanho de São Paulo.

O teatro de *viado* parece ser também a possibilidade de vivenciar uma experiência em que não atender as expectativas é estimulante, positivo, potente e

transformador. Talvez ele seja um teatro que pode produzir um sentimento de reencontro com a própria pele e de celebração de si mesmo enquanto um corpo que denuncia a falha no sistema. Um corpo que É a falha DO sistema.

Um pequeno rascunho de manifesto para *enviadescer*

O teatro de *viado* é o teatro que celebra o fracasso.

E, nessa perspectiva, um sujeito parece não conseguir sair imune a um mergulho em processos teatrais que tensionem, remexam e transfigurem os seus sentidos – produzidos durante a vida e sob a luz da norma – em relação ao corpo, à masculinidade, ao outro e a si mesmo. Parece ser impossível sair intacto do teatro *viado*.

Um teatro *viado* parece ter força para produzir masculinidades *afetadas*. Afetadas pela dor, presença, desejo, tesão e inacabamento do outro.

Podemos pensar o teatro como espaço de *viadagem* e *viadagem* como espaço de coragem para ser, sentir e tocar. Mas também como indicativo de alerta: se precisamos de coragem é porque nossos corpos estão imersos em uma realidade na qual nossa existência está em permanente risco. Portanto, o teatro de *viado* é um ato político de risco.

Sendo assim, podemos entender o teatro como um potente convite à *enviadescer* o corpo!

Enviadescer-se enquanto processo inacabado de si, diante do outro e do mundo.

Enviadescer o teatro, no teatro e com o teatro enquanto experiência de ESTAR no mundo.

“Pra todo lado que eu olho / Tão todes *enviadescendo*” (QUEBRADA, 2017).

Todo corpo, todo desejo, todo genital... todo gênero. *Enviadescer* como processo de transfigurar os sentidos e os acabamentos provisórios do eu e do outro. *Enviadescer* como posicionamento ético diante da vida.

Esta é uma tese que propõe faíscas, a partir de um teatro de *viado*, para *enviadescer* cada vez mais a prática teatral e a Educação.

Assusta?

Por que assusta?

Por que assusta pensar em *enviadescer* a Educação?

Porque os sentidos de *viado* são devassos, rebeldes, subversivos, saem do controle, desafiam e produzem transtornos. E associado ao campo da Educação, desafiam os métodos, as metas, as políticas institucionais e as grades curriculares.

Por aí, detestam o termo *criança viada*, pelo peso pejorativo que o imaginário construído sobre o *viado* carrega: inferno, pecado e nítidas associações a sexo. Mas proponho que pensemos em *enviadescer* a Educação, *enviadescer* os nossos métodos e *enviadescer* as nossas pesquisas.

Quebrar!

Romper!

Fracassar os sistemas para que os nossos corpos fracassados pela normatividade tenham possibilidade de vida.

Se fracassamos, é sempre em relação a algo ou alguém. E se é em relação à norma que nossos corpos são taxados de fracassados, é ali que está a nossa potência em construir lugares outros para o mergulho em uma política e uma ética *viada* de vida.

Produzir novos sentidos à noção de fracasso, que nos foi atribuída desde o nascimento junto com o nosso gênero é uma forma de resistência e sobrevivência.

Se ainda queremos falar de masculinidades, uma perspectiva *viada* e dialógica propõe uma multidão de masculinidades inacabadas... tão plurais a ponto de serem incapturáveis por categorias, sistemas e normas.

Aproveitando a potência criativa de uma visão *viada* de mundo, podemos propor uma política *viada* de rompimento, quebra e derrubada da masculinidade. O que viria depois da masculinidade? Depois da poeira da derrubada? A pós-masculinidade? Não há como saber sem tentar. E como já disse Linn da Quebrada: “Depois teremos outros problemas e pensaremos em outras soluções.”

A partir da ideia de um teatro de *viado*, deixo aqui esse ensaio-provocação inconcluso, em aberto, inacabado, refletindo e reafirmando uma noção expandida de *viado* enquanto um conceito para além de sexualidade e gênero. Começo a pensar em uma pedagogia e uma política *viada* que possa propor táticas de resistência e escape à norma – no teatro, na pesquisa e na Educação – podendo servir a outras áreas do conhecimento e a outras pesquisas que virão.

Enviadescer...

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. O professor, seu Outro e seu corpo: fragmentos de uma experiência no ensino universitário. In: GONÇALVES, Jean Carlos; BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin e as Artes do Corpo**. São Paulo: Hucitec, 2021. p. 83-120.

_____, Marília. Cronotopo e Exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.

AZEVEDO, Sônia Machado de. Pele, poro, pó ou rios de sangue desaguando em doces corações em meio à ventania. Somos: o começo de tudo ou o viver como poesia. In: GONÇALVES, Jean Carlos; AZEVEDO, Sônia Machado de; FERRACINI, Renato (org.). **Corpo e(n)cena: ensaios urgentes**. São Paulo: Hucitec, 2020. Cap. 2. p. 15-54.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2018. Tradução, prefácio, notas e glossário: Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadin Kójinov.

_____, Mikhail. Para uma filosofia do ato responsável, tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017

_____, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015. Tradução, prefácio, notas e glossário: Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadin Kójinov.

_____, Mikhail. **Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

_____, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 6. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011.

_____, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Tradução, notas e prefácio: Paulo Bezerra.

BRAIT, Beth. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 43-66, jul. 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/16568>. Acesso em: 06 jun. 2021.

_____, Beth. A Palavra mandioca do verbal ao verbo-visual. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 142-160, jan. 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3004/1935>. Acesso em: 06 jun. 2021.

_____, Beth. Análise e Teoria do Discurso. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 9-32.

BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. **Sala Preta**, [S.L.], v. 1, p. 199, 28 set. 2001. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p199-217>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57025>. Acesso em: 12 out. 2021.

COSTA, Rosalina (2014). “Ridendo Castigat Mores. A Transcrição de Entrevistas e a (Re)Construção Social da Realidade”. In Actas do VIII Congresso Português de Sociologia: “40 Anos de Democracia(s): Progressos, Contradições e Prospetivas”, ST ‘Teorias e Metodologias’, Évora: Universidade de Évora: 14-16 de abril de 2014. (ISBN: 978-989-97981-2-0) url: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/13403>. Acesso em: 19 abr 2022.

CONNELL, R. W, Políticas de Masculinidade. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 185-206, jul. 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71725>. Acesso em: 20 set. 2021.

_____, R. W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, [S.L.], v. 21, n. 1, p. 241-282, abr. 2013. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2013000100014>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/cPBKdXV63LVw75GrVvH39NC>. Acesso em: 20 ago. 2021.

_____, R.W. **Masculinidades**. Ciudad de Mexico: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2003. 355 p. Traducción: Irene Maria Artigas. COPEAU, Jacques. **Apelos**. São Paulo: Perspectiva, 2013. 299 p. Notas: Claude Sicard; Tradução e apresentação: José Ronaldo Faleiro.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade**: 1. A invenção da virilidade: da antiguidade às luzes. Petrópolis: Vozes, 2013a. 614 p. Tradução: Francisco Morás.

_____, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade**: 2. O triunfo da virilidade: o século XIX. Petrópolis: Vozes, 2013b. 535 p. Tradução: João Batista Kreuch e Noéli Correia de Mello Sobrinho.

_____, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade**: 3. A virilidade em crise? séculos XX - XXI. Petrópolis: Vozes, 2013c. 610 p. Tradução: Noéli Correia de Mello Sobrinho, Thiago de Abreu e Lima Florêncio.

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. Teatres da Decolonialidade. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

FRANCA, Luciana Penna. **Teatro Amador**: a cena carioca muito além dos arrabaldes. 2011. 118 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16387>. Acesso em: 22 out. 2021.

GOHN, Maria da Glória. EDUCAÇÃO NÃO FORMAL NAS INSTITUIÇÕES SOCIAIS. **Revista Pedagógica**, [S.L.], v. 18, n. 39, p. 59-75, 14 fev. 2016. Revista Pedagógica. <http://dx.doi.org/10.22196/rp.v18i39.3615>. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/pedagogica/article/view/3615>. Acesso em: 13 abr. 2022.

_____, Maria Gloria. Educação Não-Formal e o Papel do Educador (a) Social. **Revista Meta: Avaliação**, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 28-43, 9 jun. 2009. Revista Meta - Avaliacao. <http://dx.doi.org/10.22347/2175-2753v1i1.1>. Disponível em: <https://revistas.cesgranrio.org.br/index.php/metaavaliacao/article/view/1>. Acesso em: 10 abr. 2022.

_____, Maria da Glória. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. **Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação**, [S.L.], v. 14, n. 50, p. 27-38, mar. 2006. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-40362006000100003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ensaio/a/s5xg9Zy7sWHxV5H54GYydfQ/?lang=pt>. Acesso em: 11 abr. 2022.

GONÇALVES, Jean Carlos; PEREIRA, Marcelo de Andrade. Teatralidade, Performance e Educação. **Educar em Revista**, [S.L.], v. 34, n. 67, p. 13-20, fev. 2018. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.56133>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/pcNrRsXhZfmZ86NjLHkFrrb/?lang=pt>. Acesso em: 12 dez. 2022.

_____, Jean Carlos. Protocolos teatrais verbo-visuais: produção de sentidos para a prática teatral universitária. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, [S.L.], v. 8, n. 2, p. 106-123, dez. 2013. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s2176-45732013000200007>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/FTXRjs5DwDhsWkJGddccD5J/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 01 nov. 2022.

_____, Jean Carlos. **A escola em discurso**: análise enunciativa de um exercício de improvisação teatral. 2008. 75 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2008. Disponível em: https://bu.furb.br/docs/DS/2008/328136_1_1.pdf. Acesso em: 19 abr. 2022.

GONÇALVES, Rafael Marques; RODRIGUES, Allan; GARCIA, Alexandra. A conversa como princípio metodológico para pensar a pesquisa e a formação docente. In: RIBEIRO, Tiago; SOUZA, Rafael de; SAMPAIO, Carmen Sanches. **Conversa como metodologia de pesquisa**: por que não? Rio de Janeiro: Ayvu, 2018. p. 119-142.

LAZZARETI, Angelene. Entre-corpos em acontecimento. In: GONÇALVES, Jean Carlos; AZEVEDO, Sônia Machado de; FERRACINI, Renato (org.). **Corpo e(n)cena: ensaios urgentes**. São Paulo: Hucitec, 2020. Cap. 9. p. 193-214.

_____, Angelene. **ENTRE**: a trama dos corpos e do teatral. 2019. 256 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/193835>. Acesso em: 22 nov. 2021.

LEAL, Natacha Simei; MARTINS, Greice; FELIPE, Henrique Junio; SILVA, Suz Evany Lima da. Das confluências, cosmologias e contra-colonizações. Uma conversa com Nego Bispo. **Revista Entrerios do Programa de Pós-Graduação em Antropologia**, [S.L.], v. 2, n. 1, p. 73, 28 abr. 2020. Universidade Federal do Piauí. <http://dx.doi.org/10.26694/rev.v2i1.10481>. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/entrierios/article/view/10481>. Acesso em: 20 out. 2022.

LECHETA, Andrio Robert. A minha pesquisa não serve para nada. In: GONÇALVES, Jean Carlos *et al* (org.). **Além da tese**: percursos de pesquisas em ciências humanas. São Paulo: Hucitec, 2022. p. 59-68.

_____, Andrio Robert. **"Vocês acham que eu sou macho?"**: autoficção, masculinidade(s) do campo e o teatro universitário em perspectiva dialógica. 2019. 174 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/62313>. Acesso em: 20 mar. 2022.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. 179 p.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-132.

MARQUES, Mario Osório. **Escrever é preciso**: o princípio da pesquisa. 4.ed. Ijuí:Unijuí,2003.

MELO, Elderson Melo de; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Amador e profissional no teatro brasileiro: motivações ideológicas e aspectos econômicos na identidade de grupos teatrais do início do século XXI. **Conceição / Conception**, Campina, v. 4, n. 1, p. 95-110, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/308>. Acesso em: 18 jan. 2022.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente**: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação. 2017. 190 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/47605>. Acesso em: 02 mar. 2022.

OMIELLO, Angélica. O texto shakespeariano no caminho dos teatros amador e popular de grupo do Brasil. **Dramaturgia em Foco**, Juazeiro, v. 1, n. 1, p. 108-124, jan. 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/132>. Acesso em: 11 nov. 2021.

QUEBRADA, Linn da. Enviadescer. **Pajubá**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MFmZj4SyrrY> . Acesso em: 22 fev. 2022.

_____, Linn da. Quem soul eu. **Trava Línguas**, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7P2dd1ZCZEM>. Acesso em: 22 fev. 2022.

_____, Linn da. Talento. **Pajubá**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0YC6tw38qgA>. Acesso em: 22 fev. 2022.

RIBEIRO, Tiago; SOUZA, Rafael de; SAMPAIO, Carmen Sanches (org.). **Conversa como metodologia de pesquisa: por que não?** Rio de Janeiro: Ayvu, 2018. 216 p.

_____, Tiago; SOUZA, Rafael de; SAMPAIO, Carmen Sanches. É possível a conversa como metodologia de pesquisa? In: RIBEIRO, Tiago; SOUZA, Rafael de; SAMPAIO, Carmen Sanches. **Conversa como metodologia de pesquisa: por que não?** Rio de Janeiro: Ayvu, 2018. p. 163-180.

SAGRADA, Bíblia. **Gênesis**. 37. ed. São Paulo: Ave-Maria, 2002. 1671 p. Edição Pastoral - Catequética.

SAMPAIO, Carmen Sanches; RIBEIRO, Tiago; SOUZA, Rafael de. Conversa como metodologia de pesquisa: uma metodologia menor? In: RIBEIRO, Tiago; SOUZA, Rafael de; SAMPAIO, Carmen Sanches. **Conversa como metodologia de pesquisa: por que não?** Rio de Janeiro: Ayvu, 2018. p. 21-40.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Colonização, Quilombos, Modos e Significações. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SARTRE, Maurice. Virilidades Gregas. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História da Virilidade: 1. a invenção da virilidade: da antiguidade às luzes**. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 17-70. Tradução: Francisco Morás.

SERPA, Andréa. Conversas: possibilidades de pesquisa com o cotidiano. In: RIBEIRO, Tiago; SOUZA, Rafael de; SAMPAIO, Carmen Sanches (org.). **Conversa como metodologia de pesquisa: por que não?** Rio de Janeiro: Ayvu, 2018. p. 93-119.

SILVA, João Paulo da. **O homem por trás da máscara: uma análise da metrosssexualidade no discurso da indústria publicitária**. 2012. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/7306>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SILVA, Leandro Soares da. Vinte e quatro notas de viadagem. **Revista Periódicus**, [S.L.], v. 1, n. 2, p. 216-226, 18 jan. 2015. Universidade Federal da Bahia. <http://dx.doi.org/10.9771/peri.v1i2.12889>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/12889>. Acesso em: 18 mar. 2022.

SILVA, Mateus de Araújo. **Masculinidades na cena do Grupo Magiluth de Teatro**. 2019. 173 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arte, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/183291>. Acesso em: 01 fev. 2022.

SILVEIRA, Fernanda Luci Baukat. **Teatro amador em língua alemã: o grupo teatral independente de Curitiba (1948-1968)**. 2012. 240 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/handle/1884/28428>. Acesso em: 10 nov. 2021.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno**. 2007. 323 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7495>. Acesso em: 20 jan. 2022.

SOUSA, Reginaldo Cerqueira. **Arte e política: o teatro como prática de liberdade Curitiba (1950-1978)**. 2010. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24495>. Acesso em: 02 set. 2021.

SUSSEKIND, Maria Luiza; PELLEGRINI, Raphael. Os ventos do norte não movem moinhos... In: RIBEIRO, Tiago; SOUZA, Rafael de; SAMPAIO, Carmen Sanches. **Conversa como metodologia de pesquisa: por que não?** Rio de Janeiro: Ayvu, 2018. p. 143-162.

TEIXEIRA, Selma Suely. **Teatro em Curitiba na década de 50: história e significação**. 1992. 255 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1992. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24507>. Acesso em: 22 out. 2021.

THUILLIER, Jean-Paul. Virilidades romanas: vir, virilitas, virtus. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História da Virilidade: 1. a invenção da virilidade: da antiguidade às luzes**. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 71-122. Tradução: Francisco Morás

TIBANA, Ramires Alsamir; ALMEIDA, Leonardo Mesquita de; PRESTES, Jonato. Crossfit® riscos ou benefícios? O que sabemos até o momento? **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**, Brasília, v. 23, n. 1, p. 182-185, mar. 2015. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RBCM/article/view/5698>. Acesso em: 18 mar. 2022.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2017b. 371 p. Tradução, notas e glossário: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo.

XAVIER, Antonio Jeferson Barreto. **O gênero vai à roça: a presença de professores homens na educação no/do campo**. 2017. 205 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre,

2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/170321>. Acesso em: 10 jan. 2023.

ZAMBONI, Jésio. **Educação bicha**: uma a(na[l]) rqueologia da diversidade sexual. 2016. 115 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/8550>. Acesso em: 02 set. 2021.

ANEXOS

MODELO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, _____,
 nacionalidade _____ estado civil _____,
 Portador da Cédula de Identidade RG nº _____,
 Inscrito no CPF sob nº _____, residente à
 Av/Rua _____, nº. _____
 Cidade de _____,
 Estado _____ autorizo o uso da minha imagem em
 fotos e vídeos produzidos através dos trabalhos do grupo teatral Na Lona, para a construção
 da tese de doutorado de título provisório **“Teatro é coisa de viado?”: vozes das
 masculinidades do teatro amador em perspectiva dialógica**, realizada no Programa de
 Pós - Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR) na linha
 de pesquisa LiCorEs – Linguagem, Corpo e Estética na Educação, construída pelo
 doutorando Andrio Robert Lecheta e orientada pelo Prof. Dr. Jean Carlos Gonçalves. A
 presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso acima mencionado em
 todo território nacional e no exterior, autorizando também o uso do conteúdo para publicação
 de artigos, livros, posts em redes sociais e demais desdobramentos futuros da pesquisa. Por
 esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo este uso sem que nada haja a
 ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem e voz ou a qualquer outro.

Mandirituba, 7 de junho de 2022

Assinatura

MODELO AUTORIZAÇÃO DE USO DE RELATO E VOZ



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, _____,
nacionalidade _____ estado civil _____,
Portador da Cédula de Identidade RG nº _____,
Inscrito no CPF sob nº _____, residente à
Av/Rua _____, nº. _____
Cidade de _____,
Estado _____ autorizo o uso dos meus relatos, trechos
ou integralmente, e da minha voz para a construção da tese de doutorado de título provisório
“Teatro é coisa de viado?”: vozes das masculinidades do teatro amador em perspectiva dialógica, realizada no Programa de Pós - Graduação em Educação da
Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR) na linha de pesquisa LiCorEs – Linguagem,
Corpo e Estética na Educação, construída pelo doutorando Andrio Robert Lecheta e
orientada pelo Prof. Dr. Jean Carlos Gonçalves. A presente autorização é concedida a título
gratuito, abrangendo o uso acima mencionado em todo território nacional e no exterior,
autorizando também o uso do conteúdo para publicação de artigos, livros, posts em redes
sociais e demais desdobramentos futuros da pesquisa. Por esta ser a expressão da minha
vontade declaro que autorizo este uso sem que nada haja a ser reclamado a título de
direitos conexos à minha imagem e voz ou a qualquer outro.

Mandirituba, 7 de junho de 2022

Assinatura