



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MARLUCE SOUZA DE OLIVEIRA

CORPOS GORDOS EM CENA

Encontros embriagados na construção de uma personagem rodriguiana

BELÉM – PA
2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CORPOS GORDOS EM CENA

Encontros embriagados na construção de uma personagem rodriguiana.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, vinculado ao Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação da: Prof.^a. Dra. Bene Martins e
Co-orientação do: Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida

BELÉM – PA
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Oliveira, Marluce Souza de, 1969-

Corpos gordos em cena: encontros embriagados na
construção de uma personagem rodriguiana / Marluce Souza
de Oliveira. - 2015.

Orientadora: Benedita Martins;

Coorientadora: Miguel Santa Brígida Jr..

Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

1. Representação teatral - estudo e ensino.
2. Teatro e sociedade. 3. Teatro - Pará. 4.
Imagem corporal. I. Título.

CDD 23. ed. 792.028



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos trinta (30) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quinze (2015), as dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora **Benedita Afonso Martins** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Marluce Souza de Oliveira**, Intitulada: **CORPOS GORDOS EM CENA. Encontros embriagados na construção de uma personagem rodriguiana**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Benedita Afonso Martins, Miguel de Santa Brígida Júnior, co-orientador, Cesário Augusto Pimentel de Alencar e Marton Sergio Moreira Maués da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Benedita Afonso Martins, passou a palavra à mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com exigência de ajustes pontuais. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Benedita Afonso Martins, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 30 de Junho de 2015.

Profa. Dra. Benedita Afonso Martins

Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Prof. Dr. Marton Sergio Moreira Maués

Marluce Souza de Oliveira

Benedita Afonso Martins
Miguel de Santa Brígida Júnior
Cesário Augusto Pimentel de Alencar
Marton Sergio Moreira Maués
Marluce Souza de Oliveira

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura

Local e Data _____

Dedico este trabalho aos meus pais Wilson José de Oliveira e Idalina Souza De Oliveira, a quem devo por estar nessa vida e pelas lições que continuam me dando a cada dia.

E a Wlad Lima, pela constante embriaguez partilhada.

AGRADECIMENTOS

São tantas as pessoas para agradecer. Muita gente torcendo e vibrando positivamente, cada um na sua maneira, agindo ora como alicerce, ora como corda de equilibrista. Na caminhada da vida, os que se fizeram presente foram muito importantes, e os ausentes também tiveram sua parcela de significado para mim.

Agradeço primeiramente aos deuses, depois aos meus pais, Wilsom e Idalina; meus amados irmãos Márcia, Mauro, Marilene, Leonaldo. Meus sobrinhos; (as) Rafaela Priscila-Priscou, Renata Suellen (*in memoriam*, sempre presente), Renan Walmir, Fernando Pinto, Marcela Pinto, Ryan Walmir, Jamylle Renata. Meu compadre Jameson do Espírito Santo, meu cunhado e grande incentivador Valmir Bezerra (*in memoriam*).

A todos os meus professores e mestres da academia e da vida, em especial a minha Professora orientadora Dra: Bene Martins e o meu Professor coorientador Dr. Miguel de Santa Brígida;

Aos meus amigos queridos: Adriana Cruz, Sandra Perlim, Simei Andrade, Cristiane Burlamaque, Tais Sallbé, Luisa Holanda, Rosana Uchôa, Edielson Goiano, Alexandre Sequeira, Sônia Alão, Dedé Bandeira, Juliana Lins, Zilda Pinheiro, Telma Penner, Danilo Brachi, Maurício Franco, Milton Aires, Cláudio Didima, Telma Monteiro, Edson Santana, Fyuk e Floro pela companhia e apoio diário;

Paulo Santana, meu grande parceiro ‘Aliado’, Maridete Daibes, minha grande amiga ‘Guardiã’ e Wlad Lima, que se mostraram confiantes segurando em minhas mãos;

A elas, grandes incentivadoras: Suelene Couto, Olinda Charone ‘Mentora’, Soraia Pinheiro, Jéssica Mendes, Etna Campbel, que no amor ou na dor em algum tempo da minha caminhada dividiram a vida comigo.

“Aquilo que está escrito no coração não necessita de agendas porque a gente não esquece.
O que a memória ama fica eterno”

Rubem Alves.

RESUMO

Esta dissertação apresenta fragmentos de histórias de vida de duas mulheres de teatro. Esse encontro acontece em momentos decisivos de nossas vidas, uma artista veterana como referência, Wlad Lima, e eu, Marluce Oliveira, aprendiz do ofício de ser atriz. No primeiro ato, registro minhas memórias traduzidas em cenas cotidianas e artísticas. No segundo ato, descrevo o encontro de duas mulheres gordas, com semelhantes vivências; destaco a poética da atriz veterana e o seu envolvimento profissional, os espaços onde ambas trabalharam, dividiram e (des) construíram sonhos, as semelhanças identificadas que foram desenvolvidas no lado afetivo, familiar e profissional ao longo dos anos. Esse encontro foi determinante para a poética emergente da pesquisadora, como atriz iniciante - este estudo, denominado Encontro Embriagado. No terceiro ato, desenvolvo um estudo do espetáculo O Homem Que Chora Por Um Olho Só, adaptação do texto Os Sete Gatinhos, do dramaturgo Nelson Rodrigues. Este trabalho repercutiu fortemente em nossas vidas, uma como encenadora, a outra como atriz. O estudo visa também compreender especificidades e correlações do encontro poético entre nós. Encontros e convergências no âmbito familiar, a vida amorosa, os trabalhos registrados em fragmentos de história de vida de cada uma que compreendem esse encontro. Metodologicamente, a pesquisa foi efetivada sob o enfoque da etnometodologia, a partir de entrevistas abertas, análise de documentos, memória individual, e referenciais necessários. Amparada pelos referenciais dos autores François Dosse, Michel Maffesoli, Ecléa Bosi, e a obra da encenadora pesquisada: Dramaturgia Pessoal do Ator, dissertação de mestrado. Na pesquisa revisitei memórias e registros de um espetáculo fundamental em nossas trajetórias de vida.

Palavras Chave: corpo gordo, memória, encontro artístico-poético, teatro.

ABSTRACT

This Master's Thesis presents fragments of two stage actresses life story. This encounter happens in crucial moments of our lives, Wlad Lima, veteran actress as a reference, and myself, Marluce Oliveira, a learner in art. On the first act, I do record my memories and translate them into artistic and everyday life scenes. On the second act, I do describe the encounter between two fat women, with similar experiences; I highlight the poetry of the veteran actress, her professional involvement, the local where both used to work, share and built (or destroy) their dreams, the similarities identified on love, familiar and professional affairs throughout the years. This encounter was crucial for the emerging poetry of the researcher, as beginner actress - the present study, entitled "Drunk Encounter". On the third act, I do develop a study of the play "*The man who cry for only one eye*", adapted from novel "*The seven kitten*", of the dramatist Nelson Rodrigues. This work had a strong effect in our lives, one as stage director and the other as actress. The study also aims the understanding of specificities and correlations of this poetic encounter between us. Encounters and convergences on family, love life, work recorded in fragments of life story of each one of them. Methodologically speaking, the research was accomplished focusing the ethnomethodology, considering opening interviews, paper analysis, individual memory and referential as needed. Supported by some referential authors like: François Dosse, Michel Maffesoli, Ecléa Bosi, and one title of "the" stage director: Actor's Personal Dramaturgy, Master's Thesis. In the research, I revisited memories and records of a relevant play in our lives.

Key Words: Fat Body, Memories, Poetic and Artistic Encounter, Theater

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
ATO I. MEMÓRIAS DE UMA GORDA	24
CENA 1. Fragmentos de histórias de vida	25
CENA 2. Viver para contar – As memórias da relação com o corpo	33
ATO II. ENCONTRO EMBRIAGADO E AMOROSO-POÉTICO ENTRE DUAS GORDAS NO TEATRO	48
CENA 1. Gorda Wlad	52
CENA 2. Dramaturgia Pessoal do Ator	70
CENA 3. Os Cenários de uma Dramática Companhia	76
CENA 4. Atuação Profissional Ampliada	93
ATO III. UMA TERCEIRA GORDA EM MIM	95
CENA 1. Nelson Rodrigues, universo, personagens, encenações	96
CENA 2. Dona Aracy, a Gorda	100
CENA 3. Identificação, comunhão do espetáculo com o público.	102
CENA 4. Empoderamento de um corpo gordo pelas vias da personagem D. Aracy	104
(IN) CONCLUSÃO	106
ALBUM DE FOTOGRAFIAS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

FOTOGRAFIAS

FIGURA 1. Os Amores Abandonados de Jeniffer. Foto: Wlad Lima, 1998.	14
FIGURA 2. O Homem que chora por um olho só. Foto: Wlad Lima, 1998.	15
FIGURA 3. Duas Tábuas e Uma Paixão. Foto: Alexandre Sequeira, 2001.	16
FIGURA 4. Corpo Gordo – Marluce Oliveira, bebê.	27
FIGURA 5. Objetos, Memórias de Infância.	28
FIGURA 6. Marluce Oliveira e sua mãe, D. Idalina. Foto: Wilson Oliveira, 1977.	29
FIGURA 7. Primo e irmãos, 1977.	32
FIGURA 8. Marluce Oliveira aos 7 anos de idade	34
FIGURA 9. Cartaz Marat Sade	44
FIGURA 10. Cena Marat Sade	46
FIGURA 11. Wlad Lima. Jornal O Liberal, 1998.	52
FIGURA 12. Wlad Lima e Olinda Charone no Festival de Inverno de Ouro Preto	68
FIGURA 13. Namorados da Lua, Companhia Desnuda para o Teatro.	73
FIGURA 14. Namorados da Lua, Companhia Desnuda para o Teatro.	75
FIGURA 15. Dramática Companhia de Teatro	77
FIGURA 16. Dramática Companhia de Teatro	78
FIGURA 17. Edielson Goiano e Olinda Charone em cena	79
FIGURA 18. Olinda Charone interpretando Aurora	81
FIGURA 19. Sônia Alão, Alexandre Sequeira, Marluce Oliveira	83
FIGURA 20. Olinda Charone e Maridete Daibes em cena	86
FIGURA 21. Maridete Daibes e Jorge Cunha em Cena	87
FIGURA 22. Alexandre Sequeira	90
FIGURA 23. Dramática Companhia de Teatro	91
FIGURA 24. Dramática Companhia de Teatro	92
FIGURA 25. D. Aracy	98
FIGURA 26. Dramática Companhia de Teatro	101
FIGURA 27. D. Aracy	102
FIGURA 28. Marluce Oliveira representando D. Aracy	105

INTRODUÇÃO

Eu, Marluce Oliveira, nesta dissertação expresso-me como pesquisadora, atriz, cantora, diretora de teatro e gorda. Iniciei a carreira artística em uma breve oficina de teatro no ano de 1992, no Teatro Experimental Waldemar Henrique, espaço considerado reduto de resistência cultural da Cidade de Belém do Pará. Em seguida, participei de teste para cantora e passei um período como vocalista de bandas e cantora de barzinhos; posteriormente, ingressei na Escola de Teatro e Dança da UFPA, como estudante do Curso Livre de Formação de Ator, no período de 1994 a 1996. A partir dessa formação, desenvolvi atividades ligadas ao teatro. Primeiro, trabalhei como apoio técnico de artes cênicas na Fundação Curro Velho, “órgão público estadual da Cidade de Belém-PA, que desenvolve atividades sistemáticas tendo como suporte teórico-prático as formas de linguagem verbal, visual, cênica, musical e design”¹. Em seguida, trabalhei como instrutora de oficinas e cursos de Iniciação Teatral dessa Fundação. Dois anos depois, assumi o cargo de Coordenadora do projeto Arte-Educação da ONG Instituto Universidade Popular-UNIPOP, “organização não governamental que desenvolve processos formativos nas áreas de Arte Educação, Política e Ecumenismo pautados nos princípios capazes de gerar mudanças na realidade, em termos de ações protagonistas (participação) dos sujeitos, na afirmação dos direitos, na ampliação e fortalecimento das políticas públicas e no controle social”² Atualmente, desde 2010, sou professora da Escola de Teatro e Dança, da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA)³.

No primeiro trabalho como atriz, em 1995, tive Wladilene de Souza Lima (Wlad Lima, seu nome artístico) como encenadora responsável pelo espetáculo Marat-Sade, de Peter Weiss, resultado do primeiro ano do Curso Livre de Ator da ETDUFPA. Esse processo foi considerado difícil, pois foi necessário unir a turma do segundo ao primeiro ano do mencionado Curso Livre de Ator, gerando, na época, um clima de certa tensão. Desde esse momento, pude perceber o pulso firme e, ao mesmo tempo, cuidadoso de Wlad Lima. À época, a artista pesava quase 200 quilos, e conduzia o trabalho com maestria. Acredito ser importante destacar que a encenadora sempre chamou minha atenção, não só pelo seu trabalho de atriz, mas pelo seu corpo, um corpo gordo, que, no entanto, não a impedia de se movimentar com segurança e destreza.

¹ Fonte: www.currovelho.pa.org.br/ acesso em 05/11/2014.

² Fonte: www.unipop.org.br/ acesso em 05/11/2014.

³ ETDUFPA. Escola que atua na formação de profissionais das artes cênicas há 50 anos.

No ano seguinte, 1996, ainda no Curso Livre da Escola de Teatro e Dança, fui convidada por Wlad Lima para integrar, sob sua direção, o elenco do espetáculo Mariano, do autor Paulo Faria. Este trabalho foi resultado da turma de primeiro ano do Curso Livre de Ator, da Escola de Teatro e Dança de UFPA, inaugurando mais um espaço de apresentações batizado como Espaço Porão Mariano. A partir desse espetáculo, vivi outras oportunidades de trabalho com a encenadora, desta vez na Dramática Companhia, grupo criado por Wlad Lima para, naquele momento, viver e dividir mais um processo artístico-amoroso em sua vida. No ATO⁴ II, enfoco a criação do grupo, organização, participantes. Por ora, dentre os trabalhos desenvolvidos pela Companhia, destaco os seguintes espetáculos:

– Os Amores Abandonados de Jeniffer, do autor Randy Buck, espetáculo montado sob a estética de palco italiano, primeira encenação do grupo, no ano de 1998 (fig.1). Este espetáculo reuniu atores experientes, e também iniciantes como eu, que participei pela primeira vez de uma companhia de teatro. Através da personagem Jennifer, diretora da companhia de teatro, interpretada pela atriz Olinda Charone, Wlad Lima, fazendo uso de sua direção, como um espelho a refletir seus próprios reflexos, explicita para elenco e público, através da sua encenação, as dores e prazeres inerentes à responsabilidade da condução de uma Companhia de Teatro. Abaixo, imagem do espetáculo, cena do bar, com a participação dos atores Alexandre Sequeira, Karine Jansen, Maridete Daibes, Marcelo Villela e José Arnauld.

Figura 1



Os Amores Abandonados de Jeniffer. Dramática Companhia, 1998. Foto: Wlad Lima.

⁴ Ato: (Do latim *actus*, ação) Divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual, em função do tempo e do desenrolar da ação. (PAVIS, 2008, p. 28).

– O Homem que Chora por Um olho Só, adaptação do texto Os Sete Gatinhos, do autor Nelson Rodrigues, montado sob a modalidade Teatro de Rua, no ano de 1998. Este trabalho foi concebido e pensado por Wlad Lima, de maneira inovadora e surpreendente para os participantes do elenco. No terceiro ato, aprofundarei estudo sobre o processo do referido espetáculo. O Anjo Pornográfico – assim denominado pelo escritor Rui Castro - Nelson Rodrigues, foi levado à praça pública com leveza, cores, humor e outros elementos que caracterizam o universo circense. (fig.2)

Figura 2



O Homem que Chora por Um Olho Só. Dramática Companhia. 1998. Foto: Wlad Lima.

– Duas Tábuas e Uma Paixão foi construído baseado em fragmentos do livro A Formação do Ator, de Richard Boleslavski, e também aborda a história de vida dos atores envolvidos neste processo, apresentado no Teatro Bufo⁵, no ano de 2001. Este espetáculo inaugurou o Teatro Bufo, espaço sede da Dramática Companhia. Seu início deu-se como resultado do prêmio ganho por edital do Ministério da Cultura. De cunho independente, foi administrado pelos componentes da Dramática Companhia.

O Teatro Bufo deu sequência à ação de trabalhos desenvolvidos pelo grupo desde o ano de 1998, com oficinas para iniciantes nas artes cênicas, e levava ao público apresentações de

⁵ Casarão antigo, situado na Avenida Nazaré. Dentre suas dependências existia um porão, adaptado pela Dramática Companhia para desenvolver atividades artísticas e batizado de Espaço Bufo. Foi considerado um teatro de bolso, com plateia e palcos móveis. Sua capacidade máxima de público era para 40 pessoas.

espetáculos, exposições e shows, como resultado das atividades. Durante o período de funcionamento, foi considerado um espaço alternativo acessível para as práticas dramáticas de diversos grupos de teatro da cidade, contribuindo para exercício e ação dos mesmos na cidade de Belém.

Neste trabalho, Wlad Lima explorou profundamente o pensar e a história de vida dos atores que fizeram parte do elenco. Segundo a diretora, o espetáculo foi construído com base em três vertentes do teatro - o épico, o naturalista e o experimental, interligados em um só. O processo e encenação foram realizados com ênfase no trabalho de ator, transformando em ficção os relatos pessoais dos participantes. A figura três apresenta imagens do momento em que realizo uma das cenas solo do espetáculo, totalmente desprovida de cenário e apenas com um lenço como adereço.

Figura 3



Duas Tábuas e Uma Paixão. O encontro com a cena teatral me fortalecia a cada resultado criado nos ensaios. Dramática Companhia 2001. Foto: Alexandre Sequeira.

A importância desse trabalho advém da certeza de que Wlad Lima é uma personalidade do Teatro em Belém do Pará, uma artista que cresceu, viveu e vive sob o estigma de um corpo gordo, obeso, um corpo que precisava se revelar. Personalidade tal que cruzou e permanece em minha vida de maneira visceral, intensa, transformadora. Fui envolvida em sua

encruzilhada artística e, pela prática de sua embriaguez pelo fazer e viver teatro, fui liberta do estigma de um corpo gordo. Afirmo a necessidade de fazer-me porta voz de tantas outras vozes que, como a minha, ecoam nesta cidade em relação à importância desta mulher-educadora-atriz-encenadora de Teatro na vida de tantos artistas. Ciente de que, em dois anos de pesquisa, seria impossível abarcar outros aspectos importantíssimos da vida dessa mulher incansável, e da minha, em paralelo, recorro ao pensamento de Jean-Michel Delacomptée, a propósito de Henriqueta da Inglaterra:

A morte gera a escrita num universo lutuoso que busca assimilar a presença perdida. O ausente faz com que se escreva sobre o abismo onde o corpo real desapareceu e a escrita se deixa levar pelo desejo de recuperar o corpo no âmbito da ausência. Esses aspectos múltiplos da escrita, contudo, não nos devem iludir, são apenas fantasmas a errar entre os vivos (apud DOSSE, 2009, p.52).

Não caberia esperar, para uma escrita lutuosa, não gostaria que este encontro e devida homenagem fossem apresentadas depois da ausência da encenadora, digo, depois de sua morte física (como comumente acontece com muitas pessoas especiais, reconhecidas e homenageadas depois da morte), pois sua obra já está pautada e marcada na vida de cada um que teve a oportunidade de sentir o peso da embriaguez dionisíaca vivida ao seu lado. Assim, à semelhança de um espectro, transito em busca de *flashes* de memória, de impressões que me marcaram para sempre, amparada, naturalmente, por registros esparsos e por depoimentos da artista pesquisada; desenvolvo esta pesquisa, sabedora, ainda, da necessidade da continuação, a ser ampliada no doutorado. Esta dissertação será o estopim, a chave que abrirá espaço para pesquisa sobre a fruição da poética de Wlad Lima.

Rememoro e registro, neste estudo, o encontro com ela, definido como um encontro poético-amoroso em nossas histórias de vida, desde 1993, numa trajetória de mais de vinte anos. Poético, porque trata de modos de pensar e fazer teatro, a concepção de cenas teatrais, a formação de artistas cênicos, a fundação de grupos de teatro, abertura de espaços não convencionais, política cultural, luta e resistência para sermos mulheres de teatro. Artístico, por tudo que tivemos a oportunidade de (des) construir e dividir no meio teatral. Amoroso, para além do mencionado no aspecto poético, por envolver muitos pontos de encontros, coincidências em nossas vidas, incontáveis afinidades pessoais e de atuação profissional. Em épocas e momentos distintos, tivemos parcerias amorosas, paixões, amigos. Outros pontos em comum: o corpo gordo, o preconceito em relação à orientação sexual, incluindo a paixão pelo que fazemos. O trato com tais afetos, ao longo dos anos, resultou em sólida amizade, em parceria de vida e arte.

Neste estudo, apresentar-se-ão fragmentos narrativos de duas vidas entrelaçadas, especialmente no meio artístico, com ênfase no processo criativo do espetáculo *O Homem que Chora por Um Olho Só*, realizado em 1998, em Belém do Pará. São narrativas de sujeitos cruzados em experiências artístico-vivenciais. Ambas, em suas trajetórias de vida pessoal/profissional, percorreram caminhos distintos até o encontro, no qual identificaram muitos aspectos e afinidades similares. Com o passar do tempo, estabeleceram parcerias indissociáveis.

Eu, como atriz e encenadora, parto do princípio de que a artista pesquisada tem influência direta em meus métodos e processos de criação, visto que as técnicas e modos de pesquisas utilizadas, ao longo de sua trajetória profissional, são referências para muitos iniciantes e profissionais de teatro. A encenadora sabe como provocar e retirar de seus parceiros atores o que de mais íntimo e profundo se encontra em cada um.

Outro ponto para destacar nesta pesquisa é o reconhecimento de que Wlad Lima é uma artista com forte atuação em Instituições Estaduais, Federais e ONGs. Ela propõe e desenvolve metodologias de encenação reconhecidas na cidade de Belém, sendo intensa referência para muitos profissionais da arte atuantes, hoje, na capital do Pará.

No primeiro momento, tentei falar somente da diretora, mas de onde me encontro chego à conclusão de que falar de Wlad Lima também é falar sobre Marluce Oliveira, pois me sinto tão envolvida na história de vida desta mulher, tanto quanto me percebo como pessoa de teatro, a partir de tudo que aprendi, vi e tive a oportunidade de trocar com ela. Esta artista é minha inspiração primeira, como Clarice Lispector, em *Um Sopro de Vida*, que ao criar dois personagens dá vida a ela mesma, e descreve: “De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é”. O que aparentemente poderia me parecer sem sentido foi se fortalecendo em mim.

As palavras trocadas com esta mulher, esta encenadora, foram aos poucos me desmistificando e obrigando-me a não rejeitar as transformações que estavam por vir. Eu, que por alguns momentos, ainda que uma força maior me fizesse seguir, desacreditei que fosse possível vencer essa batalha interna do medo e vergonha do corpo gordo. Eu, que pensei que não poderia ser do mundo da arte, vejo-me hoje completamente entregue ao universo artístico com o qual sempre sonhei e amei.

Um dos objetivos deste estudo é narrar o meu encontro artístico-poético com a encenadora mencionada, a partir da nossa trajetória de vida. Duas mulheres embriagadas pela

magia dos palcos, a partir de características comuns, afinidades, experiências vivenciadas, dificuldades com relação ao volume do corpo.

Essa relação afetivo-profissional criou forças na medida em que os nossos mundos se encontraram em sala de aula, nos palcos e na vida.

A embriaguez tão pulsante que nos move é também o incessante desejo de expor, através de nossas vontades e anseios, o não lúcido, o incomum, os diversos pensamentos e ideias que a relação com o teatro pode nos proporcionar. Essa embriaguez, na qual sempre nos inserimos e da qual fazemos parte, remete-me aos momentos iniciais da nossa relação, à sensação confortável que senti no primeiro encontro. Creio que o universo conspirou a nosso favor, nossos encontros diários na Escola de Teatro resultaram em grande amizade, parceria e companheirismo.

Diante do que me move, embriaga e seduz nesta pesquisa, o indutor da embriaguez dionisíaca vem amalgamado no que assumo desta relação com o teatro; a imensidão de sentimentos que nos aproxima, conduz e assemelha.

Volto no tempo. Volto mesmo? Algumas vezes questiono: como é que se volta no tempo? Seria ele, o tempo, o algoz da memória? Da inexatidão dos fatos? Nesse emaranhado de dúvidas e incertezas permito-me o delírio, permito-me a insanidade, como a tantos outros homens e mulheres de teatro que vivenciaram o não real que se tornou verdade, no surgimento dos rituais dionisíacos que, segundo os historiadores, deram origem ao teatro.

Nos meandros da arte da representação, vou até Dionísio que, com sua verdade, embriagava a todos aqueles que participavam de seus rituais. O homem estabeleceu um elo entre o mundo divino e o terreno, desenvolvendo a partir daí suas diferentes formas artísticas, deparando e enfrentando a sua realidade muitas vezes oculta. É nessa realidade que surge a minha busca, do enfrentamento do que vivi e vivo com meu corpo gordo, das expressões que movem a minha própria realidade, que me proporcionam a liberdade e o encontro com meus instintos. Nesses encontros, busco fonte de conhecimento, passando a identificar, em cada uma de nós, semelhanças e diferenças que nos impulsionam a optar por este universo tão sedutor e único: a embriaguez do teatro.

Embriagada por este encontro amoroso, este estudo busca compreender as especificidades do encontro poético entre nós, Marluce Oliveira e Wlad Lima, assumidamente duas atrizes de teatro gordas. Os encontros e convergências no âmbito familiar, amoroso, trabalho, a partir de fragmentos de história de vida de cada uma.

Para dissertar sobre aspectos de nossas vidas, elegi a etnometodologia como teoria fundante de aproximação e melhor entendimento da pesquisa a partir, principalmente, dos

estudos de Roberto Macedo. Dentre as abordagens de Macedo, enfoquei a adequação subjetiva de Severyn Bryan e seus indicadores principais, para minha alavanca metodológica. Segundo Macedo (2010, p. 94), Bruyn destaca a necessidade de adequação subjetiva, pois esta é uma maneira que facilita ao pesquisador buscar além de suas compreensões teóricas e subjetivas o que concerne ao objeto de sua pesquisa, vislumbrando amadurecer, fortalecer e compreender seu universo. Bruyn (apud MACEDO, 2010) elenca seis indicadores que concorrem para melhor “adequação” das experiências vividas no âmbito da pesquisa etnometodológica – as quais me proponho realizar/vivenciar. São eles: o tempo, o lugar, as circunstâncias sociais, a linguagem, a intimidade e o consenso social.

No primeiro indicador, o **tempo**, Bruyn afirma que quanto mais tempo dispensamos ao objeto que queremos pesquisar, maior será nossa profundidade no trato, desenvolvimento e envolvimento com o meio observado/pesquisado. Para o autor, o conhecimento ocorre, também, através do tempo, o tempo no sentido cronológico; e, acrescento, o tempo no sentido de respeitar o tempo do outro. O outro indicador da ação metodológica, no campo da etnopesquisa, é o **lugar**. O lugar é o espaço de onde se vê, um determinante na perspectiva de ampliação de conceitos, noções de mundo, de sentidos de ver, tendo como ponto de partida o seu olhar combinado com o olhar do outro, interação de olhares, ampliação dos sentimentos, das sensações. Neste sentido, considero importante a ideia de lugar, segundo Macedo, “no lugar se atualizam ações, dá-se o pulsar cotidiano da vida das pessoas que edificam as práticas”. (MACEDO, 2010, p.94).

As **circunstâncias sociais** se configuram como outro indutor metodológico para a qualificação da pesquisa, pois considera a experiência vivenciada, suas possíveis mudanças, reações e conflitos instituídos. Diante dos indicadores anteriores, de **tempo** e de **lugar**, as circunstâncias sociais são condições preliminares para uma observação qualitativa do objeto vislumbrado na metodologia da pesquisa que proponho realizar, pois é no contexto social que se desenvolvem os meandros da interação e inter-relação estabelecida e vivenciada nos corpos gordos.

O quarto indicador de facilitação da pesquisa diz respeito à **linguagem**, e ao domínio dela. Trata-se de um elemento facilitador de uma relação mais acurada, onde se tem de fato a efetiva comunicação, em seu sentido mais amplo, como o entendimento do universo experienciado, o diálogo entre os membros (corpos) envolvidos no processo da pesquisa, tornando-os mutuamente compreensivos entre si. A linguagem, então, reverbera a comunicação em toda a sua amplitude e seu poder constitutivo.

Não distante destes indicadores, temos a **intimidade**, sugerida como elemento que adentra a cotidianidade do grupo. Quanto mais próximo de alguém, melhor eu posso vê-lo, percebê-lo e compreender suas nuances de pensamento, de comportamento. No contexto dos procedimentos adotados pela etnopesquisa, vemos a observação como sujeito catalisador de apropriações dos elementos da pesquisa. O entendimento dos acontecimentos, das circunstâncias sociais, torna mais vivo em mim meu objeto, portanto mais intimamente conhecido e compreendido. Uma extensão de mim, de meu corpo e de minha linguagem. Ao estabelecer a intimidade com aquilo que me é caro e conhecido, passo então a aprofundar o já conhecido. Neste sentido, a intimidade leva ao conhecimento mais profundo das pessoas.

O **consenso social**, último indicador de Bruyn, é a maneira pela qual firmamos os acordos construídos no trajeto da etnopesquisa, no convívio que envolveu a mim e a todos os outros envolvidos. O caminho percorrido nos leva a construção conjunta desses acordos, respeitando os interesses e as naturezas das relações, compreendendo e referenciando o tempo, o lugar, as circunstâncias sociais, a linguagem e a intimidade dos homens e mulheres envolvidas no processo de pesquisa. Portanto, o consenso social é estabelecido como uma reflexão constituída por todas as partes, acreditando e respeitando todos os envolvidos.

Ainda como fundamento teórico, optamos pelas obras de François Dosse (2009) na perspectiva sobre o trabalho autobiográfico, o que permitiu visualizar a maneira com que a escrita sobre si é algo estimulante e inacabável; em Sérgio Vilas Boas (2008), por compreender que a seleção da escrita da vida pelo viés do biografismo proporcionou o encontro com minha história de vida juntamente com Wlad Lima; Danis Bois (2006) e Jeanne Marie Rugira (2006), nas quais foi possível referenciar o uso do corpo gordo em suas especificidades, pois os autores abordam a relação com o corpo e a narrativa de vida; Ecléa Bose (1994), em memória e sociedade; Michel Maffesoli (2010), na perspectiva da comunidade emocional; Roberto Sidnei Macedo (2010) contribuindo na Etnopesquisa, e Etnometodologia. E, por fim, a obra da própria encenadora, Wlad Lima: *Dramaturgia Pessoal do Ator* (2005), dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal da Bahia, que permitiu reavivar fragmentos de vida da autora, através da sua poética e dramaturgia.

Recorri ainda às noções preliminares da psicologia, no intuito de esclarecer alguns pontos com relação à obesidade. Busquei alguns conceitos e esclarecimentos a partir de Spadotto (2004) e Nowicka, (2012) que esclarecem sobre fatores individuais e familiares associados à obesidade infantil; Bychowski (2004), com os estudos psicológicos relacionados à obesidade; além de Schick (2004) e Richardson (2004), com os aspectos psicossomáticos e psicanalíticos no entendimento da obesidade.

A opção pela etnopesquisa nos parece mais adequada para a compreensão, análise e interpretação dos dados, pois as especificidades desse método nos remetem à noção de pesquisa qualitativa. Para Roberto Macedo (2000, p. 144-145), tomando de empréstimo as elaborações de Menga Ludke e Marli E. D. A André (1986), sobre as pesquisas que priorizam os âmbitos qualitativos da educação, as etnopesquisas apresentam as seguintes características metodológicas: 1 têm o contexto como fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumento; 2 supõem o contato direto do pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo investigada; 3 os dados da realidade são predominantemente descritivos e os aspectos supostamente banais em termos de status de dados são significativamente valorizados.

Como procedimentos metodológicos, optei por entrevistas abertas, realizadas por mim durante o percurso da pesquisa; diário de campo, através de anotações de processos de espetáculos, criação da Dramática Companhia; análise de documentos, por meio de fotos, arquivos dos envolvidos e matérias de jornal; memória individual, ativadas pela pesquisa.

Partindo da perspectiva de que a entrevista tem um papel fundamental durante a etapa voltada à pesquisa de campo, e da compreensão do relato dos entrevistados, a aproximação do que foi vivido, estreitou laços entre os participantes da pesquisa, possibilitando a captação dos sentidos e emoções vivenciadas pelos envolvidos. A memória também é ativada nessa conversa, proporcionando um entrelaçamento de emoções.

No que consiste à pesquisa documental, ela proporcionou, a partir de fontes que constituem documentos e não apenas livros – fotos, vídeos, jornais publicados e artigos científicos divulgados, o acesso à produção de conhecimento. Ao ter acesso aos diversos documentos ligados diretamente ao universo da pesquisa, aproximei-me do passado, revivendo emoções. Mediante deste reencontro com imagens, objetos e vídeos revisitei minhas memórias, permitindo em meu corpo novos entendimentos e pensamentos.

Com enfoque nas histórias de vida dos implicados na pesquisa, fez-se necessário o uso metodológico da etnopesquisa. Esta prática permitiu a aproximação das vivências de cada um dos envolvidos, compreendendo a singularidade das ações.

A partir do relato de cada participante, vislumbrei filtrar pelo meu olhar e entendimento o que ficou entranhado no corpo, e assim, por meio desta dissertação, contribuir para a realização de outros estudos acadêmicos.

Este trabalho está estruturado em três seções denominadas Atos.

No primeiro Ato registro minhas memórias, recortes de narrativas de vida, quando disserto sobre minha infância, a convivência com a família, conflitos e impulsos no caminho para a arte, no intuito de esclarecer minha caminhada desde o princípio até o presente momento no teatro, e buscando, sobretudo, registrar o processo de aceitação do meu corpo gordo dentro da arte por mim escolhida.

No segundo Ato, faço um relato sobre meu encontro com a encenadora gorda Wlad Lima; a influência a partir da poética da artista, dos lugares de trabalho onde dividimos experiências pessoais e profissionais, para embasamento, desenvolvimento do processo criativo o qual utilizo e investigo.

No terceiro Ato, apresento o processo do espetáculo O Homem que Chora por Um Olho Só e a (des)construção de um corpo gordo para a cena através da personagem Dona Aracy. Nessa seção analiso, por meio da didática de encenação utilizada por Wlad Lima, os progressos ocorridos não só no desenvolvimento do meu fazer teatral como na compreensão de todo meu percurso enquanto atriz gorda.

Na (in)conclusão, faço reflexão geral sobre minhas escolhas, influências, processos artísticos absorvidos e evolução enquanto artista de teatro.

ATO I

MEMÓRIAS DE UMA GORDA

Voltarei no tempo, mergulharei nas lembranças. Ainda que eu corra o risco de reencontrar o que não me foi agradável, de reviver algo que me feriu. É preciso. Faz-se necessário. Revirarei as gavetas das memórias, buscando olhar de frente para as mazelas adquiridas durante minha infância, reconhecendo hoje a importância de todas elas, reconhecendo que, ao longo de minha existência, as reminiscências foram entranhadas em meu corpo. Travo, desta maneira, uma guerra de resistência e quase entrega diárias. Faço questão também de mostrar, reconhecer, exaltar o que de doloroso me fortaleceu nesta caminhada. Sim, evidências. É preciso equilibrar. Não falarei somente sobre as dores; afirmo que em minha caminhada aprendi, muito duramente, que toda moeda tem dois lados. Nesse aprendizado contínuo, entre perdas e ganhos, sobrevivo, e venho aqui para contar, através desta pesquisa, imbuída de um visível saudosismo, permeado inevitavelmente em minha escrita.

O caminho da construção deste corpo gordo que revivo e apresento hoje, nesta pesquisa, está organicamente em mim entranhado, com todos os vícios e predicados adquiridos. Afirmo minhas ações e representações do que foi construído no decorrer destes anos. Diante do que sinto, sou, faço, reconheço este corpo como memória e reafirmo em mim o que Jerzi Grotowski, na notória oficina do ator Ryszard Cieslak, em 1972, no Teatro Laboratório, vaticina: “o corpo não tem memória; ele é memória”⁶.

Meu corpo é memória, e por isso minhas cicatrizes aparecem como raízes de samaumeira⁷, e elas saltam, pulsam e me remetem às feridas não menos dolorosas. Porém, elas não serão fatores determinantes para atuais transformações. Sigo, agora, neste tempo que me cabe, em busca de qualidades e descobertas diárias deste corpo gordo que sou. Meu corpo é memória. E neste *habitat* me encontro.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=dRyLLTvs00c>. Acesso: abril, 2015.

⁷ Samaumeira: árvore frondosa (*Ceiba pentandra*) da família das bombacáceas, nativa da América do Sul e da África (onde pode chegar a 70 m, sendo a maior árvore deste continente), com raízes tabulares, folhas digitadas, flores campanuladas brancas e cápsulas fusiformes, comestíveis quando verdes, com sementes de que se extrai óleo, envoltas por filamentos sedosos, a paina, com vários usos; árvore da lã, samaumeira, sumaúma da várzea, sumaumeira.

CENA 1

Fragmentos de histórias de vida

Esta cena trata de narrativas, fragmentos de histórias de vidas, da realização de um sonho de infância. Sonho que, durante muitos anos, viveu à sombra de um medo, à sombra de um fantasma da insegurança que sempre me perseguiu e insistia em se fazer presente em cada momento, a cada aparente decisão tomada, a cada suspiro de esperança. Sonho que foi alimentado durante anos por um desejo maior, por uma força interior que me empurrava para cima e, ainda que o mesmo se fizesse presente, de forma bastante tímida, a vontade maior prevaleceu e venceu o primeiro embate, o primeiro de uma luta vivencial.

Essa batalha inicial foi desestabilizadora, precisa e decisiva para quem pretendia ser atriz. Chegar ao palco, naquele momento, parecia impossível; iria em busca, talvez, de outra morada, muito diversa daquela morada familiar.

A casa materna é uma presença constante nas autobiografias. Nem sempre é a primeira casa que se conheceu, mas é aquela em que vivemos os momentos mais importantes da infância. Ela é o centro geométrico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direções. Fixamos a casa com as dimensões que ela teve para nós e causa espanto a redução que sofre quando vamos revê-la com os olhos de adulto. Para enxergar as coisas nas suas devidas proporções, como posso tornar-me de novo criança? A pergunta já está no evangelho. Algumas pessoas, em geral os artistas, guardaram essa possibilidade de remontar às fontes (BOSI, 1994, p.435).

A afirmativa de Ecléa Bosi incita-me a narrar sobre o início de minha vida, a reelaborar fragmentos, uns turvos, outros mais nítidos, da infância de uma criança gorda, iniciada em uma casa humilde, na vila Rosa, no bairro do Marco⁸.

Lá morei por quase dois anos e foi naquela vila que desenvolvi o sobrepeso corporal que tanto me incomodou. Só muitos anos depois tive conhecimento dos motivos que me levaram a engordar. Eu era a filha caçula de quatro irmãos, e minhas irmãs achavam lindas crianças gordas, pois, naquela época, criança gordinha era sinônimo de saúde.

Na casa ao lado, morava outra criança que, pelo olhar de minhas irmãs, seria mais gordinha do que eu. Então, minhas irmãs, como que em uma disputa e sem que mãe soubesse, faziam mamadeiras a mais para que eu tomasse e me tornasse a criança mais gorda da vila.

Esse momento seria o máximo, e elas exibiriam a irmã gordinha como um troféu. Sem a mínima percepção sobre as consequências de suas ações, elas seguiram adiante.

Os adultos costumam reagir aos comportamentos das crianças pequenas ora com aplausos ora com zangas e repreensões. Assim, ela vai ouvindo que é “boazinha e

⁸ Bairro residencial de classe média alta da cidade de Belém do Pará.

bonitinha”, ou “boba e feia”. Após um certo período de tempo e com a repetição desses padrões de comportamento, aquilo que surgiu como um processo interpessoal começa a ser incorporado à própria estrutura cognitiva da criança, tornando-se pessoal. Agora é ela mesma quem se aplaude diante do desafio finalmente vencido ou se acabrunha ante o fracasso (MOYSÉS, 2001, p. 20).

Creio que, com a repetição da ação, minhas irmãs provavelmente não imaginavam o quanto isso refletiria de maneira negativa para o meu futuro, para o desenvolvimento de uma adolescência recheada de dificuldades e estigmas; elas não conseguiam imaginar os reflexos que tal atitude desenvolveria no meu estado psicológico.

Na continuação do excesso da alimentação, elas conseguiram alcançar o grande objetivo: dentre meus irmãos, tornei-me não só a criança mais gordinha, mas a adolescente e adulta também. Não demorou muito para que eu começasse a desenvolver o sobrepeso, meu corpo foi ganhando formas específicas, o que naquele momento não fazia diferença, mas já renunciava a possibilidade de uma adulta com corpo gordo.

O ambiente familiar e suas ações foram determinantes na construção da minha autoestima e no desenvolvimento do que poderia se considerar um bom hábito alimentar. Na imagem a seguir, aos seis meses de idade, a foto que renunciava a bebê gordinha, satisfazendo aos anseios das minhas irmãs.

Figura 4



O corpo gordo de minha infância como fator e princípio determinante para a construção do corpo gordo na cena. (Acervo pessoal).

Lembro, como se fosse hoje, o dia em que minha família iniciou a mudança para nossa nova casa e fiz o caminho andando. Chupeta na boca, sandália e calcinha de folho branco, eu tinha aproximadamente dois anos; e, como a antiga morada localizava-se a algumas quadras da nova casa, minha responsabilidade com as bagagens foi carregar dois objetos que pertenciam a mim - um quadro com minha foto e um pequeno cachorro de plástico, na cor laranja, que eu amava e não desgrudava dele. De valor imensurável, guardo os dois objetos com enorme carinho, como valiosas peças que são, de fato, tesouros que fazem parte de minhas memórias. Hoje, os brinquedos ficam no gabinete da minha casa atual, situada no Bairro do Guamá⁹.

⁹ Bairro da cidade de Belém, considerado o mais populoso. Censo 2010

Figura 5



Objetos que ativam diretamente meu emocional, remetendo-me a valiosas e importantes memórias de infância. Acervo pessoal.

Como toda criança, eu gostava muito de brincar, e o faz de conta era a brincadeira preferida. Só que eu acredito que o meu faz de conta era mais específico, mais direcionado à representação de personagens, aquelas sensações as quais sentimos ser mais fortes. Tais personagens se confundiam com minha vida, com minha realidade. Mas, ao mesmo tempo em que eu queria confiar e acreditar, eu era tolhida e discriminada por alguém que deveria ser meu porto seguro, alguém que não imaginava o peso e a influência de suas palavras. Realmente não acredito que ela falasse intencionalmente, ou que, por crueldade, a principal heroína da minha realidade agisse de forma proposital ou por falta de amor; alguém que deveria me incentivar: minha mãe (fig. 6).

Figura 6



Idalina Souza de Oliveira e Marluce Souza de Oliveira, no sofá da sala que por muitas vezes, serviu de objeto para minhas brincadeiras e o hábito de cantar. 1977. Foto: Wilson Oliveira.

No decorrer desta pesquisa, encontro oportunidades de lembrar, de rever esta relação de convivência com a mulher geradora de tantos conflitos em mim. Ao olhar, neste momento, por um prisma diferenciado, posso entender o que talvez nem ela soubesse responder à época. Parece estranho falar assim, mas é verdade. Falar da relação com minha mãe é algo ainda complicado e perturbador. Como afirmei acima, sempre gostei de cantar e dançar, minha sensibilidade e afinidade artística é de infância. Meus brinquedos, quase sempre, eram instrumentos musicais. O que preciso lembrar é que eu era a filha mais gordinha de todos. Minhas irmãs, em nome de uma estética que só funcionava para as crianças daquela época, fizeram-me engordar e, por ter um corpo gordo, bem mais pesado do que o dos meus irmãos, ouvi por várias vezes de minha mãe:

– Olha a minha filhinha, tão bonitinha dançando!
Parece o elefantinho do circo.
Ela é assim, gorda, mas ela é ágil! Parece o Jô Soares.¹⁰

¹⁰ Comediante, ator, diretor de teatro, escritor, apresentador da televisão brasileira. Obeso.

Minha mãe, com certeza, não tem a mínima noção do quanto isso influenciou minha formação, minhas ações, medos e escolhas, e o quanto ainda, até hoje, ao vir com suas frases de efeito, faz revolução em minha vida. Acredito que a Dona Idalina não agia por maldade, a percepção era outra, porém não menos dolorosa para mim. Michel Onfray afirma: “Uma mãe bate em seu filho como uma telha cai do telhado; o vento não é culpado” (ONFRAY, 2010, p. 15).

Não culpo minha mãe, ela também sonhou em ser atriz e, timidamente, tentou; mas seus planos foram tolhidos pelo pai, meu avô, um homem de postura rigorosa. Naquela época, filha sua não participava desses tipos de coisas; mas, apesar da postura preconceituosa do meu avô, ela conseguiu participar de um grupo de pastorinhas¹¹. Idalina teve esse breve prazer. Tal feito só foi possível com o apoio de minha avó, pois, ironicamente, nessa fase era a sua mãe quem a incentivava a ir aos ensaios. Tento, a cada dia, ressignificar o peso que essas afirmações ouvidas, desde a primeira infância, tiveram em minha trajetória pessoal e artística. Até porque, conforme explica Bosi:

O espaço da primeira infância pode não transpor os limites da casa materna, um espaço de rua, de bairro. Seu espaço nos parece enorme, cheio de possibilidades de aventura. A janela que dá para um estreito canteiro abre-se para um jardim de sonho, o vão embaixo da escada é uma caverna para os dias de chuva (BOSI, 1994, p. 435).

É nesse espaço de aventura e imaginação – o que ocorre nos vãos, nas frestas, nas brechas, nos buracos das fechaduras das casas – que mantemos dentro de nós a memória das histórias vividas na infância. Nesse ambiente de comentários negativos, hoje considerado *bullying*¹², segui na adolescência, alimentando em mim o sonho e a esperança de que um dia seria uma grande atriz. E, enquanto eu não enfrentava e vencía os meus medos, seguia no meu mundo da imaginação. Não esqueço, e preciso registrar que, apesar de tudo, eu não deixava de aproveitar as oportunidades. Por exemplo, quando faltava energia na minha casa.

Nessas ocasiões, eu aproveitava para cantar, visto que, sem luz, eu poderia me sentir à vontade; cantar no escuro significava fazer de conta que eu vencía o medo, e a isso eu me permitia, de uma forma que me surpreendia. Eu gostava e acreditava no meu potencial, afinal,

¹¹ Evento natalino que, segundo Vicente Salles é quase sempre fruto de iniciativa feminina. As Pastoras de Natal ou Pastorinhas, organizavam-se em cordão que percorria as ruas e exibiam seus cantos e danças onde havia presépio (SALLES, 1994)

¹² *Bullying*: termo surgido a partir da palavra *bully*, que significa tirano, brigão ou valentão. No Brasil, o *bullying* é traduzido como ato de bulir, tocar, bater, socar, zombar, tripudiar, ridicularizar, colocar apelidos humilhantes, etc. Essas são as práticas mais comuns do ato de praticar *bullying*. A violência é praticada por um ou mais indivíduos, com o objetivo de intimidar, humilhar ou agredir fisicamente a vítima.

estava no escuro e assim eu me sentia mais solta, mais à vontade, mais distante dos medos que me rodeavam. Longe deles criei vários palcos, cenários e personagens; e ali, no uso livre da imaginação de criança, pude sentir as primeiras sensações de estar no palco.

Charles Dickens observa em *David Copperfield* que: “ a memória da maioria dos homens guarda estampados os dias da meninice mais do que geralmente se acredite, do mesmo modo que creio na faculdade de observação sempre muito desenvolvida e exata das crianças. A maior parte dos homens feitos, que se notabilizaram por causa dessa faculdade, nada mais fizeram, segundo seu modo de pensar, se não a conservar em vez de adquiri-la na sua madureza; e, o que poderá prová-lo, é que esses homens têm em geral frescor, vivacidade e serenidade, além de grande capacidade de agradar, que são também uma herança de sua infância” (BOSI, 1994, p. 435.)

Ainda que a maturidade chegue, que os anos passem, afirmo a importância de manterem-se vivas, presentes, as memórias de infância. São elas que também, em dado momento, alimentam e impulsionam a busca da realização dos sonhos. Ao rever os retratos antigos que ajudam as lembranças a recriarem as formas dos ambientes vividos na fase de criança, sou levada, estimulada a fortalecer o sentimento hoje, diante do que a vida se tornou para a criança gorda de outrora.

Os anos foram passando e na casa situada à Avenida Duque de Caxias, no bairro do Marco, em Belém do Pará, cresci e vi minha vida transformando-se lentamente. Éramos quatro irmãos. Como diz meu pai: “um macho e três fêmeas”. Depois chegou um primo, que foi criado conosco e é considerado como irmão – brinquei muito de faz de conta com esse primo-irmão. Segundo diz meu pai, somos quatro paridos e um criado (fig7).

Figura 7



À frente, da esquerda para a direita, meu primo irmão Leonaldo, minha Irmã Marilene, eu e meu irmão Mauro. Atrás minha irmã mais velha, Márcia, e meu pai Wilson Oliveira. Fonte: Álbum de Família, 1977.

Meu pai era feirante (ainda exerce esse ofício), teve uma vida difícil na infância. Nascido no interior do Pará, na cidade de Vizeu, foi criado em Irituia, cidadezinha próxima de onde nasceu. Cedo perdeu sua mãe e meu avô não era homem fácil de lidar, um caboclo severo do interior, cujo comportamento era o de resolver brigas e desobediências dos filhos com surras de chicote. Começou a trabalhar muito cedo e foram poucas as oportunidades de estudo apresentadas a ele, que não conseguiu concluir o que, à época, era o primeiro grau. Homem simples, bom caráter e sensibilidade à flor da pele, eu cresci ouvindo algumas frases dele, e uma delas tem muito significado para mim: “Vivo o bucho e padece o luxo”. A mesa era farta, e isso sempre foi motivo de muito orgulho para esse honesto cidadão do interior. Ainda jovem, meu pai, Wilson José de Oliveira, casou com Idalina Souza de Oliveira, minha mãe, sua companheira nessa caminhada há 53 anos. Esta é a minha base, o meu início, a minha família.

CENA 2

Viver para contar. As memórias da relação com o corpo.

Memórias alimentam, impulsionam, enfraquecem, paralisam, fortalecem. Lembrar, algumas vezes, pode ser perigoso. A transição da criança para a adolescente gorda teve, também, características singulares; o modo de vestir, as brincadeiras, os sentimentos confusos, tudo fez parte do meu universo particular. Tais sensações, no íntimo, manifestavam-se de maneira forte, real e bonita, mas não poderiam vir à tona, não poderiam se mostrar. Culturalmente era proibido.

No decurso da evolução de uma cultura, quer progredindo quer regredindo, a relação original por nós definida entre o jogo e o não jogo não permanece imutável. Regra geral, o elemento lúdico vai gradualmente passando para segundo plano, sendo sua maior parte absorvida pela esfera do sagrado. O restante cristaliza-se sob a forma de saber: folclore, poesia, filosofia, e as diversas formas da vida jurídica e política. Fica assim completamente oculto por detrás dos fenômenos culturais o elemento lúdico original. Mas é sempre possível que, a qualquer momento, mesmo nas civilizações mais desenvolvidas, o “instinto” lúdico se reafirme em sua plenitude, mergulhando o indivíduo e a massa na intoxicação de um jogo gigantesco (HUIZINGA, 2007, p. 54).

Brincar como eu realmente gostaria tornou-se algo distante, pois de certa maneira desobedecia ao meu universo lúdico aquilo que me proporcionava fascínio. O que de fato me chamava atenção eram as brincadeiras dos meninos com meus irmãos. O meu espaço sagrado, representado pelas brincadeiras comuns, normais de meninas – brincar de casinha, com bonecas – era desinteressante. O fascínio pelos jogos dos meninos me levava à entrega dos meus desejos ocultos e ainda desconhecidos, representados pelo prazer de brincar livremente, correr atrás de bola na rua, sem perceber que, em alguns momentos, essas ações me impulsionavam a ter percepções de ser outra, ou outro menino.

Atualmente, entendo que aquilo que se apresentava tão atraente era a representação de um mundo que a mim parecia bem mais agradável, o universo dos jogos dos meninos. Longe de imaginar que ali já estava sendo posta em prática a divisão de papéis, aquela que atribuiu, historicamente, o que ainda chamamos de brincadeira de menino e brincadeira de menina.

Segundo Huizinga:

E a partir do momento em que um jogo é um espetáculo belo, seu valor cultural torna-se evidente. Mas este valor estético não é indispensável para a cultura: os valores físicos, intelectuais, morais ou espirituais também são capazes de elevar o jogo até o nível cultural. Quanto maior é sua capacidade de elevar o tom, a intensidade da vida do indivíduo ou do grupo, mais rapidamente passará a fazer parte da civilização (HUIZINGA, 2007, p. 55).

Os valores citados por Huizinga evidenciam o que de mais intenso eu sentia. Jogar com meus irmãos era o que mais me fascinava; mas a ludicidade do espetáculo perdia a sua

essência diante da visão preconceituosa e profundamente religiosa de minha mãe. Demorei a perceber que ela nunca gostou do meu comportamento, minha postura sempre a incomodava. Ela insistia em me vestir como minhas irmãs, em tentar desenvolver e despertar, na sua filha caçula e gordinha, comportamentos de mocinha. Mais uma vez as memórias são ativadas, e os indicadores de Bruyn, circunstâncias sociais e lugar, despertam minhas lembranças e, através do mergulho no que foi vivenciado, fazem-me lembrar de um dia em que eu corria na rua com meus irmãos, exatamente como adorava fazer. Descalça, somente de *short* e mais nada. Eis que minha mãe me põe para dentro de casa direto para o banho. Naquele dia, ela teria acertado com um fotógrafo alguns registros da filha caçula para o álbum de fotografias. Produziu o cenário, adereços, figurinos, brincos, e arrumou a filha aos moldes de mocinha para as fotos (fig 8).

Figura 8



Aos sete anos de idade. Eu posando para o álbum de fotografia de minha mãe. Imagem: acervo de família.

De certa maneira, eu correspondia um pouco aos ensinamentos e esforços da dona Idalina, porém meus modos mais femininos, por assim dizer, não eram suficientes para evitar tanto incômodo em minha genitora. Seus valores culturais, morais e religiosos a impediam de

perceber o quanto sua postura preconceituosa seria fator determinante no percurso de minha vida.

Anos mais tarde, identifiquei que não havia confusão alguma em meu modo de ser, era tudo uma questão de tempo para a aceitação da minha orientação sexual. Este tempo que paralisa é o mesmo que pode vir a ser o tempo que move, mostra e desmistifica as dúvidas pendentes de toda uma vida. Vinte anos depois, aquela criança cresceu e continuou gordinha, ainda gostando muito de cantar, dançar e representar-brincar; mas agora, no início da juventude, a timidez e a vergonha se faziam presentes de maneira tão forte que me paralisava. Afinal, nunca foi fácil lidar com a gordura, que eu acreditava ser algo que me impediria de ser o que queria ser de verdade. Sim, porque aquelas duas frases nunca saíram da minha mente:

- Olha a minha filha!
- Tão bonitinha dançando! Parece o elefantinho do circo.
- Ela é assim gorda, mas ela é ágil! Parece o Jô Soares.

Para Bakhtin, “as palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos e modificamos” (BAKHTIN, 1992, p. 314). E afirmo o quanto intensamente essas palavras proferidas por minha mãe ecoaram em meus ouvidos, durante muitos anos e, conseqüentemente, fizeram-me sentir sem forças para assumir os arroubos de coragem que, por vezes, chegavam a mim.

Assim, fui tentando adaptar-me e enturmar-me com os poucos grupos dos quais eu conseguia me aproximar, o que não foi fácil; os universos da adolescência, com todas as suas interrogações, receios e jogos afetivos, tornavam aquelas sensações mais intensamente desagradáveis, porque constrangedoras. Mas, mesmo com esse medo e essa timidez que sempre me acompanharam, como característico de uma boa gordinha eu também tinha uma grande dose de simpatia, charme e carisma.

Na continuação da caminhada, fui equilibrando-me quanto à forma de me relacionar. Comecei a permitir que viesse à tona a vontade de infância, a vontade de ser atriz de teatro, atriz de novela, ainda que não sentisse forças suficientes para tal. Anos mais tarde, um dia, num ímpeto de coragem, e com a esperança de sair da inércia em que minha vida se encontrava, resolvi procurar um lugar onde eu pudesse vivenciar minha primeira experiência artística. Em um anúncio de jornal soube de uma oficina de teatro, que seria curta, período de uma semana. Muitas coisas aconteceram dentro de mim até que eu tomasse a decisão de participar da mesma, pois já me achava mais forte para seguir em direção ao meu sonho.

Naquela semana, no curto espaço de tempo desta oficina, afirmava dentro de mim que esse mundo era de fato fascinante. Pude, mesmo que mínima e timidamente, conhecer um pouco daquele universo que tanto me deslumbrava; porém, o que não imaginava era que o medo da infância, a vergonha do corpo gordo, que ainda perdurou por muito tempo, fosse me fazer parar. Durante a semana, fui informada que haveria um teste de atores para uma montagem que aconteceria no Teatro Waldemar Henrique. No ímpeto da realização do sonho, fui ao tal teste e, naquele dia, adentrei pela primeira vez no Teatro Waldemar Henrique.

Tudo era muito fascinante, encantador. Palco, cadeira, *spots* e varas de luz, cordas e cortinas à minha frente, e uma voz que comandava toda aquela excitante parafernália. Assim imbuída por toda aquela sensação inexplicável que tomava conta de mim, fui, muito timidamente, falar com o diretor, o dono da voz que eu ouvira desde o primeiro momento em que entrara no teatro, e a ele perguntei:

- É aqui que está acontecendo um teste de atores para um espetáculo?
- E ele com voz forte, firme, do alto de sua autoridade, perguntou:
- Tens problemas em ficar nua? Tu és “de maior”? Tem problema com família?
- É... Porque eu estou precisando de atriz que fique nua no palco. Se não tiver problema, venha amanhã, às 15 horas.
- Imediatamente respondi:
- Eu não, não tenho problemas nenhum. Amanhã estarei aqui para o teste.

Naquele momento, senti algo perturbador; a intensidade e proporção daquelas falas soaram como uma sentença, e não tive chances suficientes para ao menos defender-me. Jamais conseguiria, na situação em que estava, aceitar a proposta feita pelo diretor.

Se o teatro é feito para permitir que nossos recalques adquiram vida, uma espécie de atroz poesia expressa-se através de atos estranhos em que as alterações do fato de viver demonstram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor. (ARTAUD, 2006, p. 3).

Hoje, concordo com Artaud. O teatro é espaço para superação; mas, na época, todos os medos que também possam ser chamados de recalques vinham com intensidades muito dramáticas e me remetiam à não-ação. Não imaginei que aquele momento seria tão traumático, ao ponto de hoje não conseguir lembrar quem era o diretor que reforçou em mim a insegurança e o medo de expor meu corpo nu em público: na situação em que me encontrava, era algo impossível de acontecer. Minhas memórias foram agredidas, minha lembrança desse dia resume-se a isso, não consigo lembrar-me dessa pessoa.

Depois desse dia, passei mais três anos entocada na minha casa. Os medos e a insegurança apagaram mais uma vez aquela pequena chama de coragem que surgiu em mim e, naquele momento, afastei-me do teatro, do sonho de ser artista. Porém, digamos que era uma distância física, pois sempre procurava nos anúncios de jornal tudo que se referia ao universo

artístico teatral e, a cada ano, chamava-me a atenção o anúncio dos testes para o curso livre de teatro que a Universidade Federal do Pará oferecia. Eu, ainda sem coragem, fazia de conta que esquecia o prazo. Foram três anos, nos quais fingi esquecer o último dia das inscrições para os testes de atores da Escola de Teatro e Dança da UFPA; e, ainda que o informativo do jornal não saísse das minhas mãos, no dia seguinte, como se fosse em uma representação, lamentava comigo mesma ter esquecido, não ter ido participar da seleção de alunos.

Passado esse período de recolhimento, decidi e criei coragem de ir até o local das inscrições, a Escola de Teatro e Dança da UFPA, e foi nesse dia que me deparei com alguém. Até aquela ocasião eu sabia somente o nome e via suas fotos no jornal; porém, no primeiro encontro, esse ser me foi atraente e sedutor logo de imediato. Como diz Cora Coralina, “Se a gente cresce com os golpes duros da vida, também podemos crescer com os toques suaves na alma¹³”. Assim, foi nesse ambiente caloroso que comecei a me sentir melhor com meu corpo, como pessoa adulta.

Naquela época, a Escola de Teatro da UFPA ficava na Avenida Dom Pedro, no bairro do Umarizal. A casa tinha uma escada consideravelmente longa, e foi dessa escada que vi surgir à minha frente aquela pessoa ímpar, de um sorriso largo e acolhedor, que mal me avistou, ainda com a respiração ofegante pelo esforço de subir a escada, foi logo lançando um amável e sonoro: “Oooooiiii!!!”. Não tenho pudores de dizer que, naquele momento, fiquei muito emocionada. Não sei exatamente como expressar o que senti: diante de mim estava Wlad Lima. Sim, a Wlad de quem eu escutava falar. A Wlad que eu já admirava antes de conhecer; aquela mulher gorda que, apesar do peso, movia-se suave e simpaticamente.

Aí eu pensei: “Ela é como eu. Ela é gorda, mas é ágil; ela é gorda, mas é um ícone do teatro paraense”. E, do alto da minha emoção pensei: “Essa mulher falou mesmo comigo? Comigo? Ela nem sabe quem eu sou, ela nem sabe o que estou fazendo aqui, ela nem sabe o quanto a admiro”. Nós não sabíamos o quanto ela transformaria minha vida, o quanto me fortaleci com o seu sorriso franco e acolhedor, mais ainda com seu corpo gordo.

Acredito que foi assim que comecei a materializar a minha caminhada no universo teatral, sentindo desde o início o quão mágico, árduo e envolvente seria essa escola de vida, o teatro. Foi com esse sorriso largo e a mão sempre estendida que Wlad Lima se inseriu em minha vida, no meu fazer teatro, dando-me forças na quebra das muralhas e facilitando-me ver a imensidão de possibilidades através do infinito que se escondia por trás da linha do horizonte. E essa cena é real. O processo era do espetáculo Marat-Sade. Nós, jovens atores

¹³ Poemas dos Becos de Goiás e Histórias mais. São Paulo: José Olympio, 1996.

aprendizes, diante de uma enorme janela aberta para o rio Guamá¹⁴, alinhados, pulsação vibrante, olhos fixos para o que parecia ser o fim, mas que, na verdade, era o recomeço. O ir e vir de possibilidades criativas. Vertigem. Respiração em equilíbrio. Meus sentidos estavam alterados, provocados pelo que poderia vir a ser.

Assim tem sido, em todos esses anos, e assim está sendo agora no universo teatro-academia-pesquisa. “Todo destino, por longo e complicado que seja, compreende na realidade um único momento; aquele em que o homem descobre, de uma vez por todas, quem é”. (DOSSE, 2009, p. 12).

Não demorei muito para perceber o que desejava. Para entender o que eu era naquele universo. Diante de tantos temores que vivi na infância, era chegada a hora do desafio, de tentar identificar o que me impulsionou na busca da decisão final. Naquela mesma semana, fiz meu teste para o curso livre de ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Nesse dia, novamente lá estava ela para me avaliar, ao lado dos professores Miguel Santa Brígida e Waldete Brito.

Foi um dia difícil e decisivo: naquele teste, pela primeira vez, no ambiente do teatro, senti-me instigada e provocada. É claro que naquela época não seriam essas as palavras que eu usaria; provavelmente eu usaria medo e dúvida. Mas, a partir da convivência profissional com a Wlad, essas palavras se tornaram próximas de mim: instigar, provocação, ousadia, visceral.

Daquele dia em diante eu jamais poderia voltar a ser a mesma. Entendi que ali, naquele momento, começaria uma nova fase de minha vida. Acreditei que a criança gorda de outrora poderia também vir a ser atriz, uma atriz de teatro gorda. Sim, gorda. Fiz o teste, fui aprovada e nunca mais deixei de viver, respirar e querer o teatro; nunca mais deixei a arte fora da minha vida. Aprendi a ver que imperfeições, como a de não ter um corpo considerado elegante, por não ser magro, além de outros aspectos físicos ou comportamentais quaisquer, não me tornavam menos digna como pessoa.

Diria, como Hilda Hilst, “olhe-me de novo, sou muito mais do que aparência, ou do que você consegue ver”.

¹⁴ Rio Guamá: O Guamá é um rio localizado no nordeste do estado do Pará. Sua bacia hidrográfica drena uma área de 87.389,54 km². A navegabilidade é viável nos últimos 160 Km do rio, do município de São Miguel do Guamá à Baía do Guajará – que fica em frente à capital, Belém.

Se te pareço noturna e imperfeita
Olha-me de novo. Olha-me de novo.
Com menos altivez. E mais atento. (Hilda Hilst¹⁵).

Na Escola de Teatro e Dança da UFPA, passei três anos como aluna do curso livre de Teatro. A partir daí, fui lentamente caminhando, dando os primeiros passos neste ofício do fazer teatral. Durante o tempo de escola, vivi experiências instigantes e transformadoras. Desde aquele “Oi!”, e o sorriso cativante, no dia da minha inscrição no teste da ETDUFPA, até a seriedade e trocas dos dias atuais. Eu sempre fui incentivada e, mais do que tudo, sendo provocada por aquela que tinha deixado de ser um nome no jornal, para ser a que apostou, confiou e me empurrou no abismo devir-prazer chamado TEATRO.

O processo de criação do espetáculo Marat-Sade, de Peter Weiss, foi determinante para que as descobertas e afinidades se concretizassem. A cada encontro, fala, comando, ensaio ou até mesmo o silêncio com Wlad Lima foram decisivos para meu fortalecimento como pessoa, como uma mulher gorda, outrora envolta em camadas de medo, dúvidas e vergonha do próprio corpo. Não posso deixar de contar uma parte da história, um dos capítulos desse processo.

Com a junção das três turmas, a Escola de Teatro tornou-se pequena; então, naquela época, nossos ensaios foram transferidos para um dos galpões da Companhia das Docas do Pará - CDP¹⁶. Foi bem no início dos primeiros encontros para ensaiar que, coincidentemente, seriam no período de comemoração da Semana Santa e na Sexta-Feira Santa, dia definido pelos católicos para reflexão e recolhimento. Sim, não poderíamos parar, o processo estava atrasado. E lá estávamos todos, firmes, nas três horas da agonia. Eu, que até o ano anterior acompanhava minha mãe à igreja, naquele momento entregava-me ao pecado, conforme o pensamento daquela religião: o pecado do palco, o pecado da prática teatral, o pecado do prazer pela arte. Porém, tudo foi tão encantador, que a certeza do prazer que eu sentia invadir meu ser garantia-me o perdão diante dos deuses que ali se faziam presentes.

Era chegado o tempo da mutação. Não poderia e nem faria mais sentido ir contra o novo e surpreendente que se apresentava diante de mim. A realidade na qual me encontrava dava-me segurança para arriscar e usufruir movimentos físicos a que meus olhos assistiam.

Entreguei-me ao exercício e pude sentir o gosto bom da liberdade corporal. Meu corpo gordo, outrora encarcerado, tentando submeter-se aos padrões e exigências de um corpo

¹⁵ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2001.

¹⁶ Companhia Docas do Pará. Órgão que entre suas funções, fiscaliza a administração e exploração dos terminais privativos localizados na área do porto organizado. Situada na Av. Marechal Hermes, S/N Reduto. Belém-Pará.

magro, sentiu a autonomia diante do desprendimento e desenvoltura apresentado por um corpo gordo a bailar com 180 quilos. Meu corpo, naquele instante, mostrava-se predisposto a ser um corpo em transformação.

Penetrando a interioridade do corpo, não será a própria idéia de vida que toma um novo sentido? De facto, nas histórias de vida o que é interessante é a vida e não as histórias. A vida é muitas vezes entendida no seu aspecto histórico de súpula de acontecimentos e eventos, enquanto que a vida do corpo reveste um outro estatuto: é o coração que bate, o sangue que circula nas veias, a respiração e a sensação. A vida sente-se, ecoa em uníssonos com o seu ritmo de crescimento. É nesta adequação entre o tempo e eu que a vida toma forma (BOIS e RUGIRA, APUD SOUZA 2006, p. 32).

Bois e Rugira reiteram as transformações em curso a reverberarem-palpitem em meu corpo. Comecei a tentar minimamente sentir, absorver, distinguir o que internamente meu corpo absorvia enquanto matéria externa. Naquele espaço de tempo tudo parecia entrar em ebulição, eu não me sentia mais a mesma, estava sendo comandada em (des)sintonia de ritmo, tempo, espaço por um corpo gordo. O corpo que ali se mostrava externamente, não revelava claramente os impulsos e poderes existentes em cada um de nós; o que carregamos em nosso corpo não é representado ou demonstrado a quem nos vê sob a película do preconceito. Naquele cenário de ineditismo, tudo era sedutor, mas com uma grande pitada a mais, algo falava mais alto; aquele corpo de aproximadamente 200 quilos que conduzia aquele instante era Wlad. E, mais uma vez, percebi minha grande identificação com esta pessoa, diante da novidade e do desafio que se apresentavam em minha vida. Foi nesse dia, durante o aquecimento comandado por ela, que tive a oportunidade de ver, na prática, o quanto de energia e domínio ela exercia sobre aquele corpo gordo, obeso, que aparentemente não teria forças e nem habilidade para tantos movimentos. Qualquer olhar, com intuito de julgamento, seria desarmado diante daquela cena que ali se apresentava. A mim, coube o impacto fascinante de presenciar o ineditismo: um corpo gordo em ação, na cena teatral, dentro de uma autêntica capacidade de movimentos.

Um corpo pesado e ágil diante de meus olhos. Apesar do volume corpóreo, sentia leveza em mim. Talvez pelo intenso envolvimento com as possibilidades infindas de trabalhar um corpo em cena. Naquelas vivências, confirmei que eu, a menina gorda, identificava finalmente como ativar o potencial para as artes.

Diante do embate de realidades, mergulhei vestida de coragem para o que se apresentava a mim. Como aqueles arrebatamentos que identificamos inerentes aos jovens, quando frente a novos desafios.

Voltando à outra gorda, Wlad, naquela cena, ao som da música Vamos Bater Lata, da banda de rock brasileiro Paralamas do Sucesso, como em um êxtase transformou-se em algo

leve e, ao mesmo tempo, forte; com vigor inimaginável, manteve-se durante vários minutos em uma explosão de movimentos, dança e ações direcionadas para o corpo daquele grupo de aprendizes a atores. Todos, sem pudor algum, estavam completamente entregues ao domínio daquele comando fervoroso e visceral, e eu, ainda me sentindo embevecida por aquele acontecimento que vivenciava, observei, percebi e, acima de tudo, senti o quanto de empoderamento¹⁷ meu corpo se permitiu naquele mágico instante.

Hoje, enquanto caminhava para casa, posso afirmar que os transeuntes na rua me tomaram por bêbedo ou anormal. Eu estava aprendendo a andar, mas era muito difícil. O momento em que meu peso era passado de uma perna para a outra parecia especialmente complicado. (STANISLAVSKI, 2001, p.99).

Semelhante às sensações dos atores que foram treinados por Constantin Stanislavski, pude perceber em meu corpo gordo tais sensações oriundas daquele encontro. Utilizar minimamente técnicas corporais fazia diferença. Eu estava reaprendendo e, mais que um reaprender corporal, começava a fortalecer a força interna contida em mim.

Eu não poderia mais ser a mesma, era preciso experimentar aquele aparato de possibilidades e deixar que meu próprio corpo se arriscasse às novas possibilidades apresentadas, como um nascer de novo, um reaprender a caminhar, falar, escrever.

Ao participar da experiência do aquecimento comandado pela diretora, imediatamente senti e explorei sensações inéditas em meu corpo gordo. Não me sentia mais a mesma. Aqueles movimentos fizeram-me entender de forma orgânica esse recomeço. Senti-me como que num renascer, num reaprender, ao exercitar meus movimentos. Meu corpo agora se tornava cúmplice de minha própria história.

Essa história está devidamente marcada e registrada na minha trajetória de vida teatral, no capítulo: eu quero, eu posso, eu consigo, eu vou fazer. No mesmo espetáculo, durante o processo, pude me reencontrar com o que também amava fazer: cantar. O espetáculo teria música ao vivo, e cada vez mais eu me sentia completamente tomada pela grata sensação de estar ali, de fazer parte de algo que tanto me encantava e dominava. Representar e cantar: eis que chegava o momento de juntar meus sonhos. A primeira experiência de cantar em um espetáculo foi desafiadora, não tínhamos microfone e era um coro de aproximadamente vinte

¹⁷ Termo original oriundo da língua inglesa: *empower* que significa “dar poder” a alguém para realizar uma tarefa sem precisar da permissão de outras pessoas. O conceito de empoderamento também é atribuído ao educador Paulo Freire, em que uma pessoa, grupo ou instituição *empoderada* é aquela que realiza por si mesma as mudanças e ações que a levam a evoluir e se fortalecer.

vozes. Wlad, em sua proposta de encenação, joga-nos, alunos-atores, no universo criado por Peter Weiss.

A peça se passa em 1808, na sala de banhos de um hospício. A loucura era o tema da peça de Peter Weiss. A perseguição e o assassinato de Jean-Paul Marat, representado pelo grupo teatral do hospício de Charenton, sob a direção do Marquês de Sade. O tema da trama escolhido pelo autor é o encontro entre dois importantes e revolucionários personagens da história: Marat e Sade. Ambos são internos no asilo para doentes mentais de Charenton, localizado nas proximidades de Paris. Por ordem de Napoleão, líder político e autoridade naquela época, Sade passa confinado os últimos onze anos de sua vida. M. Coulmier, diretor do hospício, um homem esclarecido e adepto de novas idéias, permitiu aos internos montar peças de teatro para o público parisiense.

Em sua metodologia de encenação, Wlad sempre enfatiza a importância do cenário, o espaço a ser utilizado; para construção e fortalecimento de sua poética, coloca-nos em um lugar singular para o exercício da loucura: os galpões das Docas do Pará, àquela época abandonado, cheio de poeira, restos de maquinários, ferros, espaço de muitas sensações, que nos incitava ações, sentimentos e atitudes no decorrer dos ensaios. Isto cavou mudanças, alterações de comportamentos físicos e emocionais no elenco.

Lembro-me bem do exercício à beira das janelas dos galpões, situados às margens do rio Guamá, Baía do Guajará, olhando fixamente para a linha do horizonte, o que nos causava certa vertigem, incitando o imaginário dos alunos-atores. Desse cenário fomos lançados à cena *weisseana*. Todos éramos aprendizes no palco, todos ávidos para mostrar o resultado de alguns meses de ensaio. A sonoplastia do espetáculo foi peculiar. Como era de costume em sua maneira de fazer, Wlad convidou mais parceiros para a construção do espetáculo; e, na parte musical, letras e músicas foram compostas pelos professores da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, professoras Valéria Marques, Ana Margarida Camargo e Professor Jacó Cantão.

O trio de professores mostrava-se envolvido pelo processo. Acompanharam nossos ensaios, ensinando-nos a viver e sentir as músicas que, paulatinamente, eram criadas por eles. E eu vivia o êxtase da música de cena. Hoje, vinte anos depois, faço uma analogia do que foi falado por mim, juntamente com meus companheiros de cena, durante a música que cantávamos, e do que isso representa para meu traço artístico. Aqueles personagens representavam corpos insanos, corpos que eram alimentados de uma verdade da alma, de dores, vontades e sofrimentos; lembro parte de uma dessas canções, como se fosse hoje:

Esse é um mundo de corpos, corpos, corpos
Cada corpo martirizado....
Intranquilidade...Intranquilidade.
O que fazemos é um sonho do que podemos fazer
Loucos, sonhos, imaginação
Loucos, sonhos, palavras,
Só acredito em mim mesmo,
Só, palavras.
E o silêncio, envolve-nos.

Mundo de um corpo que se distingue, e em meio a tantos outros corpos consegue destaque pela espacialidade ocupada pelo mesmo. Um corpo martirizado pela vida de diferenças e preconceitos em relação a ele. Aparentemente forte e dramático, o referido martírio faz jus a corpos marcados por uma história de vida de preconceitos e dificuldades. Corpos inquietos, incomodados por ser impossível, nesse universo social, ter uma rotina tranquila quando nos referimos a corpos diversos, sejam gordos, magros, altos, baixos.

O sonho que se constrói pelo viés da loucura é um sonho possível. O sonho em si, em seus próprios caminhos, toma um rumo realizável na mente; e a mente, regida pelo que não se considera lúcido, ganha maior dimensão divina.

No cenário da peça – um hospício, representando a loucura – condizente com a dramaturgia, eu, na condição de um corpo manipulado por mente insana, tive consciência do quanto a experiência teatral foi transformadora em meu corpo.

Estava contaminada pelo fazer artístico. Não me sentia mais pecadora, à semelhança daquela jovem que, ao sair de casa às 14 horas da Sexta-Feira Santa, foi repreendida pela família por não permanecer em casa em um dia tradicionalmente sagrado. Aquela jovem não existia mais. E no processo de criação daquele espetáculo identifiquei-me com a afirmação de Wlad:

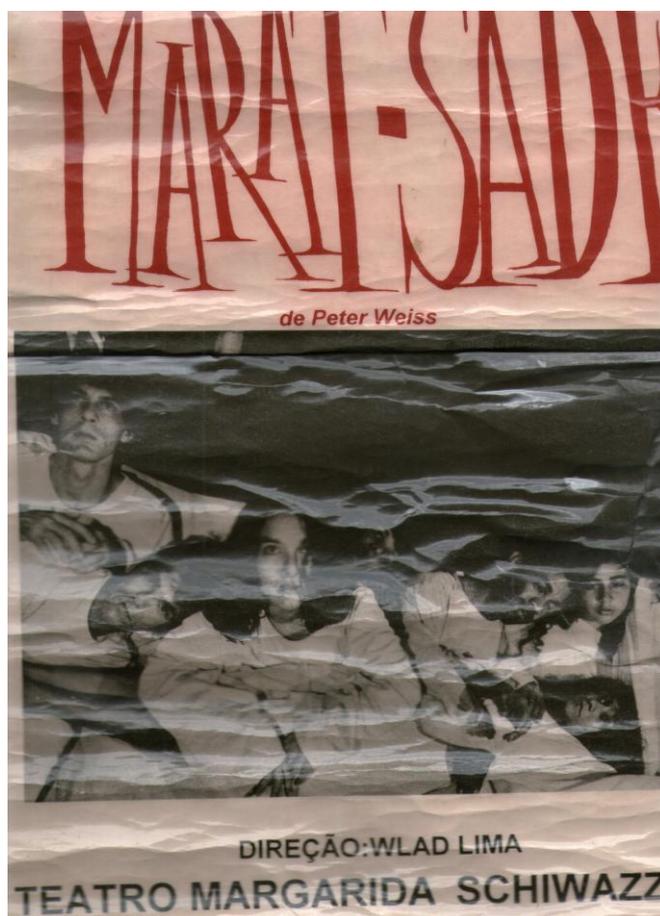
Tem um princípio que está muito forte no Marat Sade, que é este que tu falaste do teu próprio corpo, que é fazer um enfrentamento, as cenas exigiam enfrentamento do ator na sua história de vida....Não é a história de vida do ator, mas o ator reconhecer a sua história de vida, e enfrentar sua própria história de vida, porque tu tens, todos têm uma história de vida, tu reconheces ela para fazer o espetáculo. Tu tens que enfrentar a tua própria história de vida, e a partir disso dizer eu reconheço e digo foda-se, porque senão eu não vou conseguir passar essa etapa, tu entendes? Isso é legal, né?¹⁸

Marat-Sade foi meu primeiro espetáculo, foi maravilhoso, e mesmo sem clareza suficiente fui aos poucos percebendo o dispositivo transformador que tinha se instalado diante daquela experiência. Era o início, a história de minha vida pulsava em meu corpo, era preciso fazer o enfrentamento da minha história de vida frente ao desafio daquela encenação. Esse

¹⁸Entrevista realizada em agosto de 2014.

espetáculo foi a confirmação de anseios pregressos. Além de mim, creio que os demais integrantes também foram contaminados pelo fazer teatral a partir de então, seja para o amadurecimento pessoal ou profissional.

Figura 9



Cartaz do Espetáculo *Marat Sade*, na cena no banco do manicômio. Da esquerda para a direita Cláudio Andrade, Jorge Amâncio, Maridete Daibes, Lene Sancar, Antonino Silva, Marluce Oliveira, Sara Beatrice.

Uma mini-orquestra foi montada para parte da execução da sonoplastia do espetáculo, e eu, junto com outros atores, fazíamos parte de um coro de personagens insanos, num manicômio, dentro de uma camisa de força como figurino. Seguimos nossos ensaios até o dia da apresentação no Teatro Margarida Schivazzappa, em Belém.

Na estréia, o teatro estava cheio, o público compareceu; afinal, era uma montagem dirigida por Wlad Lima e, desde quando a conheci, era assim: onde Wlad punha a mão na direção, no mínimo tornava-se polêmico e o público respondia da melhor maneira possível. E assim foi minha estreia oficial no teatro. Pude ver, naquele momento, a realização de um sonho: eu ali no palco, representando e cantando pela primeira vez em um espetáculo de teatro.

A ansiedade e o medo eram constantes, mas comecei a perceber e entender que eu poderia ser mais forte, que ali eu poderia ser o que quisesse. O teatro me fez sentir concretamente um empoderamento jamais antes sentido em meu corpo/vida. Foi quando comecei a viver inebriada com a minha nova e envolvente vida cotidiana, aí fui de fato arrebatada pela sensação daquilo que não se mede, nem se explica; é sentido visceralmente em tonalidades às vezes harmoniosas, às vezes contraditórias, mas sempre instigadoras.

O conhecimento imanente elabora-se na carne silenciosa. Vista desta maneira, a autorização poética do sensível consiste em se “deixar pensar” ou em se “deixar refletir” e não tanto em pensar ou refletir “sobre qualquer coisa”. O corpo habitado não é apenas sede de uma fusão de sensações, nem de variações de tonalidades, mas é um lugar de emergência de uma forma singular do pensamento que acontece na vida imediata da vivência corporal (BOIS e RUGIRA, APUD SOUZA, p.2006, p.33,34).

Meu corpo estava (re) habitado. Sensações postas diante de mim, eu as absorvi. Esse novo pensar-sentir a que se referem Bois e Rugira entranhou-se em minha vivência corporal. Ressalto que minhas sensações físico-corporais não estão somente ligadas às palavras proferidas e ouvidas ao longo de minha trajetória de menina gorda; estão numa esfera mais sensível do meu corpo, do meu ser. Quando me lembro das palavras ouvidas durante o período mais difícil da minha condição gorda, sinto que minha transformação ocorria internamente, a força guardada transformava-se, gradativamente, de maneira mais intensa e concreta. O corpo gordo da infância surgia na cena em Marat-Sade, assumindo características da loucura. Meu personagem fazia parte de um manicômio, a loucura nunca antes experienciada pelo meu corpo se fazia presente durante todo o espetáculo.

Na cena do pátio, onde os loucos sentavam em um grande banco, ficávamos longo tempo em silêncio, vivendo o tempo e a medida destinada por cada ator na construção deste momento, ora silêncios profundos, ora histeria insana (fig.10).

FIGURA 10



Loucos no pátio do hospício de Charenton. Cena do banco. Na cabeça, adereços simbolizando o delírio de cada um dos personagens. Da esquerda para a direita: Cláudio Andrade, Jorge Amâncio, Maridete Daibes, Edielson Goiano, Antonino Silva, Marluce Oliveira, Lene Sancar, Sara Beatrice.

A mudança vinha se fazendo mais evidente para mim, mesmo que à época o grau de percepção não alcançasse meu entendimento atual. Naqueles momentos, em minha tenra infância e juventude, já estavam sendo processadas em meu corpo algumas armas de defesa e enfrentamento. Foi com a entrada do teatro em minha vida que meu saber imanente se fez presente, consciente. Percebi que podia reagir, tinha ferramentas eficazes para usar nesta batalha: o teatro. O poder de resistência do ser humano oprimido começa a vir à tona com essa nova possibilidade, a vida na cena. Neste sentido, Pavis confirma:

O teatro é, à primeira vista, o lugar da exterioridade onde se contempla impunemente uma cena, mantendo-se a si mesmo à distância. É, segundo Hegel, o lugar da objetividade e também aquele do confronto entre palco e plateia; logo, aparentemente, é um espaço exterior, visível e objetivo. Mas teatro é também local no qual o espectador deve projetar-se (catarse, identificação). A partir de então, como por osmose o teatro se torna espaço interior. Para que haja teatro é preciso que haja um início de identificação e catarse. Encontramos na personagem uma parte do nosso ego recalcado e talvez mesmo o fato de que o criador nos coloca em condições de fruir doravante, sem censura e desavergonhadamente nossas próprias fantasias contribua grandemente para esse sucesso. Assim, o espaço cênico adota a forma e a coloração do ego espectador: ele é, alias, com muita frequência, muito

pouco caracterizado (dentro do estilo atual) e só toma corpo realmente graças à projeção de um ego exterior (PAVIS, 2005, P.98).

O espetáculo Marat-Sade disparou em mim esse sentido de sobrevivência e superação. O ego exterior a que Patrice Pavis refere-se é identificado e alterado. E é certo que onde há opressão, há resistência; basta olhar, revisitar a história da humanidade, para constatar a veracidade desta máxima. Debruçada neste estudo, ao olhar para trás, e com atual maturidade e visões de mundo mais acuradas, identifico quantas mudanças inteligíveis, psicológicas e sociais foram operadas em mim, em meu modo de ser e estar no mundo, em meus olhares e elaborações diante dos enfrentamentos que a vida me reservou. Assim, eu, semitransformada, iniciei uma fase definitiva da minha vida artística. Foram três dias de espetáculo e, a partir dessa experiência, comecei a aprender, entender e vivenciar que, a cada dia, era um fazer diferente do que presumivelmente seria igual. Considero que o espetáculo Marat-Sade marcou definitivamente minha vida como atriz, porém não marcou somente no sentido intrínseco do fazer teatral; marcou em mim a aspiração da busca efetiva de novos horizontes, de respirar e experimentar novas formas de me relacionar com a vida. Um espetáculo que deu início e possibilitou, reiterou o meu sonho de ser atriz.

E, afirmo, não poderia ter sido melhor: unir música e cena no primeiro trabalho foi mais que um desafio; foi o tão esperado início da realização do sonho da menina gorda que cantava somente no escuro, na sala da casa nº 438, na Avenida Duque de Caxias.

ATO II

ENCONTRO EMBRIAGADO E AMOROSO-POÉTICO ENTRE DUAS GORDAS NO TEATRO

A finalidade deste ato é dissertar sobre o encontro de duas mulheres artistas no embriagado mundo do teatro, em especial no universo de criação da encenadora Wlad Lima. Entender as relações que ligam a mim, atriz e pesquisadora Marluce Oliveira, a esta encenadora e sua poética. Falarei sobre outros encontros, fragmentos de histórias de vida dela e minhas, no âmbito pessoal (família, infância, corpo, obesidade, sexualidades, amores). Será abordado ainda o âmbito profissional das duas artistas, em três espaços de criação e formação cênica: a Fundação Curro Velho, a UNIPOP e a ETDUFPA. Quanto às afinidades de histórias de vida, serão instituídas a significação e ressignificação com relação ao corpo gordo e, sobretudo, como as duas mulheres estabelecem essas relações no processo de criação no Teatro, e no próprio reprocessamento da pesquisadora enquanto encenadora, considerando o terreno em que se conformou este encontro: a Dramática Companhia, no processo de montagem do espetáculo O Homem que Chora por um Olho Só, inspirado na obra Os Sete Gatinhos, de Nelson Rodrigues. Enfatizo também a identificação ocorrida profissionalmente entre nós. A diversidade condutora dos encontros pode ser testemunhada neste depoimento de Wlad Lima:

Não penso o teatro na forma enraizada no texto e só nele. O meu pensar teatro não quer que apenas um dos elementos da linguagem cênica – como a luz, o som, a cenografia, o texto ou qualquer outro – seja o tronco da obra e para este tronco, tudo converta. Ele quer diversificar-se (LIMA, 2005, p.43).

Wlad Lima indica especificidades no seu pensar e fazer teatro, da importância de cada um dos elementos que compõem e produzem a cena teatral. Com habilidades próprias, inerentes a sua prática e olhar, ela sempre trabalhou a amplitude das linguagens em suas criações poéticas e, mesmo com domínio nato, nunca abriu mão de parceiros (as) para dividir e refletir sobre um novo processo, como marca de sua produção criativa: construir junto. Volto mais uma vez no tempo e, desta feita, para contar do início do nosso encontro profissional. Um convite de Wlad Lima consolidou minha entrada no universo artístico profissional. Naquela altura, eu como estudante de teatro e, ao mesmo tempo, trabalhando como assistente administrativo em uma gráfica. Aquele era meu segundo emprego.

Como muitos cidadãos brasileiros, comecei a trabalhar cedo; cumpria o horário de oito horas diárias e, ao fim do expediente, seguia para a escola de teatro, cumprindo horário até às 22h30min.

Na mesma época, ingressei na Dramática Companhia. Devido ao meu empenho, habilidade e compromisso com as tarefas designadas, fui convidada por Wlad para assumir, durante três meses, a função de apoio técnico das oficinas cênicas da Fundação Curro Velho. Para assumir essa nova função, eu teria que largar o emprego. Isso poderia parecer fácil; talvez para alguém que tivesse garantia de sobrevivência, seria um bom caminho seguir exercitando livremente somente a arte teatral. Infelizmente, esse não era meu caso, a realidade era outra; afinal, eu tinha sido posta para fora de casa.

O motivo? Minha orientação sexual. Meus pais descobriram. Minha mãe, com seu contraditório cuidado e preocupação, ouviu uma conversa pela extensão do telefone e não demorou a dividir a notícia. Meu pai foi bastante enfático em sua advertência: “Se quiser viver essa vida, arrume suas trouxas e vá morar em outro lugar. Desse jeito, aqui embaixo do meu teto, eu não aceito”.

Saí de casa. Não foi fácil enfrentar essa realidade. Acredito que tenha sido esta, de fato, a minha primeira grande decisão na vida, o maior enfrentamento de todos os medos que eu tivera até então. Sem chão, com terrível sensação de abandono, fui acolhida por minha irmã mais velha, Márcia, e seu marido, Walmir Bezerra; aos dois, minha eterna e profunda gratidão, pois me deram abrigo, sem importar-se com qualquer escolha que eu viesse a ter. Apenas demonstraram seu carinho e confiança para comigo e tornaram-se pessoas fundamentais na continuação e aprofundamento de minha escolha artística teatral. Sem recurso financeiro suficiente para contribuir com este novo núcleo familiar, ainda assim, com todas as dificuldades, fui acolhida, amparada pelo casal.

Atire a primeira pedra quem venceu sem lutas. As dúvidas tornavam-se cada vez maiores; um turbilhão de novas e decisivas escolhas deveria ser feita naquela ocasião. A decisão para arriscar largar o emprego fixo foi tortuosa. É importante registrar tais fatos, pois foram eles que, pouco a pouco, impulsionaram-me e me ajudaram a levantar. No percurso de minha vida, identifico que todos eles contribuíram e foram primordiais para minhas conquistas futuras, equilíbrio e reconstrução da autoestima. Fiz minha escolha: assumi a função de apoio técnico das oficinas cênicas da Fundação Curro Velho. A partir daí, nunca mais deixei de sobreviver da arte. Os três meses iniciais de contrato desdobraram-se para oficinas e outros trabalhos, que foram desenvolvidos com o aprendizado diário deste prazeroso ofício.

Em tal contexto, ante minhas transformações, concordo com Boal quando enfatiza que o teatro é um meio de transformação subjetiva:

Um meio privilegiado para descobrirmos quem somos, ao criarmos imagens do nosso desejo: somos nosso desejo ou nada somos. No teatro do oprimido, aquele que entra em cena para contar um episódio de sua vida é, ao mesmo tempo, o narrado e o narrador – pode por isso imaginar-se no futuro (BOAL, 2003, p.47).

Não somente me vi envolvida por todo o processo de aceitação, referente às minhas escolhas, à minha sexualidade, meus sonhos e forma de ver a vida, como também comecei a perceber o teatro e sua importância em todo esse processo. Ainda como Boal evidencia, o teatro é também, sobretudo, um meio de intervenção social e política. Meus caminhos, naquele momento, eram o que Boal (2003) deixa claro como sendo o Teatro do Oprimido, no qual estava buscando me (re) situar em todo entorno, observando as perspectivas das relações de poder, percebendo as formas sutis ou declaradas de dominação e exclusão social. Assim, todo o processo que vivi me proporcionou outras maneiras de ver o mundo e as relações sociais.

Conjuntamente com o trabalho desenvolvido na Fundação Curro Velho, concluí o curso livre de ator da UFPA. Já não era mais uma simples iniciante, agora estava com o certificado em minhas mãos. Em seguida, fui convidada por Olinda Charone, à época coordenadora do Projeto Arte Educação daquela instituição, para participar como atriz do espetáculo Bufonaria Brecht Nº 100, do Instituto Universidade Popular - UNIPOP. Na sequência, fui solicitada para trabalhar no projeto Comunidade Solidária, desenvolvida por esta instituição; e, um ano depois assumi a coordenação do Projeto Arte Educação. Trabalhar na UNIPOP foi muito gratificante; muito do que pude aprender e praticar no ofício da arte, no âmbito político, educação popular e empoderamento de direitos, foram ensinamentos do Instituto Universidade Popular. Espaço plural, integrador e de discussões de direitos. Sobre o empoderamento, Wlad esclarece:

Empoderamento... Palavra cara e instauradora para quem trabalha com o sentido de diferenças de classe, luta, revolução, subalternidades e pós-colonialismo, sejam esses, coletivos e/ou individuais; do plano social, objetivo ou do processo de subjetivação. Pense comigo, Marluce: nós que já trabalhamos na formação de lideranças dos movimentos populares, e hoje, formamos artistas para a cidade de Belém, sabemos bem que esse conceito é chave na atuação política das minorias - incluindo aí a classe trabalhadora do teatro. Mais que um conceito abstrato, generalista, empoderamento traz à prática de vida e arte, os afetos da resistência, as certezas dos pontos de discordância e injustiças do mundo, a biopotência necessária às transformações sociais e pessoais. O empoderamento pessoal, isto é, a consciência de seu lugar no mundo não pode ser determinada somente pelo jogo do capital, mas sim pelos desejos, ações de mudança frente aos

coletivos, é e precisa ser vital para nos mantermos vivos, criadores de mundo e artistas¹⁹.

Diante das falas da Wlad, percebi o quanto seria desafiador assumir aquela missão. Não tive mais dúvidas, aceitei e recebi com muito entusiasmo e emoção. Via diante de mim a possibilidade e a grande responsabilidade de dar prosseguimento a um trabalho iniciado pelas mãos de Wlad Lima. A instituição UNIPOP, pelo comprometimento e caráter político, convidou a educadora para dar início a um grupo de teatro que pudesse tratar de forma mais concreta questões sociais inerentes a sua missão. Lá, a diretora desenvolveu, juntamente com Luís Otávio Barata²⁰, o projeto “Cala Boca Já Morreu Quem Manda na Minha Boca Sou Eu”. Esse projeto ganhou significativa repercussão na cidade.

Sérias questões sociais eram expostas ao público, com caráter de informação, chamamento para debates, discussões, esclarecimento político. Wlad nunca escondeu de ninguém sua maneira invasiva de trabalhar, junto com Luis Otávio Barata. Imediatamente mostraram, sem medos, o que pensavam e queriam em relação a sua poética de fazer teatro.

Quase dez anos depois do meu ingresso na UNIPOP, fui mais uma vez em busca de novos horizontes. Em 2009, através de concurso público, ingressei como professora de teatro, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, instituição onde me encontro hoje, dando continuidade ao trabalho que agarrei com unhas, dentes, amor, corpo e alma inteiros; tendo como colega de trabalho Wlad Lima, com isso tendo a oportunidade de continuar me embriagando de teatro, juntamente com esta eterna mestra que tanto admiro.

¹⁹ Entrevista realizada em 24 de maio 2015

²⁰ Luís Otávio Barata, diretor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, jornalista e artista plástico, já falecido, fundador do Teatro Cena Aberta – TCA, formado em 1976, em Belém (PA).

CENA 1

Gorda Wlad

A cena um inicia com a artista Wlad Lima, hoje conhecida como gorda Wlad. São muitas as designações para esta que também foi chamada de estrela de refinada grandeza. Por volta de 1997, Wlad Lima já constava entre os grandes nomes do teatro na cidade de Belém. Nessa década, passava por uma fase de grande efervescência no seu fazer teatral, além de sua intensa atuação na Escola de Teatro, com repercussão na mídia, entrevistas, matérias em jornais, rádio e televisão (fig 11).

Figura 11



Wlad Lima. O sorriso no rosto é a marca de sua peculiar simpatia. Fonte: Jornal *O Liberal*, 1998, Caderno *Mulher*.

Wladilene de Sousa Lima, que adotou o nome artístico de Wlad Lima, nasceu em Belém do Pará, em 3 de dezembro de 1961. Graduada em Ciências Sociais pela União das Escolas Superiores do Pará (Unama), com mestrado e doutorado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Sua mais recente produção acadêmica é a pesquisa intitulada *Uma Webcartografia dos Estudos Culturais em Portugal*, referente ao seu primeiro estágio de pós-doutoramento no Programa

Doutoral em Estudos Culturais das Universidades de Aveiro e Minho, em Portugal (período de maio de 2013 a outubro de 2014).

Atualmente, na Universidade Federal do Pará, é professora nos cursos técnicos de Formação de Ator e de Cenógrafo, na graduação em Dança e em Teatro, na especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo e no mestrado em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes), do Instituto de Ciências da Arte (ICA), da Universidade Federal do Pará. Além dessas pesquisas, criou e administra a Rede Teatro da Floresta. “Uma rede de difusão do teatro amazônico e suas práticas hipermidiáticas. Um espaço colaborativo entre criadores da cena e seus coletivos, localizados na região norte. Um movimento ético-estético do teatro da floresta”²¹. Tem experiência na área de Formação de Ator, com ênfase na concepção de ator-criador e encenação e memória, na formação de jovens encenadores e na construção de Netcenas (Blogs e Wikis), atuando principalmente sobre os seguintes temas: matrizes de encenação, processos de criação, cartografias poéticas, dramaturgia pessoal do ator, histórias de vida em cena e draoterapia (autopoiésis pela dimensão libertária do teatro).

A draoterapia teve início com a criação do grupo Drao, em 1990. Segundo Wlad, draoterapia é todo o trabalho desenvolvido por ela na prática, atualmente, na disciplina Trajetória do Ser, ministrada no Curso de Licenciatura em Teatro da UFPA. Como metodologia, ela reúne história de vida, imaginação e construção de cena, o fazer teatro. Pede para que eles, os alunos, contem sua história de vida; em seguida, orienta para que eles, através da imaginação, trabalhem três elementos: o mágico, que desvela o poder da magia inerente a nós e ao jogo também; o lúdico, o próprio jogo em si; e a dimensão utópica do jogo.

E o que chamamos de mágico? Se o aluno-ator se utiliza da imaginação nos exercícios cênicos, ele tem o poder mágico, porque ele trata dessas coisas que nós não conseguimos enfrentar. Então, tudo aquilo que de alguma maneira colocamos em cena, que trazemos da vida real para o ficcional, tem uma dimensão mágica, tratamos algumas coisas de forma mágica.

O outro elemento, o lúdico, é: eu brinco com aquilo, é um exercício de brincar com aquilo, quer dizer, desdobrar, inventar, transformar, ficcionar, fabular. E é utópico porque também me prepara para desejar um mundo melhor. Entendo que esse conjunto de estratégias metodológicas utilizadas pela diretora, no teatro, é chamado de draoterapia. Para Wlad, um dos pontos mais importantes desse trabalho teatral desenvolvido por ela é a dimensão terapêutica. Esse fazer teatral, além de dilatar a potência criadora dos brincantes, também

²¹ www.redeteatrodafloresta.ning.com [sítio desativado, atualmente].

ajuda a curar as nossas dores, as emocionais principalmente, e a esse trabalho ela nomeia draoterapia.

Segundo Wlad Lima, DRAO vem de drama. O teatro que conta, que fala. Uma palavra de múltiplos significados. A palavra “DRAO” tem sua etimologia na palavra grega Drama e, tomando como força a origem do seu sentido, "Eu faço! Eu luto!". A criação desse grupo surgiu da necessidade, em meados dos anos 90, de falar sobre as questões sociais, mais especificamente de agir em decorrência de uma necessidade detectada em locais e situações específicas. A Drao era o núcleo de assessoria artística para tratar de diversos temas, através do fazer artístico. DRAO foi uma vertente da TRAMA (Associação Teatral Reunida na Amazônia), grupo criado por Wlad Lima com o intuito de desenvolver trabalhos de assessoria artística destinados a empresas e segmentos culturais.

Wladilene de Souza Lima, assim foi registrada a criança que nasceu em uma família de quatro irmãos, única mulher, filha do senhor Orlando do Nascimento Lima e da senhora Dolores de Sousa Lima, ele dentista, ela professora. Wladilene veio ao mundo em um momento delicado da família, com o pai desempregado e a mãe tendo que arcar com as despesas. Dona Dolores não encontrava trabalho melhor em Belém e, nesse momento, surgiu uma oportunidade de trabalho como professora em Santarém, e seu Orlando foi até Santarém deixar a esposa. Naquele curto período em que ele ficou em Santarém, Wlad foi concebida. Nove meses depois, Dona Dolores decidiu voltar para Belém, ela queria estar junto ao marido, e também temia pela sua vida, visto que as estruturas hospitalares da época não eram consideradas adequadas para manter a tranquilidade necessária, posto que sua idade, 32 anos, naquele momento, era tida como avançada. Ou seja, a estrutura do local e a idade da parturiente não favoreciam o parto em Santarém.

Wlad nasceu em Belém. Logo nos primeiros anos de vida começou a ser levada para a terra dos seus avós, que, tanto maternos como paternos, são de Quatipuru, antiga Vila de Valentim (vila de pescadores localizada na região do salgado, no Pará) terra que sua família habita desde os seus tataravôs. Habitam-na, principalmente, agricultores, pescadores, políticos, padres e comerciantes. Sua avó, Isaura Pinheiro do Nascimento (conhecida como Isaurica), foi umas das primeiras mulheres daquela terra a ter um emprego público, nos Correios.

Wlad e seus irmãos fizeram parte da primeira geração que não nascia em Quatipuru, e durante muitos anos era lá que ela passava boa parte do ano: nas férias escolares, Natal e datas comemorativas o local não poderia ser outro. Os três lugares onde habitou, Belém-Santarém-

Quatipuru, revelam um pouco de seus traços identitários. De família interiorana, todo seu imaginário vem de Quatipuru. Wlad Lima:

Se você parar para olhar a minha casa, essa casa aqui, e me perguntar sobre móveis, por móveis, eu vou te dizer que esses móveis têm a ver com a casa da minha avó, que era a casa da minha bisavó, que era a casa do meu pai. Então, quando eu cresci, para você ter uma ideia, eu passava quatro meses do ano lá. Eu passava julho, depois dezembro, janeiro, fevereiro, eu sempre passava o Natal lá. Eu sempre acordava, no dia de Natal, com presentes embaixo da rede. Então, eram quatro meses por ano. Era muito tempo e era o tempo das brincadeiras, das férias, dos passeios, e eu passava o dia inteiro na rua, eu ia para lama, ia pescar caranguejo. Eu acho importante falar dessa geografia que alimentou durante muitos anos o meu imaginário²².

E de imaginário Wlad pode falar muito bem. Não lhe faltaram raízes para isso, e sabemos que esta mulher da cena viria carregada de tantas imagens e sensações, aspectos estes que identificamos em seu dia a dia artístico e familiar. Ela narra com transparência as similaridades dos cenários do passado com o atual, transformando a materialização da memória até nos móveis de sua casa. Ainda que neste momento ela se encontrasse distante do universo artístico teatral. Sobre isso faço referência a Gaston Bachelard (1988), nas duas primeiras maneiras de imaginação: a formal e a material.

Compreendo que todo o percurso se volta para a vivência particular de cada indivíduo, momento em que reativa o núcleo de onde veio. A família, as relações estabelecidas na infância; e neste ínterim, atribui, a todo o processo por mim vivido, uma “imaginação formal” que cria sua ambivalência com a “imaginação material”, e daí, concorre para todo o devir artístico e criador que desenvolvi no fazer teatral. Sobre imaginação, Pessanha, na introdução do livro *O Direito de Sonhar*, de Bachelard, afirma que:

(...) a imaginação formal que nutre a formalização, resulta de uma operação desmaterializadora, que intencionalmente “utiliza” a matéria ao torná-la apenas objeto de visão, ao vê-la apenas enquanto figuração, formas e feixes de relações entre formas e grandezas, como uma fantasmática incorpórea, clarificada, mas intangível (...). Já a imaginação material recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, a solicitar a intervenção ativa e modificadora do homem: do homem – devindo, artesão, manipulador, criador, fenômeno técnico, obreiro – tanto na ciência quanto na arte (apud BACHELARD, 1994, p. 15).

Esta mulher, nitidamente, trabalha com esses dois imaginários, quando ela pensa, inventa e delira no plano das idéias, e quando o corpo do ator se transforma no material do imaginário. O próprio corpo do ator, como sabemos, é a matéria a ser trabalhada por ele e a encenadora o faz com maestria. Isso ela deixa claro ao fazer o relato acima.

Em Belém, a menina Wlad morou, por muitos anos, em uma casa no bairro de São Brás, na Avenida José Bonifácio, em frente ao colégio Augusto Meira. Naquela casa, por

²² Entrevista realizada em julho/2014.

volta dos seus quatro anos de idade, em sua primeira visita ao quintal, avistou um pé de gíngiba, uma árvore frutífera que desapareceu da cidade de Belém. Era uma árvore que, desde o primeiro encontro, despertou o encantamento da criança por ser uma árvore imensa, semelhante a uma mangueira. Nesse lugar, a menina ficava durante horas catando gíngiba. Essas memórias ficaram intensamente registradas e, cinquenta anos depois, para alegrar e alimentar suas lembranças, a encenadora reencontrou, em Portugal, uma árvore de gíngiba. Ela enfatiza, claramente, a importância de reencontrar a árvore de sua infância.

Nesse momento da minha vida, chegar em Portugal e encontrar uma árvore de gíngiba foi algo que imediatamente remeteu à minha infância. É uma árvore típica de Portugal, mas no quintal da minha casa, em Belém do Pará, convivi com uma, e ver essa árvore novamente foi a oportunidade de rever um símbolo da minha fase de criança. Foi grande motivo de felicidade. Eu fiz uma festa quando eu vi a árvore de gíngiba e logo fui lembrando os momentos em que ficava horas e horas ao pé da árvore, no quintal da minha casa, na Av. José Bonifácio. E fico me perguntando por que essa memória ficou? Por que é tão fortemente ativada em mim?²³

Bachelard talvez esclareça um pouco dos porquês que certas sensações, recordações ativadas por objetos, cheiros, tatos, ficam para sempre na memória, aparentemente adormecidas em recônditos latentes. “A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-las, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária”. (BACHELARD, 1988, p. 94).

Nestas recordações, observo em Wlad uma aparente tristeza, uma pitada de solidão. Não posso ainda afirmar em que sentido poderia fazer essa referência, mas parece algo que está guardado no íntimo de sua existência, de alguém rodeada de pessoas ou amigos, mas que, ao lembrar-se da infância, sem tanto distanciamento, ela traz suas lembranças permeadas por uma tristeza marcada em seu corpo.

A mãe de Wlad, por ser professora, e na época diretora da Escola Estadual “Paulo Maranhão”, situada na mesma rua da sua casa, facilitava que a vizinhança, ou a comunidade mais próxima, identificasse seus familiares. Ser filha da professora fez com que ela fosse conhecida na rua. Na escola em que dona Dolores trabalhava, a menina gorda frequentou o primeiro espaço cênico de sua vida. Lá existia um porão, o qual, por um longo período, serviu de abrigo para Dona Maria, servente da escola, que, por ser muito pobre, não tinha onde morar com seus filhos. Dona Dolores, responsável pelo estabelecimento, permitiu que ela se abrigasse ali, mesmo contrariando normas da escola.

²³ Entrevista realizada em julho/2014.

Wlad era uma criança com muitos problemas de saúde. Dona Dolores, por não ter com quem deixar sua filha durante o horário de trabalho, levava-a para passar o dia brincando com os filhos de Dona Maria. Nessa tríade de ambientes (Quatipuru, Quintal da casa e Porão da escola) vão surgindo os primeiros elementos de estímulos para sua fértil imaginação.

Aos 10 anos de idade, a menina foi transferida para a Escola “Berço de Belém”. Naquele momento, ela começou a ter de fato maior contato com o teatro. Antes disso, teve uma experiência não muito agradável, como ela mesma relata:

Eu deveria estar com uns 6 ou 7 anos. Fui fazer aquelas cenas de musicais. Era um musical, a cena falava das frutas e legumes, e eu fui a beterraba. Minha mãe mandou fazer um vestido tão horroroso, mas tão horroroso, mas tão horroroso, como ela sempre fez coisas para mim, tão horrorosas, que não fiquei envergonhada pela cena, eu fiquei envergonhada pelo figurino, porque as meninas estavam tão bem, bem vestidinhas, tão graciosas, e eu estava com um saco roxo, eu vesti um saco roxo. Incrível como isso ficou guardado. Então minha primeira experiência foi essa porra da beterraba. Eu, puta, de saco roxo.²⁴

Diante deste relato de insatisfações da menina gorda, rememoro o que também foi vivido por mim, do quão constrangedor eram os momentos em que mamãe me vestia pelo seu gosto, desconsiderando o que me agradava. Sentia-me forçada. Dona Idalina insistia em seus constantes e obsessivos cuidados em vestir a filha gorda como mocinha, ainda que eu me sentisse completamente desconfortável. Minha confiança estava sendo diretamente afetada.

Penso que o ambiente familiar é fator determinante e o que mais influencia no amor próprio das crianças. Constantemente a autoestima se vê afetada pelas experiências e exigências que recebemos do mundo exterior. A sociedade exige que nos moldemos e que sigamos padrões de comportamentos, escolhas iguais as da maioria. Se não cumprimos os requisitos exigidos, tanto no ambiente familiar, como na sociedade de um modo geral, o nosso orgulho e amor próprio, ainda que positivos, podem ser abalados. Por essa razão, a construção de uma autoestima positiva deve ser sólida em todos os momentos da vida do ser humano.

A partir deste entendimento, percebo hoje a importância de quebrar estigmas e traumas deixados pela família durante minha infância e adolescência; e, mergulhada nesta pesquisa, afirmo sem dúvida: o instrumento que tive para superar, ou no mínimo, compreender esses comportamentos familiares, foi a arte. Recorrer ao meu potencial criador e imaginário foi decisivo em minha jornada pessoal e profissional.

O teatro, nesse aspecto, serviu para que eu compreendesse todo o processo de superação de medos intrínsecos à evolução da pessoa. Enfrentar a mim mesma, entrar em

²⁴ Entrevista realizada em julho / 2014.

contato com vários eus, possibilidades de experimentar processo catártico ou de minimização de problemas diversos por meio das artes cênicas.

Voltando ao depoimento de Wlad, e diante dessas informações iniciais, sobre a influência da arte em sua vida, pergunto o que mais poderia ter incitado a criança Wlad, para transformá-la na artista versátil que conhecemos hoje. Em meio a uma fala emocionada, repleta de suspiros profundos, sorrisos e algumas pausas, ela conta:

Eu lembro que, como toda criança, eu adorava uma caixa de lápis de cor, e eu tinha a minha. Lembro que o meu pai tinha uma livraria na frente de casa. Era a livraria Vitória. Explicando mais, mudamos para lá quando o meu pai foi demitido da Petrobrás, assim, depois de anos, uns seis anos. Ele foi demitido com vários funcionários, a alegação era de comunismo. Meu pai não tinha nada de comunista porra nenhuma, pelo contrário, ele era muito caretão, muito comportado, muito dentro das regrinhas. Ele tendia mais para os estudos espirituais, teosóficos, teológicos do que política. Aí eles abriram um processo contra a Petrobrás, que rolou durante anos. E quando saiu o resultado do processo, que, por sinal, eles ganharam, surgiu uma grana alta lá em casa e eles fizeram uma casona. Mas, antes de sair o resultado do processo, meu pai passou maus bocados, passamos por situações financeiras muito complicadas, e é aí que ele abre a livraria²⁵.

Percebo de imediato a preferência, o gosto pelos lápis, desenhos, cadernos; e a relação de parceria, confiança e amorosidade que Wlad, desde criança, mantinha com o pai. No relato inicial, identifico a sensibilidade inerente ao Sr. Orlando. Profissional da área da saúde, dentista. À época, para driblar a crise pela qual passavam, abriu uma livraria na frente de sua casa. Sem dúvida, ao ouvir as falas de Wlad e ver o brilho em seus olhos quando fala de seu pai, é evidente a admiração, o amor instalado naquela relação. Um homem ligado aos estudos espirituais, que cedo despertou na filha o gosto e o prazer pela leitura. A relação de pai e filha é de ampla cumplicidade, conforme relata a gorda Wlad:

O irmão da minha avó...Eu vou voltar um pouquinho: o coronel Leandro Pinheiro, que era o meu tataravô, não teve nenhum filho homem, assim, filho chamado legítimo. Ele teve três filhas, entre essas teve a Inês, que era minha bisavó. Naquela época, era muito complicado não ter um filho homem, isso significava muito. Não lembro ao certo se ele era militar, mas ele era um desses coronéis mandatários políticos. Os políticos eram chamados de coronéis. Quando vem a terceira geração, minha avó teve uns nove ou dez filhos, e aí teve o filho mais velho, que chama Antônio Pinheiro, ele era o meu tio avô. Ele era uma pessoa tão importante na família que, de alguma maneira, se tornou tutor de todos os irmãos. Quando os pais morreram, até o final da vida dele ele continuou como o tutor de todos os irmãos, e eram vários homens e apenas duas mulheres, minha avó e minha tia. Esse homem teve uma importância muito grande na nossa vida, ele marcou, ele marcou muito e ele era livreiro, representante da Companhia Nacional, que, à época, era uma grande editora em Belém. Então, as imagens que eu tenho dele é dentro de uma grande livraria, uma casa com uma grande biblioteca²⁶.

²⁵ Entrevista realizada em julho /2014.

²⁶ Entrevista realizada em julho/ 2014.

Para Wlad, a figura masculina do tio-avô foi referência de um grande patriarca na família, a hierarquia se fazia presente. Este homem era representante de uma grande editora, marcou a história de seu pai e, por conseguinte, da filha, e suas lembranças são ativadas para um ambiente de livros. Impossível não perceber o fascínio da menina. Livros, livraria, literatura eram universos próximos da sua vida. Desde cedo ela conviveu com a própria obesidade. Via-se envolta naquele emaranhado fabuloso da literatura, das histórias que lia e ouvia, dos desenhos, da música. A identificação pela busca do conhecimento é ativada desde sua infância. Os caminhos para a arte do teatro estavam tacitamente sendo construídos.

É importante que eu fale sobre isso. O meu pai trabalhou com ele quando era jovem. Na adolescência, quando estava estudando, ele mandava mais no meu pai do que no meu avô, ele mandava no meu pai e, junto com a minha avó, os dois mandavam na família inteira. O meu avô, João Lima, esposo da Izaurica, era um homem muito calmo, como meu pai, muito pacífico, super zen, até explodir. Só que, até isso acontecer, demorava um pouco. A Izaurica era daquelas matriarcas explosivas e mandonas, eu me acho muito parecida com ela. Ela é a paixão da minha vida, o meu amor²⁷.

Wlad faz questão de salientar que, ainda que os homens fossem figuras de grande representação na família, sendo clara a presença de um patriarca, as mulheres também exerciam forte representação e domínio sobre sua vida. A convivência com as tias, mãe e avô influenciaram na formação de sua personalidade. Personalidade forte, às vezes aparentemente agressiva, persistente, influente, incisiva, provocadora, instigadora, entre outras qualidades, Wlad continua disseminando, generosamente, sua experiência e conhecimento na área das artes cênicas para novos aprendizes da magia dos palcos.

É o irmão dela, o Antônio Pinheiro, que ajuda meu pai quando ele fica desempregado. Tentou ajudar, abrindo uma livraria, que meu pai tomava conta, a livraria que citei no início. Então, meu pai foi aquele homem que me conquistou na leitura, que ia na banca de revista comprar as revistinhas comigo, livros de coleção e tudo mais relacionado à leitura. Através do meu pai, eu tive uma livraria. O meu pai era o que eu tinha na arte. Antes do teatro entrar? Eu tinha a literatura. Eu não tinha o desenho, a pintura, eu não tinha nada, eu tinha a literatura. A leitura era profunda, eu lia muito, eu tinha acesso a tudo que existia naquele espaço, principalmente aos livros. Então, nesse momento, a literatura aconteceu. Aconteceu antes do teatro. Quando encontro o professor Alcebíades, que, como um bom professor de Literatura, também era fresco, eu começo a participar de algumas encenações durante suas aulas e, a partir daí, fazendo parte deste grupo da escola, conheço o Teatro da Paz e o Grupo Gruta. Esse homem me deu minha profissão aos 10 anos de idade, pois a partir daí me torno uma mulher de teatro²⁸.

Aos dez anos de idade, tornou-se uma mulher de teatro. Essa certeza potencializada pelo professor Alcebíades, nas aulas de literatura, afirma o que foi despertado desde a infância. O

²⁷ Idem.

²⁸ Entrevista realizada em julho/ 2014.

universo da leitura também chegou muito cedo, desde a época do tio Antônio Pinheiro, livreiro. Na verdade, a leitura literária sempre foi sua paixão primeira. Segundo Lygia Bojunga Nunes:

O relacionamento entre o Escritor (genuíno) e o Leitor (genuíno) está carregado de magia. É impressionante a química que se processa entre um e outro, produzida por aqueles sinais fabulosos: as letras. Acho que, ao contrário dos outros, é um relacionamento para ser aprofundado à distância e, sobretudo, para ser feito através de um mensageiro: o personagem criado. (NUNES, 1987, p. 173).

Wlad pode ser considerada leitora genuína, sua desenvoltura para com o ato de ler é algo impressionante. Qualquer pessoa que passe algumas horas com ela, identifica de imediato seu prazer pela leitura. Sempre existe um livro em suas mãos, parece algo que faz parte de seu corpo. São raros os momentos em que me lembro de vê-la sem um livro na mão no intuito de fazer e indicar leituras. Para ela, qualquer lugar é propício para ler algumas linhas. Fico imaginando o quanto de possibilidades, personagens estão guardados em sua mente; eles existem, vivem para possíveis experiências no palco. Essa atitude de vida é algo que me suscita inspiração.

Gostaria de ter ouvido mais histórias, de ter convivido mais próxima à literatura durante minha infância, adquirindo desde cedo o fascínio do mundo de sonhos proporcionado pela leitura. Neste contexto, minha história seria outra. A rica experiência de conviver entre livros gera inúmeras possibilidades de novos caminhos, proporcionando o nascimento de um autêntico leitor.

No decorrer da pesquisa, identifiquei algumas semelhanças existentes entre nós, as duas meninas gordas. Digo semelhanças de cunho íntimo e emocional. Wlad, aos dez anos de idade, já apresentava sinais de obesidade e, antes de envolver-se mais profundamente com a arte teatral, também teve sérios problemas de convivência e divergência de ideias com sua mãe. Passada a fase de criança, fora as boas notas da escola, ela nunca teve comportamentos que fossem do gosto de Dona Dolores e, em constante conflito com a mesma, entre brigas e desavenças, sua vida foi transformando-se em um mar de solidão. Sem saber como agir, a menina que sempre foi gordinha entrou em profunda depressão, e sua ação, naquele momento, foi passar muitos dias trancada em seu quarto, comendo e vendo televisão. Pergunto a Wlad sobre esse momento de sua vida.

Eu preciso contar que fui fazer o primeiro e o segundo ano científico, era assim que chamava na época, na Escola Estadual “Visconde de Souza Franco”, uma escola pública aqui de Belém. Eu passei anos em uma escola particular, onde todo mundo se conhecia, foi um choque, Marluce. Primeiro, porque eu tinha que pegar ônibus e eu era gorda e tinha muita dificuldade, usava muleta, era muito discriminada na rua, virei alvo de discriminação, tive muitas dificuldades de me adaptar em uma escola pública. Desde a escola Berço de Belém eu fui alvo de preconceito, os meninos

mexiam comigo, mas eu sentava a porrada, metia os tapas neles. Eu me lembro que, quando eu tinha 10 anos, eu pesava 50 quilos, então eu tinha uma obesidade já bem evidente. Na adolescência, dos 15 a 16 anos, a obesidade cresceu muito, e junto com ela a depressão. Eu continuei, mas a única coisa que eu fazia, na minha vida, era ir obrigada para o Souza Franco. E tinha dias que eu nem chegava no Souza Franco, eu ficava pelo meio da rua, eu não queria ir para o enfrentamento²⁹.

O enfrentamento diário da realidade foi perturbador. O que hoje se chama “*bullying*” estava instalado no dia a dia daquela jovem. Até o que poderia ser simples transformava-se num transtorno. Foi um período de muitas dificuldades. A tentativa de locomoção de um lugar a outro aumentava a cada dia; usar o transporte público, como um ônibus, tornou-se tarefa difícil e humilhante.

Um dia, Wlad ficou presa em uma catraca de ônibus. Olhares de reprovação, burburinho no coletivo, situação vexatória. Foram minutos que pareciam horas e, só depois de muita angústia e humilhação, ela conseguiu passar e sair daquele vexame. Praticamente todos os dias era a mesma aflição. Eram horas esperando uma única condução que existia, com uma roleta maior, para que ela pudesse passar. O incômodo psicológico tornou-se inevitável.

Voltando ao meu passado, lembrei-me de algumas situações constrangedoras pelas quais passei, dentre elas ter sido comparada com um menino gordo. Quando criança, sempre gostei e fazia questão de acompanhar meu pai em seu trabalho na feira. Um dia, um freguês tão convicto de que eu era um menino, duvidando de minha sexualidade, pediu ao meu pai que mostrasse meu órgão sexual. Lembro bem deste dia. Esse fato deixou meu pai extremamente enfurecido. Eu, na condição de criança, não percebi o grau de agressão desta atitude. Confesso que, mesmo com o passar dos anos, e atualmente, ao entender melhor os fatos, essas lembranças são horríveis. Hoje, bem mais do que antes, quando criança, vejo nesses fatos um constrangimento imensurável; não sei ao certo até que ponto isso influenciou em minha vida, mas garanto que algumas sequelas existiram, e foram delas que consegui me libertar no teatro. Mas até isso acontecer, muitas histórias sucederam. Wlad continua:

Então, eu deprimi, eu voltava dessa tentativa de ir para a escola, eu voltava para casa e não fazia mais nada, a não ser sentar na frente da televisão e comer. Eu sentava na frente da televisão, na hora do almoço, com a comida, passava o dia inteiro, a família ia dormir e eu ficava direto no quarto, até sair do ar a programação que, nessa época, saía do ar. Aí eu desligava a televisão e ia dormir, acordava para ir para a escola, isso quando acordava. A relação com as pessoas, colegas e professores, ficava cada dia mais complicada. Foram dois anos de muitas dificuldades de aprendizagem, coisa que eu nunca tive. Eu sempre fui independente, autônoma nos estudos, a minha mãe nunca precisou me acompanhar para nada, mas nesses dois anos foi horrível. Eu entrei numa depressão terrível, eu

²⁹ Entrevista realizada em julho/2014.

ia para o colégio obrigada. Foi a época que eu fiquei dois anos dentro de casa, sem sair para nada. Então, esses dois anos foram difíceis, somente no último ano eu consigo convencer meu pai e minha mãe que eu queria estudar num colégio particular³⁰.

Sabe-se que a adolescência é uma fase de grandes mudanças, tanto no aspecto físico quanto no psicológico, considerada um período crítico, no que diz respeito aos comportamentos desenvolvidos à volta da imagem. Faz com que a criança, e, posteriormente, o adolescente, sinta um enorme desconforto provocado pela sua imagem corporal, o que, de certa forma, pode interferir na autoestima. Este contexto integra, especialmente, o fato de, por um lado, a silhueta magra e esbelta ser a desejável e, por outro, a preferência pelo vestuário, que normalmente é confeccionado em tamanho pequeno e estilizado, e não se ajusta às dimensões corporais. Eu mesma vivi várias situações como essas. Era muito complicado encontrar roupas em que eu me enquadrasse. Normalmente, só encontrava o que poderia caber em mim no setor masculino. Esses fatos provocaram sinais de sofrimento psíquico, níveis baixos de autoestima e alterações comportamentais.

Diante destes relatos e do que foi ativado em minhas memórias, busco referências para tentar elucidar a complexidade de uma infância gorda. Para tanto, recorro a alguns autores da psicologia. “Apesar do ato de comer ser um processo biológico natural do ser humano, a cultura dita as premissas sobre como adultos e crianças devem se comportar e alimentar. As escolhas alimentares são influenciadas por fatores biológicos, psicológicos, econômico-sociais e culturais” (KREIPE, 2000, p. 49).

No Ato I desta pesquisa, apresentei a criança que foi obrigada a tomar mingau a mais para se tornar a mais gorda, e tornar-se a mais fofinha e bonita. A adolescente que, aos quatorze anos, por capricho da mãe, com seis meses de antecedência começou a frequentar uma clínica de estética para emagrecer, no intuito de usar o vestido do baile de 15 anos e sentir-se mais elegante e bela.

Embora não seja objetivo desta pesquisa fazer história do corpo, vale destacar que a questão da estética corporal acompanha a trajetória da humanidade: ora o corpo mais rechonchudo, ora mais longilíneo. Vigarello faz um breve histórico sobre a estética corporal feminina, e evidencia que “durante a antiguidade clássica, o ideal grego da beleza era com base em uma construção intelectual artística, os gregos valiam-se da perfeição e equilíbrio das formas, bem como a harmonia e a proporcionalidade de todas as medidas, é quando surge o nu feminino e a valorização do movimento” (VIGARELO, 2008, p.14).

³⁰ Entrevista realizada em julho/ 2014.

Entretanto, na antiga sociedade egípcia, a juventude era muito valorizada, bem como o corpo esbelto e os traços finos e alongados. O corpo da mulher, durante o período colonial, era representado por um aspecto saudável, pela aparência rechonchuda, quanto mais gorda a mulher fosse, mais bonita ela era considerada; isso porque o perfil untuoso do corpo remetia a uma figura bem nutrida, à qual era atribuída uma visão de saúde e vigor. Vigarello ressalta:

Durante o século XIX, a forma mais avantajada ganha destaque novamente na classe da burguesia, mulheres gordas e de semblantes corados remetiam a riqueza e ostentação. (VIGARELO, 2008, p.16).

Com a revolução industrial esse modelo estético foi resgatado do período renascentista, o uso de espartilhos estava presente com força nessa época, e as mulheres os utilizavam cada vez mais apertados.

O século XX recupera o ideal de boa forma, marcado pela emancipação feminina, e assim, após o fim da segunda guerra, o corpo feminino curvilíneo, valorizando quadris e seios ganha ênfase. A mulher dos anos 50 tornou-se mais sofisticada, adornada, a beleza é de grande importância e preocupação social, bem como o uso de joias, cosméticos, salto alto, tintura para cabelo, entre outros acessórios. Os anos 60 foram marcados pelos movimentos de contracultura, e o movimento *hippie* foi o precursor dos novos perfis, tais como a valorização de um corpo de aspecto adolescente, sem muitas curvas. Com a consolidação do movimento *hippie*, nos anos 70, os cabelos eram longos, crespos e armados, maquiagem forte nos olhos e muito *blush* no rosto. Enquanto os anos 80 pregaram um estilo de extravagâncias e excessos, os anos 90 trouxeram a naturalidade, a simplicidade.

Durante a década de 90 e início dos anos 2000, a ditadura da magreza parece se tornar mais hegemônica, talvez como consequência da expansão da comunicação e da imagem como símbolo. Desta forma, mulheres altas e magras consagram o novo modelo estético. Dados históricos constata e reafirmam as dificuldades e percalços de algumas pessoas que possuem corpo gordo na sociedade vigente. Volto ao referencial sobre a infância gorda. Nowicka esclarece:

Atitudes e comportamentos alimentares saudáveis são o resultado de um longo processo de socialização e desenvolvimento, aprendido no seio da família, e estão sujeitas às influências sociais, experiências de cidadania, conhecimentos escolares e informação obtida através dos meios de comunicação social. A intervenção e motivação da família são fundamentais na promoção e sustentabilidade das mudanças de comportamento e o tipo de abordagem a efetuar depende da idade da criança/adolescente e dos fatores sociais e culturais envolventes (NOWICKA, 2008, p. 44).

Em todo este processo, cabe aos pais a tomada de consciência do sobrepeso/obesidade dos seus filhos, partilhando, de uma forma motivadora e empenhada, as mudanças de atitudes, comportamentos, facilitando o processo de tratamento. Aqui se faz necessário um breve

enfoque psicológico sobre a obesidade infantil. Segundo Richardson distinguem-se duas abordagens distintas: a psicossomática (de autores da linha psicanalítica) e a comportamental.

A abordagem comportamental vê a hiperfagia do obeso como um comportamento aprendido, na linha dos reflexos condicionados e controlado por fatores externos do meio ambiente do sujeito. A abordagem psicossomática, embora não descarte a tendência hereditária, considera a hiperfagia como um sintoma, determinado por causas psicológicas e emocionais inconscientes. A maioria dos casos de obesidade é essencialmente do tipo exógeno, causada por fatores psicológicos, nos apresenta uma desordem psicossomática. Alguns autores são unânimes em considerar a obesidade como um sintoma, ou seja, uma expressão física de um desajustamento emocional subjacente. Além disso, consideram que os fatores emocionais são cruciais no desenvolvimento da condição de um corpo gordo. Assim, os obesos podem ser caracterizados como pessoas emocionalmente alteradas, as quais se utilizam da hiperfagia como um meio de lidar com os seus problemas psicológicos. A história individual desempenha aqui o papel protagônico (RICHARDSON 1946, p. 1187-1202).

Na compreensão do corpo e da obesidade, a relação do indivíduo com o alimento, que ocorre desde o nascimento, e da ligação dele com os seus objetos primários, a família, o meio social e, particularmente, com quem exerce as funções maternas, são de fundamental importância para o entendimento da pessoa como ser humano e da sua personalidade.

A correlação é direta aos fatores que influenciaram minha vida na infância. E mais uma vez recorro ao que meu pai tinha como regra: “Viva o bucho, padeça o luxo. Não temos luxo, mas temos o bucho cheio”.

Muitos autores da área psicanalítica confirmam, em seus estudos, fatores psicodinâmicos (conjunto de fatores de natureza mental e emocional que motivam os componentes humanos) específicos que levam à relação entre conflitos emocionais e obesidade. Evidenciam que se trata de um mecanismo, uma forma de o obeso lidar com os seus conflitos internos. Richardson considera que:

A obesidade pode ser considerada como um componente de uma neurose, cuja expressão física é o acúmulo de gordura e argumenta que, ao avaliarmos a evidência da obesidade como resultado de um distúrbio emocional, é preciso considerar que uma neurose pode existir independentemente ou coexistir com anormalidades nos mecanismos fisiológicos (RICHARDSON, 1946, p. 1187-1202).

Compreende-se, segundo o autor, que o estado emocional da pessoa é refletido no seu apetite, aumentando-o ou diminuindo-o. Assim, tanto na doença como na saúde, há uma íntima relação entre o apetite e o estado emocional. O estudo de obesos mostra que comer em excesso serve a alguma forte necessidade emocional. De acordo com Gill, “ao estudarmos a pessoa obesa, precisamos entender que a comida é mais do que uma necessidade orgânica para ela. Com toda probabilidade, a comida constitui a sua fonte principal de satisfação para uma variedade de interesses” (GILL, 1946, p. 398-400).

Efetivamente, as relações familiares e seus conflitos são também elementos de responsabilidade pelo aumento de ansiedade do obeso. A dificuldade de compreender e aceitar algumas posições familiares, muitas vezes sem hipótese de diálogo, provoca no jovem obeso o desânimo e a profunda tristeza de sentir-se só; a comida é a única possibilidade de compensar e esquecer a dor que envolve o seu próprio ser.

Schick considera “a obesidade como um sintoma significativo da personalidade total, considerando o corpo como expressão das atitudes instintivas do indivíduo” (SCHICK, 1947, p.173-183). Este autor considera a hiperfagia como um hábito nocivo e equipara a ingestão excessiva de comida à adição ao álcool ou as drogas. O autor fala da “subjacente psicopatologia da adição no desejo inconsciente de experienciar novamente a satisfação que o bebê obtém da ingestão de comida” (SCHICK, 1947, p. 179-183).

As informações acima de Schick levam-me a inferir, mais uma vez, parte de minha trajetória. Com uma boa dose de estranhamento, comum a cena teatral, faço menção a três itens comuns em meu trajeto: obesidade, teatro, embriaguez – mais dionisíaca que alcoólica -, a tríade que acompanhou meu desenvolvimento na busca da identificação de mim mesma, de uma autodefinição necessária para minha sobrevivência intelectual, emocional e artística. Esses momentos, onde amalgamávamos a embriaguez e juntas dividíamos experiências de vida e arte, foram fundamentais para manter o equilíbrio e fortalecer a confiança que se solidificava a cada encontro.

Bychowski estudou a obesidade em mulheres, e vê a mesma como expressão e resultado de processos autoplásticos dominados e regulados por várias motivações e defesas inconscientes. Segundo ele, para a obesa, a comida significa força e serve para fortalecer o seu ego fraco. Além disso, diz ele: “Simbolicamente, a comida significa amor, predominantemente maternal e os seios da mãe, fonte primeira de desejo e gratificação” (BYCHOWSKI, 1950, p. 318-319). Por outro lado, afirma o autor: “o comer em excesso também ocorre como resultado direto da angústia de separação em suas várias formas e em vários níveis” (BYCHOWSKI, 1950, p. 318-319). E, considera que a alteração autoplástica da obesidade serve, também, para a negação da feminilidade e para evitar relações amorosas heterossexuais, já que a gordura serve como uma proteção para a mulher, pois a torna evitada e rejeitada pelos homens. Ele também fala da supervalorização da comida e do seu uso como adição. Na tentativa de explicar psicologicamente a hiperfagia, faz uma análise penetrante e clara do impulso da fome e uma discriminação detalhada entre o mesmo e o apetite. Para Bychowski:

A fome é a expressão fisiológica da necessidade do corpo por energia (comida) e o apetite é um desejo psicológico de comer, o qual dá um prazer antecipatório distinto. A fome produz apetite, mas o apetite também pode existir independentemente e pode ser estimulado por outros meios. (BYCHOWSKI, 1995, p. 315).

O estado emocional da pessoa reflete-se no seu apetite, aumentando-o ou diminuindo-o, como nos mostra a experiência universal do amor e da dor. A raiva também pode afetar o apetite, e nos estados emocionais mórbidos, como o da depressão, os distúrbios do comer evidenciam-se como sintomas. Portanto, tanto na doença como na saúde, há uma íntima relação entre o apetite e o estado emocional. O estudo de obesos mostra que o comer em excesso serve a alguma forte necessidade emocional. Amparada pelos autores, volto ao relato de Wlad:

Aí eu consegui negociar de ir no terceiro ano para o Colégio Santa Rosa, que foi a minha desgraça e a minha transformação. Mas eu acredito ser mais a minha transformação, porque nesse momento eu estava uma merda na escola, eu não tinha notas e não tinha nenhum esforço para estudar; mas foi lá que eu descobri uma turma, conheci pessoas que, como em toda escola de religioso, eram pessoas que se integram, que se conhecem. Foi a época que conheci e virei amiga da Débora, que hoje é dona da Fox Vídeo; descobri o Pec, que foi uma pessoa muito importante para mim. A gente não queria muita coisa, mal queria estudar. Só queria estar junto, faltava aula e íamos para o cinema, para o Teatro da Paz, para o projeto Pixinguinha. Então, eu vivi uma vida cultural na cidade, a gente ia para todas as exposições, a gente fugia para viver a vida cultural da cidade³¹.

A maneira de viver fora dos padrões sociais e o estilo transgressor sempre foram evidentes na menina gorda. Da criança para a adolescente os caminhos foram tortuosos; a relação com a mãe nesse período foi decisiva. A depressão só aumentava e seria preciso que novas possibilidades fossem procuradas na tentativa de sobrevivência. Dona Dolores, ainda que tenha contribuído para o processo de depressão da filha, entendeu o momento e, com percepção materna, inscreveu a filha no curso de teatro. Essa foi a primeira boa esquivada da morte. Essa foi a grande e decisiva mudança na vida de Wladilene de Sousa Lima, a menina gorda que chegou à obesidade mórbida ao trancafiar-se em um quarto comendo o dia inteiro frente à televisão, dia após dia; não via mais sentido para viver. Neste mesmo período do curso de teatro, Wlad enfrentou a corriqueira dúvida em relação ao vestibular, e revela algo surpreendente para mim:

Tu não vais acreditar nas especializações que eu queria fazer, tinha planos para isso. Eu queria fazer medicina, para me especializar em psiquiatria, e depois fazer pós-graduação para a medicina espacial. Queria cuidar da cabeça dos astronautas que estivessem voando fora da terra. Pode parecer absurdo, mas era exatamente assim que pensava, porque eu adorava e adoro ficção científica, eu compro tudo quanto é porcaria dessas que sai. Acredito muito no desenvolvimento tecnológico, eu tenho

³¹ Entrevista realizada em julho/ 2014.

algo da ciência em mim. Se eu tivesse feito medicina, eu seria uma cientista, e creio muito nessa coisa de extraterrestre, da vida além do planeta, de querer viver isso, como muitos fazem, não é? Porque você tem uma equipe enorme de cientistas no mundo tratando desse assunto. E eu lia muito sobre isso. Eu lia e comprava revista de ciências na banca, eu queria ser isso. Não era um tema comum, nem se falava disso, mas eu acho que junto com isso, como qualquer adolescente tinha um imaginário, dessa coisa da ciência, da fantasia. Não se falava nisso, mas eu acreditava. E te digo mais: eu acredito. Ficarei decepcionada, se não existir; ficarei arrasada. Assim como eu acredito em ressurreição, vida depois da morte, tem que ter isso também. Eu acho que o mundo fica muito mais encantador, muito mais bonito, muito mais misterioso, interessante, diverso. O meu mundo tem tudo isso, e é muito mais interessante³².

Wlad Lima não se tornou cientista no sentido da ciência clássica, mas suas aspirações à pesquisa científica concretizaram-se nas artes. Esta seria mais uma aproximação dos nossos anseios. Quando adolescente, também sonhei em ser engenheira química, fazer experimentos em um grande laboratório. Acreditava em extraterrestres e sempre cultivei enormes esperanças de um dia ser capturada por eles, em uma grande e luminosa nave espacial e sumir no espaço. Encontrei minha nave de infinitas viagens através do teatro.

Não demorou para que o contato com a arte teatral potencializasse em nossas vidas a maneira libertária de ser. Não só no sentido artístico, mas também no pessoal. Novas e encantadoras possibilidades surgiram, e maior liberdade para sentir e vivenciar o amor à sua maneira. Ela nunca escondeu de ninguém a preferência pelas mulheres; ao contrário, sempre fez questão de assumir sua sexualidade sem restrição. Foi também no teatro que Wlad encontrou sua grande parceira de vida e arte; o primeiro grande amor. Olinda Charone, a companheira dos palcos e da vida. Eu acompanho de perto o exemplo do que chamo de amor transformado. Sim, um amor sublimado por elas. Uma relação de amor e cumplicidade perpetuada pelas duas, ao longo dos últimos trinta e cinco anos.

³² Entrevista realizada em julho/ 2014.

Figura 12



Wlad Lima e Olinda Charone em cena, durante Festival de Inverno de Ouro Preto. Espectáculo de rua: Um Baile em Hiroshima Logo Após a Bomba. 1986. Foto de arquivo da atriz.

Neste ponto, cabe uma inferência sobre a arte como terapêutica no processo do desenvolvimento pessoal, embasada na interação entre o sujeito (criador) e o objeto de arte (criação). O recurso à imaginação, ao simbolismo e às metáforas que enriquecem e incrementam o processo criativo facilitam a comunicação, o ensaio de relações objetais e reorganização dos objetos internos; a expressão emocional significativa, o aprofundar do conhecimento interno, libertando a capacidade de pensar e a criatividade. O entendimento psicológico, no fazer teatral, deverá ter em conta as perspectivas afetivo-relacional, cognitivo-existencial.

Mediante o objeto de criação, temos acesso a informações e registros sobre o que é, acerca de quê e para quê, como e por que, sentimentos no momento e após, benéfico para o próprio e para os outros. No entanto, o objeto de arte não interessa tanto pelo seu valor informativo, ou mesmo estético, mas pelo seu valor como mediador da expressão, como veículo de elaboração e como ensaio do processo criativo. Assim, a arte como processo terapêutico deixa claro o papel da mudança, ao fomentar o uso da criatividade como meio de entendimento do próprio indivíduo e dos outros, sobretudo na resolução da problemática existencial. A experiência artística pode intensificar a expressão de vivências, bem como

incrementar a conscientização do sensorial e do equilíbrio estético; a facilitação de tal tomada de consciência pode ser importante para promover a vitalidade e a qualidade de vida. Aliada à tomada de consciência advém a valorização da autoestima, da mudança. Já não me vejo mais como aquele ser acuado e cheio de medos. A arte, mais precisamente o teatro, permitiu a mim um grau de amadurecimento e percepção sensorial para que novos entendimentos fossem postos em prática.

CENA 2

Dramaturgia Pessoal do Ator

Nesta subseção, abordo a pesquisa do ator na construção de personagens dos processos artísticos a partir de suas histórias de vida. Esta metodologia é apresentada na dissertação de mestrado *Dramaturgia Pessoal do ator: A História de Vida no Processo de Criação de Hamlet – Um Extrato de Nós Com o Grupo Cuíra*, em Belém do Pará, da pesquisadora Wlad Lima. O estudo desenvolveu-se durante o processo do espetáculo *Hamlet, um Extrato de nós*, do Grupo Cuíra do Pará.

Começo a escrever, neste ponto, sobre um dos elementos fundamentais para o teatro: o ator. Este ser que empresta seu corpo/vida a favor de uma dramaturgia que engloba o todo desta máquina do fazer teatral. Como ponto de partida, um corpo que anda, dança, fala, gesticula, porém, um corpo impregnado de história de vida, de marcas e cicatrizes potencialmente influenciáveis na construção da personagem. Primeiramente, o seu instrumento de trabalho, o próprio corpo, que cognitivamente é ativado para que o ator faça uso na cena e construa, invente através do seu material de vida. Segundo Wlad Lima, “atrás de toda construção existe um pensamento-ação que a gera” (LIMA, 2005, p. 68).

Eu acho que o artista como ser público, ele é todo construído. E quando eu digo construído, não significa falso, entende, Marluce? Porque tudo na gente é construído. Eu sou da linha que pensa que tudo, inclusive o inconsciente, que todo mundo diz que está *dentro* da gente. Mentira, a gente inventa, é construído, tudo a gente constrói como a cena, toda a nossa vida é construída, nós construímos tudo³³.

De maneira que as ações do ser humano estão interligadas e em constante elaboração. Wlad acredita que construímos tudo. E identifico que nós, atores e atrizes de teatro, carregamos no corpo elementos próprios, prontos para a qualquer momento os acionarmos, em prol da construção de cenas e personagens; em prol dessa invenção pré-cravada no corpo de cada ator, características marcadas por uma geografia e digitais, processo, ações denominadas por Wlad Lima de dramaturgia pessoal do ator.

No universo da construção cênica, vida/corpo, há a aproximação da realidade do ator à dramaturgia pessoal do outro, aquele que divide o processo artístico com ele, cada um com características peculiares. Texto, realização cênica, elaboração, montagem, o que seriam desses elementos sem o ator, sem a história do ator, esse ser que dá vida ao teatro? Wlad Lima denomina de dramaturgia pessoal do ator essa vida que emana de tantas histórias e fatos de um corpo marcado por suas raízes históricas e emocionais, esse corpo que é ativado através

³³ Entrevista realizada em julho/ 2014.

do que foi vivenciado. E, a partir daí, o universo do que inventamos torna-se mais acessível a quem assiste.

O bloco de sensações, extraído das histórias de vida, necessita atingir, em primeiro lugar, o próprio artista e, em seguida, quem assiste. Apesar de precisar, para manter-se em pé, ser independente deles, a total independência da obra. Para tanto, precisa ser, não representar ou imitar sensações (LIMA, 2005, p.113).

Minhas percepções são imediatamente ativadas pelas falas de Wlad, e as certezas se confirmam quando a mesma afirma que é preciso *ser*, e não representar. Essa experiência foi vivida com o personagem Alfredinho. Foi necessário levar para a cena minhas verdades, a emoção real, ativadas pela minha história, a partir da escrita cênica que surgia através de meu próprio corpo. Segundo Antonin Artaud (2006), “o que leva esse pensamento inquieto para a cena são as rupturas de valores externos ao pensamento internalizado por esse ser pensante e vivente sobre as culpas do que lhe foi imposto e estigmatizado”. Não pretendo aqui minimizar um pensamento que é levado à cena por esse corpo/ator que vive e representa à custa de um isolamento imposto.

Esta relação norteou a busca e descoberta, além da própria inserção da poética de Wlad Lima em meu corpo, e como isso reverberou em mim, no que se refere à presença cênica e, conseqüentemente, aos meus processos de trabalho, de construção ou reconstrução enquanto atriz e professora. Quanto à presença cênica, entendida enquanto técnica, Barba afirma que:

A presença cênica do ator está diretamente relacionada à sua capacidade de concentrar energia, sendo energia a tensão, no corpo, entre forças opostas. Este princípio de oposição, que é inerente ao movimento humano, é dilatado pela técnica extra-cotidiana, resultando na conquista de uma artificialidade 'verdadeira', ou corporificada. Ou seja, as codificações presentes em técnicas extra-cotidianas quebram o automatismo presente no cotidiano e provocam a consciência do fazer artístico (BARBA, 1995, p.69).

Tive a oportunidade de vivenciar esse fazer artístico ligado, diretamente, ao momento em que Wlad interpretava o personagem Alfredinho. Um menino gordo que, por ser gordo, sofria preconceito e o peso da sociedade que aponta e exclui tudo que é considerado estranho, diferente, fora do padrão em vigência. Ela, a atriz na ocasião, vivia o drama da dificuldade de locomoção. Naquele período, quando estávamos bastante juntas no fazer teatral e na vida, vi e convivi com suas dificuldades na hora de andar, sentar, levantar. Seu cotidiano era todo marcado pelo corpo gordo. Não tão ágil como antes, pois agora era acometido de várias patologias, como reumatismo, artrose, artrite e outras. Até calçar os sapatos se tornou tarefa árdua naquela época. Em função dessas dificuldades, assumi o personagem do menino gordo, no espetáculo Os Namorados da Lua.

Aqui me encontro de forma prática com o primeiro indicador: o tempo. Em conformidade com Bruyn (1966, APUD MACEDO, p.94), constato que quanto mais tempo dispensamos ao objeto que queremos pesquisar, maior será nossa profundidade no trato, desenvolvimento e envolvimento com o meio observado/pesquisado. Para o autor, o conhecimento ocorre, também, através do tempo e, acrescento: o tempo não só no sentido cronológico, mas também no sentido de respeitar o tempo do outro e de, sobretudo, “perceber” o outro.

No meu caso, era o meu tempo que estava em questão. O tempo vivido e o tempo presente, minhas mudanças internas, o fato de perceber a pessoa que eu estava me transformando, a partir da compreensão que o teatro me proporcionou; a compreensão no que se refere não somente à minha vida, mas também na compreensão de outros seres que compartilhavam da mesma vivência que eu, pseudoaprisionados no que podemos chamar de um corpo gordo falsamente limitador.

Na ocasião foi um choque, pois viveria, pela primeira vez, em cena, o que vivi durante a vida de menina gorda. Assim, para entender o personagem Alfredinho, fui à busca da construção deste personagem. Surpreendi-me ao perceber que, embora tenha sido uma criança gorda como o personagem, foi preciso recriá-lo. Alfredinho era singular, único; não era eu, a Marluce, pois a Marluce já tinha revisto, através do próprio teatro, a pessoa que era. Wlad observa:

Tudo é construído por nós, e às vezes não somos nós que construímos uma parte de nós, por isso que tem a mídia. Eu não digo: ah, eu nasço com esse valor, esse valor é meu, da minha família. Nada, tu engoliste numa estrutura, numa instituição x, tu engoliste aquilo e tu acredita que aquilo é teu, a tua essência, *a minha essência é ser assim...* (Pausa) Porra nenhuma! Eu acredito que todas nós somos construídas hoje por tudo que nós construímos, inclusive pelos nossos desejos.

A transferência de valores familiares faz perceber claramente o muito do que se carrega do núcleo familiar. Mais que o choque das lembranças de infância, deste lado da memória do corpo gordo de criança existia uma grata missão sobre minha vida. A parceria artística com Wlad Lima se fortalecia, reafirmando as similitudes na vida e no palco das atrizes gordas, através da transferência, do repasse da bola deste personagem Alfredinho; e confesso que não foi fácil segurar a emoção diante de tamanha responsabilidade para a atriz considerada iniciante. Na imagem a seguir, logo no início de temporada, ainda com Wlad no elenco do espetáculo, durante apresentações no Grupo Paravidda³⁴.

³⁴ Paravidda é uma ONG que abriga e dá assistência aos portadores do vírus HIV. Localizada na Rua Roberto Camelier, 809, bairro do Jurunas, Belém-Pará.

Figura 13



Espectáculo Namorados da Lua, da Companhia Desnuda para o Drama. Na cena, Wlad Lima, Karine Jansem, Maridete Daibes e Jefeson Cecim, na manipulação do boneco Léo.

Apesar de não demonstrar em cena o esforço a que se submetia, a atriz sentia que era o momento de parar. Na verdade, foi preciso parar. As dificuldades com relação ao peso aumentavam a cada dia, as constantes dores nas pernas e especialmente nos joelhos, não permitiam mais a locomoção e agilidade que o trabalho direto em cena exigia. Diante do quadro no qual ela se encontrava, e a nossa constante parceria, assumi o personagem Alfredinho do espetáculo Namorados da Lua.

O espetáculo nasce em um momento de grande efervescência na discussão sobre a AIDS na cidade. Nos anos noventa, alguns amigos e conhecidos foram acometidos da doença e lutavam contra a ignorância e o preconceito vigente. Falar sobre a AIDS era dar um grito de socorro dentro dos ouvidos tapados das pessoas surdas pela discriminação e intolerância. Namorados da Lua foi um espetáculo criado pela Companhia Desnuda para o Drama, uma frente de trabalho da Atrama, Associações Teatrais Reunidas na Amazônia, um núcleo artístico que tinha as questões sociais como pano de fundo para suas criações e que atuava mais diretamente dentro da casa de apoio a portadores do HIV, o grupo Paravidda. Em 1997,

o espetáculo foi criado sob a direção de Wlad, e participou de um projeto junto ao movimento de meninos e meninas de rua, CEDECA-EMAUS³⁵.

Mais uma vez retorno à metodologia aplicada por Bruyn (1966, APUD MACEDO, p.94), na qual ficam esclarecidas no meu percurso que as circunstâncias sociais se configuram como indutores metodológicos para esta pesquisa ao considerar toda a experiência vivenciada, suas possíveis mudanças, reações e conflitos vivenciados. Assim, compreendo que as circunstâncias sociais nas quais me vi envolvida, além do espaço em que estava inserida, estabeleceram condições para ampliar meus conceitos, noções sobre o mundo, os sentidos, enfim, tudo isso me proporcionou um crescimento pessoal e uma forma muito particular de resolver o que antes era um problema. A partir de toda essa reflexão aceitei meu “corpo gordo”, e extraí dele o que me foi e é necessário para fazê-lo teatral, sobretudo ao compreender que sou capaz de criar e/ou sobrepor meus limites; tudo é uma questão de focar no objetivo final. Tempo, lugar, espaço, circunstâncias sociais, a partir daí passam a significar para mim apenas como ponto de partida. Ainda que obesa, já não estava aprisionada em um “corpo-gordo”.

Um dos objetivos do espetáculo foi o de refletir, informar jovens da escola pública acerca da problemática. Assim, o espetáculo percorreu mais de trinta e cinco escolas públicas; era uma aula espetáculo, com debates ao final. Uma campanha de conscientização em meio a crianças, jovens e adultos.

³⁵ O Movimento República de Emaús é uma associação civil, sem fins lucrativos e de utilidade pública. Fundada em 10 de setembro de 1971, nasceu e tem suas atividades na cidade de Belém, capital do Pará, norte do Brasil. Atualmente, o Movimento de Emaús atende diretamente cerca de 2 mil crianças, adolescentes e suas famílias. Fonte http://www.movimentodeemaus.org/pagina/?id_conteudo=17. Visualizado em 17-04-2015.

Figura 14



Espectáculo *Namorados da Lua*, da Companhia Desnuda para o Drama. Na cena, Marluce Oliveira e Jeferson Cecim, na manipulação do boneco Léo.

Como aspectos conclusivos desta subseção, afirmo: *Namorados da Lua* marcou um movimento de caráter social e humanitário, tendo como princípio base combater, antes de tudo, as inúmeras discriminações. A vivência deste personagem me proporcionou momentos gratificantes, dei vida ao personagem Alfredinho, minha dramaturgia estava ali nas minhas ações, encravada, pulsante; com ele tive a chance de exercitar e sentir meu corpo gordo de origem sendo resignificado para minha vida pessoal através do teatro. Outros trabalhos viriam, mas considero este espetáculo um exercício de amor e cidadania. Não foi somente um texto para exercício da cena, mas para exercício de vida, da minha vida.

CENA 3

Os Cenários de uma Dramática Companhia.

A Dramática Companhia iniciou com uma feliz reunião de artistas. Era, sem dúvida, o que considerávamos e chamamos de uma “turma da pesada”. Havia muita amizade, sentimentos, fraternidade, respeito, admirações mútuas e, entre todos esses elementos, permeando todos esses sentimentos, acertado senso de condução e foco profissional. As recordações afloram como um filme que se passa na tela do arquivo Memória. Trabalhávamos uns para os outros, brilhávamos uns para os outros, fazíamos o melhor uns para os outros.

Era um grupo confiante e com grande autoestima, sem dúvida. Admirávamos-nos mutuamente e produzíamos bem, belos, fortes, firmes. Construimos personagens com muita solidez, criatividade. Éramos parceiros em cena, nos ensaios e fora de cena, nas infraestruturas que permitiam a cada componente que tivéssemos condições de chegar ao ensaio e voltar para nossas casas, afinal, o único horário que tínhamos disponível para tal.

Os encontros iniciavam-se às 23h e, sem horário fixo para acabar, invadíamos a madrugada a trabalhar neste ofício que tanto amávamos fazer juntos. Uns articulavam trabalho para os outros, todos tinham vaga garantida nos carros disponíveis. Grupo com G maiúsculo. Afirmo que foi minha melhor escola neste sentido, nem ousaria pensar diferente. Trazendo para a linguagem atual, posso afirmar que nos amávamos com todo o combo que vem junto e é pertinente às relações amorosas. Nossas habilidades e talentos diversos se integravam muito bem e harmoniosamente, mesmo que em alguns momentos os entraves e discordâncias nos levassem a fervorosas discussões; mas tudo era normal, afinal, estamos falando de relação de amor e o objetivo era um só naquele momento.

Atores, cenógrafos, técnicos, cantores, poetas, enfim, seres sensíveis com inteligências e competências diversas, todos juntos dividindo, somando o que tão intensamente nos arrebatou. Éramos uma família. A família que naquele momento escolhemos permanecer. Posso afirmar que aquela “turma da pesada” a qual me referi inicialmente construiu, durante esse tempo de convivência, o que para o sociólogo Michel Maffesoli é chamado de comunidade emocional: “Comunidade emocional é todo e qualquer grupo de pessoas que se agrupam menos por interesse projetivo e mais por interesse em um sentir-junto estético e ético” (MAFESSOLI, 1998, p.18). Assim nos sentíamos, unidos por uma emoção coletiva que, segundo o autor:

Procuramos proximidade com aqueles que nos identificamos, procuramos companhia daqueles que pensam e sentem como nós. Nossas paixões, nossos sentimentos, nossas repulsas, nossas convicções, nossas opiniões, e, constituindo-se de sentimentos, isso pouco tem a ver com a razão, e mais com a emoção, uma emoção coletiva, traduzida por uma aura que particulariza cada época. A aura em que estaríamos vivendo é a aura da estética, onde a estética do sentimento, em sua essência, é a “abertura para os outros, o outro”. Esta aura provém do corpo social e é determinada por ele. A ética é o cimento que fará com que diversos elementos de um conjunto dado formem um todo (MAFESSOLI, 1998, p.30).

Vivíamos essa comunhão sobre a qual Michel Maffesoli faz referência. Queríamos fazer, estar juntos e dividir nossos devaneios. A criação deste grupo foi fundamental para a solidez da arte para todos os seus integrantes. Dividíamos funções, e assim fomos construindo nossa história de amor e cumplicidade. Na cidade de Belém, tão castigada pela ausência de valorização da arte teatral, a luta também era para ter um espaço de encontros, ensaios e partilha de angústias e alegrias comuns a todo processo de criação artística.

Figura 15



Integrantes da Dramática Companhia em frente a sua primeira sede, situada na Av. Djalma Dutra. Em pé, da esquerda para a direita: Marluce Oliveira, Jorge Cunha, Iara Sousa, Maridete Daibes, Chiquinho Vasconcelos, Ane Dias, Maurício Franco e Michele Cavalcante. Sentados: Sara Beatrize, Olinda Charone, Wlad Lima e Alexandre Sequeira.

Relatos e entrevistas com artistas do grupo: Edielson Goiano, Olinda Charone, Sônia Alão, Maridete Daibes, Alexandre Sequeira.

Figura 16



Grupo Dramática Companhia de Teatro. Foto de ensaio do espetáculo O Homem Que Chora Por Um Olho Só.

Edielson Goiano: Ator, dramaturgo e encenador na cidade de Belém. Atualmente, é educador na Fundação Curro Velho.

Falarei de mim enquanto ator. Lembro, bem no começo, quando eu conversava com a Wlad e dizia que eu achava o Bibelot, o personagem que eu acabaria fazendo, tinha o *“physique du role”* adequado ao Jorge Cunha. Wlad retrucou prontamente, dizendo que era muito óbvio o Jorge fazer este papel de malandrão, pois a nossa última montagem, embora de gênero bastante diferente, trazia um malandro que fora feito pelo Cunha. Ela, Wlad, ainda arrematou: o desafio é teu, tu farás o Bibelot. Eu, de imediato, adorei a ideia, achei graça, senti prazer, mas também me senti muito desafiado e com medo. Achava-me menos talentoso como ator do que o processo veio me mostrar. Achava mesmo que nunca faria um convincente malandro, tipo másculo, sacana. Não me sentia bom ator nem tinha semelhanças que pudesse aproveitar para o personagem, ou seja, durante o trabalho vi que fiz um trabalho de ator, e bom, e gostei, tenho orgulho disso!³⁶

Edielson reportou-me ao quanto precisou de tempo e das sábias falas da gorda Wlad. Ao expor nossas dúvidas, colocávamo-nos numa posição de provocar e de sermos provocados, e assim, durante as conversas nos ensaios ou fora deles, eu sempre saía com muitos dados a mais para pensar, para reavaliar, nenhuma conversa era em vão. Depois de um período de convivência com ela, aprende-se muito e eu fui um dos tantos aprendizes que recorreu a nossa

³⁶ Depoimento do ator Edielson Goiano em novembro/ 2014.

mestra, para fortalecer o que estávamos começando a nos apropriar neste segundo trabalho da Dramática Companhia.

Isso, neste processo, também foi singular. Até hoje não me sinto estimulado a ser ator, mas este processo me ensinou que posso ser. Que posso fazer. Quando trabalho em minhas oficinas com jovens alunos, e entro nesses conteúdos de construção de personagem, utilizo meios similares aos que lancei mão na construção de meu personagem neste processo: voz, corpo, jeito, brincar de fazer, interpretar, distanciamento do personagem. Todos os elementos utilizados e que foi desenvolvido por mim³⁷.

Figura 17



Edielson Goiano em cena, dividindo o palco com a atriz Olinda Charone.

³⁷ Depoimento do ator Edielson Goiano em novembro/2014

Olinda Charone, atriz, diretora de teatro, doutora em artes, professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Este foi o trabalho mais bem elaborado e feito à exaustão no exercício de mesa do espetáculo. Posso dizer que, quando levantamos da mesa, os personagens estavam prontos para irem à cena; cada inflexão, cada gesto, cada palavra, cada olhar, foi muito bem desenhado naquele momento, debruçados no texto “Os Sete Gatinhos” de Nelson Rodrigues. Foi com toda certeza um grande método de preparação dos atores e de criação de personagem dirigido por Wlad lima³⁸.

Comungo do pensamento de Olinda. O trabalho desenvolvido pela direção fez com que nós, atores, ficássemos a cada dia impactados com os resultados que íamos obtendo através daquela inusitada metodologia. Para os mais experientes (que não era o meu caso), a maneira de criarmos por meio da leitura era surpreendente. A mim coube, mais uma vez, absorver os ensinamentos e sutilezas da maestra Wlad.

Durante os ensaios na mesa, foi-me possibilitado olhar o meu personagem de várias maneiras, pude tentar encontrar vários caminhos para esta construção. Cada palavra sugeria uma intenção, uma atenção para onde queria me levar esta construção. E dentro do meu “eu” pude fazer minha atuação. Fazia a personagem Aurora, a irmã mais velha, e irmã mais velha sou na minha vida. Portanto, o cuidado, a atenção, o amor, pude levar para a personagem. Então, alguma coisa em comum tinha com a Aurora. Confiança, espelho, determinação, acho que são palavras que moveram esta personagem. Durante todo o processo de ensaios, já fora da mesa, fui com mais empenho, já que me sentia fundamentada e capacitada por toda essa construção sentada³⁹.

Olinda Charone (fig 18) reitera os indicativos iniciais da construção do personagem pelo viés da vida do ator, afirmando sua identificação de vida pessoal com as características de Aurora, que anos depois Wlad chamou de dramaturgia pessoal do Ator.

Assim, depois de passar por esse exercício dirigido pela encenadora Wlad Lima, percebi que sem ele não podia ter chegado à ação, nem à imaginação, pois estão intimamente ligados. Reconheço este longo trabalho de mesa como elemento primordial no treinamento do ator⁴⁰.

Vejo o trabalho de mesa⁴¹ como elemento importantíssimo no treinamento de ator. Tive a oportunidade de experimentar nos ensaios e estudos de leitura, as inflexões, os gestos que a própria frase sugeria. Íamos brincando com as intenções que eram colocadas à frente de nós, testando-as de forma lúdica, e descobri dentro de mim aquela personagem que era gorda como

³⁸ Depoimento da atriz Olinda Charone em novembro/ 2014.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Trabalho de leitura e estudo aprofundado da peça teatral, na qual o grupo reúne-se em uma mesa para ler, discutir, refletir sobre todos elementos e pormenores que envolvem a peça.

eu, mas não era a Marluce, porque lá no fundo a Marluce já estava se desapropriando daquele corpo gordo. Ou seja, eu tinha todas as referências para construir a personagem porque já tinha vivenciado a problemática que era apresentada; entretanto, ao construir a personagem, eu, enquanto atriz, “desconstruí-me” e, a partir de então, passei a “perceber” que era muito mais do que um corpo gordo aprisionado. Desta maneira, não somente fortaleci a construção da personagem como passei a ver meu corpo de outra forma, e consegui rir do que antes era bloqueio, dor, vergonha, limitação. Posso afirmar que, nesse exato momento, quebrei os estigmas do passado e, mais uma vez, consegui ver o quão o teatro estava sendo importante em minha vida.

Figura 18



Olinda Charone em cena, interpretando a personagem Aurora, durante apresentação no Anfiteatro da Praça da República.

Sônia Alão: Atriz, atualmente integrante do Grupo Palhaços Trovadores.

Eu poderia falar direto da minha personagem, mas faço questão de falar inicialmente sobre a Wlad. Apesar de ela ser uma pessoa gorda, eu nunca a vi assim. Inclusive ela, algumas vezes, me chamou a atenção em relação ao meu andar, um andar igual de gordo, com os braços abertos, com dificuldades, e ela me fez corrigir isso no meu corpo. Então eu sentia aquele peso, mas ela me fez ser mais leve, apesar de eu ser gorda também, ela me chamou a atenção e ela trabalhava, lidava com o corpo sem empecilhos. Claro que temos limite, mas depois que ela me policiou, reaprendi a andar, e eu, mesmo tendo corpo gordo, me senti mais leve. Eu fui me corrigindo, eu me considerava gorda e tinha dificuldade de trabalhar com meu corpo⁴².

Sônia, assim como eu e muitas outras pessoas com o biotipo avantajado, consideradas gordas, em alguma fase da vida já sofreram, mesmo que em pequenas proporções, constrangimentos por assumir o corpo gordo. Em minha convivência com a atriz Sônia Alão, durante o processo do espetáculo, percebi que o ser gordo não era problema para ela, essa questão estava sendo trabalhada em seu cotidiano. No relato da atriz, fica evidente a questão do “ser gordo” ou “sentir-se gordo”, que está diretamente ligado à mente, ao estado psicológico e ao pensamento deste corpo gordo habitado.

Não considero que eu tenha tido traumas, mas sei que não tinha percepção de um corpo gordo, de certos movimentos. Também tem uma coisa no corpo da pessoa gorda que faz com que naturalmente ela se mostre engraçada. Tudo que acontecia na escola chamavam algum gordo para animar e com isso foi-se habituando à simpatia dos gordinhos⁴³.

Não seria surpresa para ninguém constatar que os gordinhos desenvolvem uma grande capacidade de carisma e afeição. Um dos fatores que levam a isso seria a compensação de ser gordo e, por isso, correr riscos de rejeição. Estaria o gordo procurando sempre ser simpático e agradável? De alguma maneira, esta pessoa precisa de cuidados e atenção. Não são todos os gordinhos aptos para o rol dos extrovertidos, e nem são todos os dias que estamos tão dispostos a sermos engraçados.

Trabalhar com a Wlad é algo desafiador, porque ela dá asas para o ator, ela dá, dá, dá, mas depois corta, tira. E Wlad exige muito, e é isso o que ela quer. Exige muito para poder cobrar depois, e isso me fez muito bem. Depois das experiências com a gorda, eu hoje trabalho com qualquer diretor⁴⁴.

São muitas as peculiaridades que eu poderia atribuir às encenações e ao trato que Wlad depende aos seus atores. Como afirma a atriz Sônia Alão, sentia-me livre também para criar, para deixar fluir a criatividade que tínhamos, e ainda assim sentia o peso da

⁴² Depoimento da atriz Sônia Alão em janeiro/2015.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Depoimento da atriz Sônia Alão em janeiro/2015.

responsabilidade para iniciar a criação de cenas. O que me soa muito curioso neste fazer é a contradição do sentir-se mal com algumas falas duras e agressivas da diretora, para em seguida surtirem os efeitos positivos das mesmas para a cena. Ela conseguia arrancar sutilezas do seu elenco consideradas surpreendentes.

A experiência dos Sete Gatinhos foi maravilhosa, ela deu a idéia geral, mas teve muito da nossa participação, porque ela queria nos ouvir, ela fazia questão de ouvir nós, atores. Sempre foi característica a generosidade de Wlad em relação ao repasse de centenas de informações que ela carrega em sua mente. Fui muito feliz durante todos os processos em que tive a oportunidade de trabalhar sob o comando da gorda Wlad⁴⁵.

Figura 19



Sônia Alão, à frente, Alexandre Sequeira e Marluce Oliveira, ao fundo, durante ensaios do espetáculo O Homem que Chora por Um Olho Só.

⁴⁵ Idem.

Maridete Daibes: Atriz, pedagoga, professora de teatro da Escola de Aplicação da UFPA.

No teatro, nessa vivência, o bom é que temos a professora e a diretora gorda, e ela sempre dizia que não é a questão da gordura que não a deixava trabalhar. Meu trabalho como atriz neste espetáculo foi, sem dúvida, um grande desafio, pois a encenação com ares circense e farsesca, que colocava à frente do espectador as muitas artimanhas de um pai falso moralista, uma mulher oprimida, subjugada e ridicularizada por sua condição física (gorda). Uma mulher cheia de talentos e sonhos, convivendo com universos singulares de cada filha, cinco mulheres ao todo. Uma família que guardava grandes segredos, vivendo uma tragicomédia que levava a refletir a moral e os costumes da família brasileira, desenhada por Nelson Rodrigues. Para mim, como atriz, ainda iniciante, perto de alguns do elenco que carregavam décadas de experiência, inclusive a diretora, foi um constante aprendizado. Neste elenco tudo era compartilhado, dividido e somado; a cena, o cenário, a música, a contrarregragem, enfim, todas as ações eram criadas e levadas em ritmo frenético de ajuda mútua⁴⁶.

Com a declaração da atriz Maridete Daibes, identifico um dos indicadores citados por Bruyn (APUD MACEDO, p.95): Intimidade. Essa ajuda mútua a que Maridete Daibes se refere, o compartilhar, o dividir, o somar, uma família e todo seu entorno foi singular para todos nós (fig. 20). Sim, ali estava um indicativo fortíssimo que nos dava suporte, a intimidade. Nosso envolvimento fortalecia-se dia a dia. Éramos parecidos, as semelhanças diante dos acontecimentos e fatos do processo nos aproximavam cada vez mais dos nossos objetivos. Nelson Rodrigues tornou-se mais leve ante a condução do processo criativo.

Como sempre em todas as montagens da Dramática Cia., havia uma espécie de sinergia entre atores, técnicos e direção. Existia um senso de grupo, de união. Todos tinham apreço e fé por aquilo que estávamos fazendo. *Os sete gatinhos*, ou melhor, a livre adaptação desta peça que resultou na montagem do *O Homem que Chora* por um olho só, realizou sem titubear mais de 40 apresentações na Praça da República, e mais umas quantas em outros lugares, como Fundação Curro Velho, Praça do Carmo, Praça do Jaú, Biblioteca Pública de Icoaraci, UNAMA e muitos outros lugares. Faço referência à quantidade, porque neste caso a quantidade contribuiu para a qualidade e maturidade em meu trabalho de atriz, tanto com relação aos ensaios, quanto às apresentações, como disse anteriormente. Faço essa referência para louvar o árduo trabalho realizado por todos desta produção, mesmo sabendo que este mérito não é somente de nossa companhia, pois em Belém, nos anos noventa, muitos grupos retomaram suas práticas artísticas, ou novos foram criados. Ressurgia um movimento artístico político, atuante e questionador de teatro⁴⁷.

O movimento teatral naquele período retomou o fôlego. Belém estava em efervescência; os grupos preparavam-se para os festivais que aconteciam dentro e fora do estado. Neste ano, dentre os prêmios que recebemos, estava o de melhor espetáculo, direção, figurino. E eu ganhei meu primeiro prêmio como atriz revelação. Isso veio valorizar ainda mais nosso

⁴⁶ Depoimento da atriz Maridete Daibes, em janeiro /2015.

⁴⁷ Idem.

trabalho. Para um grupo de Belém, com nossa realidade de não ter apoios, e uma produção cultural que nunca foi satisfatória, ter nesse período mais de quarenta apresentações foi fator de orgulho e sensação de dever cumprido.

A construção de minha personagem, Silene, a filha mais nova do casal, meiga, aparentemente inocente, cercada de cuidados por todos da família, especialmente e intrigantemente pelo pai, seu Noronha, que, por sua vez, sordidamente prostituía as demais filhas. Esta filha Silene era o mimo da família, onde todos depositavam certa esperança, talvez a que seria a redenção desta família corroída pela sociedade hipócrita. Viver esta personagem dirigida por Wlad lima foi uma constante descoberta e superação de desafios, a construção desta personagem foi sempre estimulada levando em consideração todas possíveis semelhanças da vida e da rua. Respeitando os vícios, qualidades e as vicissitudes que poderíamos encontrar entre a atriz e a personagem, talvez aí algo ligado à dramaturgia pessoal do ator, tema estudado pela diretora. Não sabia bem ao certo como caminhar, mas a direção era como uma mãe austera, rigorosa, que empurrava o filho porque sabe que ele tem que aprender a andar, tem todas as condições físicas e psicológicas necessárias para caminhar; mas ao mesmo tempo estar por perto, caso o empurrão ocasione um arranhão. Acho que esse processo foi assim, cheio de empurrões e arranhões necessários para todos nós⁴⁸.

⁴⁸ Depoimento da atriz Maridete Daibes, em janeiro /2015.

Figura 20



Olinda Charone e Maridete Daibes

Figura 21



Cena do exame médico. Silene e Dr. Bordalo, Maridete Daibes e Jorge Cunha

Acima, a imagem de uma cena cotidiana, porém constrangedora. O exame ginecológico, popularmente conhecido como exame de toque, que possibilitou ao médico verificar se a paciente (na cena a menina Silene) ainda seria virgem. Cena forte, mas que foi levada à praça pública sob características circenses que usávamos no espetáculo. Com o exame, Dr. Bordalo pôde confirmar para todos, a tão temida gravidez da filha caçula da família.

Alexandre Sequeira: Fotógrafo, Artista Plástico, Professor do Instituto de Ciências da Arte da UFPA. (fig. 22).

A Wlad não é uma pessoa que escolhe ou pensa um texto para montar dissociado da importância de discutir algum assunto. A Wlad dramaturga nunca teve ligada ou nunca conheci ela preocupada com bilheteria ou sucesso. Eu sempre vejo o seu processo como algo altamente transformador para ela, para as pessoas com quem ela monta e para o público. Ela pretende sempre que sejam questões provocativas, questionadoras. Eu não tenho dúvidas de dizer que é a pessoa mais inquieta e provocadora que eu já conheci, qualquer conversa com a Wlad é uma conversa provocadora, sentar e conversar é sempre muito, muito instigante, que me deixa pensando durante muito tempo depois. Então esse é um dado muito legal de uma dramaturga. Ela tem o teatro quase que como uma missão, realmente uma maneira de se colocar à frente do mundo. Nos conhecemos no momento do início do Curro Velho. Dentre as características da Wlad, cito uma: a de não se comprometer com o sucesso. Esta parecia que acabava tendo o efeito contrário. A diretora sempre teve faro apurado para detectar e escolher o seu elenco e técnica participante. E é também por essas boas e necessárias conversas que passávamos algumas horas no bar. A embriaguez se fazia necessária e surgia de maneira natural entre nós. Essa relação arte-vida sempre foi fundamental, ela sempre pensou o teatro como vida e arte, o pessoal. Ela imbrica de tal maneira que você transporta grande parte de sua vida e o processo realmente criativo se nutre de um viver⁴⁹.

A vida do outro, quando revisitada, como a de Wlad neste trabalho, não trata de mera especulação. O mais latente é o poder criativo emanado do eu, é o grande artifício de Wlad em perceber que é preciso ir além do palpável, do tangível; que a criação vem do revirar baús de memória, rever e nos identificar no mundo, de remexer nossas lembranças. No teatro esta prática é uma regra, um princípio. A imaginação e a parceria se dão através desses retornos e reflexões feitas pelos atores e envolvidos na cena, para assim podermos chegar ao público, ativar suas ideias, seus conceitos e fazer surgirem novas possibilidades de ver e sentir o mundo, o qual sempre a encenadora quer provocar.

Na parte dramaturgica a Wlad, mesmo sem o ator perceber, sempre solicita algo para quem chega para trabalhar com ela, uma questão do ator que não está no texto, não está no autor, mas está nele, nessa pessoa que chega; então o texto se transforma, se adequa ao que o ator tem. Minhas experiências como ator foram somente com ela. Já passaram 10 anos e eu não paro de pensar o que foi a montagem dos Sete Gatinhos ou O Homem Que Chora Por Um Olho Só. Segue como vivência. Está dentro de mim⁵⁰.

Alexandre, mais um ator que comunga do meu pensamento. Impossível ter saído imune deste processo. Todos, em seus depoimentos, afirmam o quão transformador, significativo e marcante foi este processo. Do emocional ao trabalho técnico. Durante os exercícios de leitura conseguimos utilizar tudo: os elementos de pontuação, o que poderia significar uma vírgula, o ponto, o silêncio. Nosso corpo se encarregava dessas intenções,

⁴⁹ Depoimento do ator Alexandre Sequeira, em junho /2014.

⁵⁰ Idem.

nosso gesto estava repleto de sentido, nós sabíamos tudo. Depois veio o desenho de palco, e eu lembro da Wlad deitada no escuro, olhando e pensando em tudo, a gente só ouvia uma voz longe. Voz e corpo ficaram prontos na leitura. A relação entre o personagem e o ator tinha muito a ver com o corpo. Nós usamos o que tínhamos.

Os Sete Gatinhos ou O Homem Que Chora Por Um Olho Só, teve um dado mágico, que foi o tempo que durou o trabalho de mesa. Foi um mês e meio de mesa. Eu lembro que quando a gente partiu para atuar, para colocar o corpo, todo mundo já veio com o desenho no corpo, com o personagem no corpo. Depois, foi mais um desenho de palco, de posicionamento, de recuo, mas o trabalho foi na mesa mesmo. Foi um trabalho minucioso de leitura, de discussões para vermos onde estava o nó, qual entrada e saída, camada de personagens, tudo era muito pensado. Assinamos o cenário, e era uma intenção circense, e desde o início ela pedia que os personagens fossem meio farsescos, e eles foram se desenhando próximos dos atores. O Noronha era o máximo, era o personagem que conseguia ser odiado e amado, as pessoas riam dele e queriam matar; ele arrancava gargalhadas, mas o povo aplaudiu a morte dele⁵¹.

Mais uma vez volto a falar na importância do tempo que levávamos nos trabalhos de mesa, nas leituras dramáticas, as descobertas que fazíamos a cada sessão. E neste íterim volto aos indicadores de Bruyn referido por Macedo. Estávamos reunidos naquele lugar, somente nosso, fechados em família, buscando “ampliar nossos conceitos, noções de mundo, de sentidos de ver, tendo como ponto de partida o seu olhar combinado com o olhar do outro, interação de olhares, ampliação dos sentimentos, das sensações” (APUD MACEDO, 2000, p. 94).

Momentos que oportunizaram especial subsídio ao nosso trabalho, tanto sob a perspectiva individual como no conjunto. Ali se deu a interação total entre os atores, todos estavam aprofundados no personagem do outro a ponto dos personagens, à medida que surgiam, iam fortalecendo na composição do outro, detectando e desfazendo nós, criando saídas dramáticas para aquele fazer teatral, sempre de forma lúdica. A cada leitura nosso “circo” ia se compondo, inegavelmente com muito trabalho; mas, sobretudo, com muito prazer. “Eu me sinto muito afetado por essa experiência. E me pergunto o que acontece de tão forte nisso?” (Alexandre Sequeira).

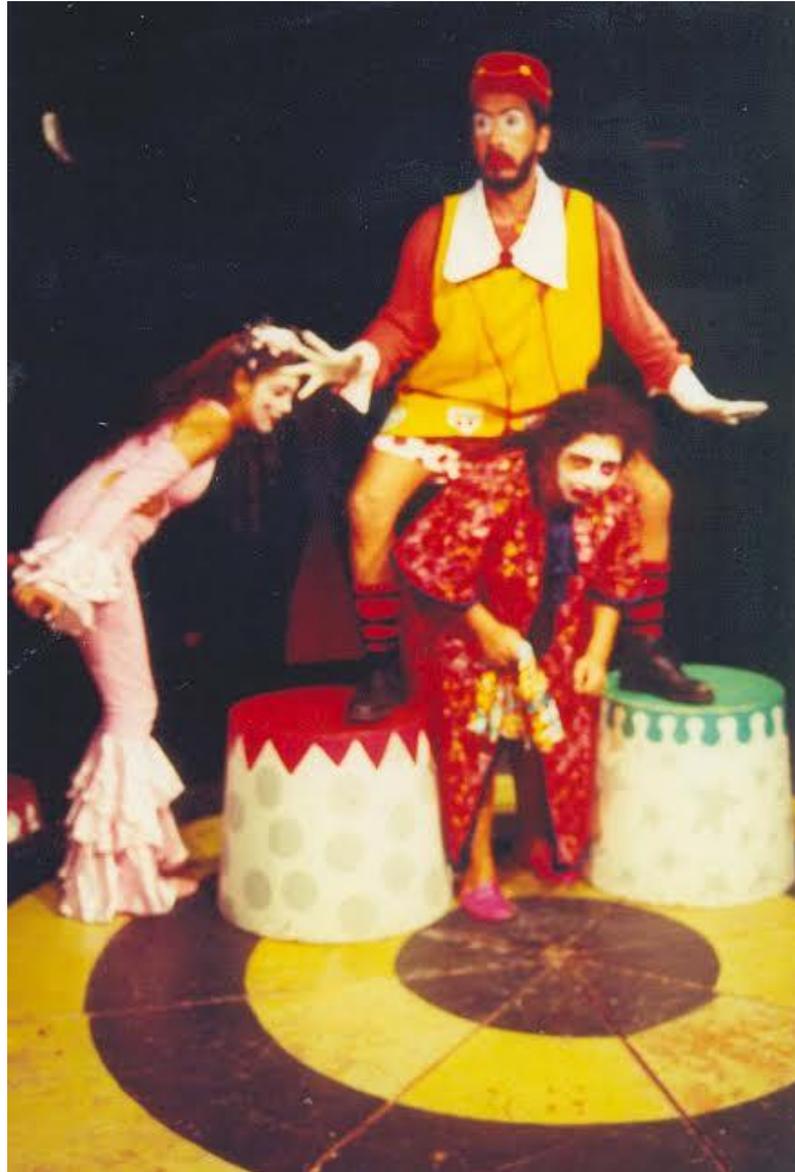
⁵¹ Depoimento do ator Alexandre Sequeira, em junho/2014.

Figura 22



Alexandre Sequeira em cena, como Sr. Noronha.

Figura 23



Alexandre Sequeira, Marluce Oliveira, Micheli Cavalcante.

Diante do olhar da filha Débora, interpretada pela atriz Michele Cavalcante, a imagem acima mostra uma das cenas iniciais do espetáculo. Dona Aracy entrando no palco por baixo das pernas do marido, Sr. Noronha, que não perdia a oportunidade de deixá-la em situação vexatória, obrigando-a sempre a sentir-se diminuída diante dele e das filhas. O constante corpo curvado, se rebaixando sob o marido, em mais uma demonstração do domínio do homem sobre a mulher Dona Aracy.

Figura 24



Dramática Companhia de Teatro. Foto de arquivo.

O ator Alexandre Sequeira à frente como Sr. Noronha, em mais uma das cenas onde demonstra o controle das ações, colocando-se sempre como dominador, proferindo ordens para as filhas e a esposa. E as reações a ele eram sempre com características muito peculiares. Ao fundo, Hilda, Débora, Arlete e a esposa gorda Dona Aracy, (respectivamente as atrizes Sara Beatrice, Michele Cavalcante, Marluce Oliveira, Sônia Alão), assombradas pela revelação feita por ele.

CENA 4

Atuação profissional ampliada

Eu, Marluce, encenadora, e as produções na estruturação de minha poética.

A mente humana, uma vez ampliada por uma nova idéia, nunca mais volta ao seu tamanho original. (Oliver Wendell Holmes)

Quando se pensa na concepção de uma linguagem enquanto encenador, é necessário estudar como se quer mostrar este teatro de acordo com a poética escolhida. O encontro embriagado ocorrido entre nós, eu, a atriz, e a encenadora Wlad Lima, possibilitou a entrega intransigente a esse típico caso de amor, parceria e cumplicidade entre nós. Um mergulho numa poética que vai muito mais além da apreensão de elementos objetivos de uma dramaturgia; ao contrário, é pertinente a uma cartografia sensível que torna o processo orgânico, visceral. Uma troca muitas vezes indefinida, pois ela simplesmente acontecia sem que eu conseguisse definir, mistura de conceitos, energias, repousos, energia cósmica, o encontro fortalecido nessa ambiência.

Esta embriaguez artística, poética e teatral a que me refiro tem a ver com a forma de entrega total dos sentidos, pois era muito claro para mim, enquanto atriz, os obstáculos que ora se impunham: desvendar o meu corpo, aceitar a realidade do corpo gordo, experimentar todos os movimentos que ele podia me proporcionar. Superar limites e aproveitar esta superação para lapidar a criação em palco, extrair do meu corpo gordo toda energia necessária para a cena.

É essa energia que ressignifica a presença cênica. A palavra *energia* vem do grego *energon*, que significa “em trabalho” (*Em* = entrar, dentro; *ergon*, *ergein* = trabalho) (BURNIER, 2001, p. 50). E, para tanto, para que houvesse efeito o mergulhar embriagado das semelhanças, era necessário o subverter da resistência que persistia naquele corpo gordo, que resistia a si mesmo para a cena, daquela urgência em reprocessar as energias. Era necessário embriagar-se daquela poética.

Eu era chamada para compor o elenco da Dramática Companhia, mas o chamamento era para algo muito mais profundo. E, respondendo a este chamamento, cito Bugard, pois percebo que o teatro mudou a minha vida por completo, sobretudo ao compreender que o teatro é em primeiro lugar um jogo:

Antes de ser clássico ou moderno, poético ou político, catártico ou crítico, o teatro é uma forma de vida onde o que está em jogo é justamente a possibilidade de jogar a existência. O teatro é, de todas as artes, a mais próxima da vida porque é o instrumento que faz com que “brinquemos” com todas as formas do “sentir”, das “emoções”, buscando tanto em nós como nos outros o que temos de mais profundo, ou seja, a nossa vida, nossas vivências e “formas de sentir”. Podemos desde logo afirmar que o teatro sempre existiu porque vive em cada um de nós, seres essencialmente teatrais. O teatro ou o “instinto teatral” parece, pois, corresponder a uma necessidade universal do homem que é a necessidade de transfiguração.

O teatro existe pela necessidade dos Homens brincarem. Hoje mais do que nunca. Porque "hoje, os deuses morreram, estamos sozinhos, o mito esvaziou-se, a tragédia abandonou a cena da cidade grega e foi habitar para o nosso inconsciente. (...). Ficou-nos a nevrose para nos preservar dela, restamos o Teatro." (BUGARD, 1970, p.82).

Tal como evidencia Pierre Bugard na citação acima, no exercício da “brincadeira” com as formas de sentir ao fazer teatro, percebi que remexia com minhas vivências de forma visceral, trazia à tona lembranças; e, ao revivê-las como uma personagem, eu podia inverter valores, repensar tudo, dar outra visão, procurando sempre me colocar na posição do outro. Isso me fazia compreender melhor todo o meu processo não só de vida como de criação no palco. Acredito que aí é que se dava o que ele chama: “necessidade universal do homem, necessidade de transfiguração”. O lúdico veio como elemento de transfiguração e, ao mesmo tempo, proporcionou-me a possibilidade de, ao refletir sobre minhas vivências, extrair delas um lado crítico positivo que, sem dúvida, hoje é um dos grandes alicerces para todo o meu processo criativo.

ATO III
UMA TERCEIRA GORDA EM MIM

D. ARACY - (fora de si) – Não me chama de Gorda! Não quero que me chamem de Gorda!

Este ato versa sobre a importante pertinência da poética desta encenadora, vista como base necessária para o trabalho dos atores envolvidos, mas, sobretudo, aquela exercida em mim, pesquisadora em suas semelhanças com mulheres, atrizes e gordas.

A dimensão e profundidade deste “encontro embriagado” revelam que a poética, que pode organizar e sistematizar experiências, memórias emotivas e estudos teóricos, conforma-se como recurso determinante para quem busca resignificados e reprocessamentos dentro e fora da cena. No meu caso, a busca pela aceitação e entendimento do que seria um corpo gordo e, acima de tudo, um corpo liberto não só para a cena, mas para a vida que segue as linhas de um corpo gordo. Passeando pelo universo do espetáculo *O Homem que Chora por Um Olho Só*, baseado na obra *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues, mergulho na personagem Aracy, para neste enfoque identificar os caminhos de empoderamento do meu corpo gordo. Esse trajeto artístico e de vida vem pontuado por um caminhar e situações distintas de duas mulheres que se encontram e se identificam por suas mazelas e sonhos (com)partilhados.

CENA 1

Nelson Rodrigues: Universo, personagens, encenações

Nelson Falcão Rodrigues, também conhecido como O Anjo Pornográfico, foi um dos autores de teatro mais polêmico do seu tempo. Jornalista e escritor brasileiro, é tido como o mais influente dramaturgo do Brasil. Nasceu em Recife, Pernambuco, no dia 23 de agosto, e em 1916 mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde morreu em dezembro de 1980.

Dizer os textos dele é tarefa excitante e motivadora para atores e atrizes de teatro. Nelson Rodrigues não nos poupava da realidade de muitas famílias que viviam e vivem por aparências, e escrevia de forma a revelar o que ainda hoje comumente acontece em vários lares do Brasil.

O autor, com seus textos, revolucionou os alicerces da sociedade brasileira da década de 1940, da crítica, da intelectualidade, da plateia e do governo, dividindo opiniões e provocando debates. Nelson Rodrigues mudou o teatro feito no Brasil. A sátira à boa e velha moral, e aos ditos bons costumes da sociedade, constituía a essência das obras rodriguianas. O público brasileiro, acostumado às comédias, aos musicais e aos dramalhões se escandalizava com tanto incesto, taras, obsessões, traições, conflitos do inconsciente oculto do ser humano, a “moralidade” da mente humana no palco. O autor é chamado de tarado, pervertido, incestuoso.

Nelson passa a ser apelidado de “flor de obsessão” pelos críticos e amigos, por conta da ideia fixa que lhe povoavam o espírito. Ora incompreendido, ora louvado, Nelson construiu suas obras de Teatro, mudou de estilo, derrubou dogmas e, feita dura crítica à sociedade carioca, provocou, fez graça e descortinou o subúrbio do Rio de Janeiro, mas consolidou o teatro brasileiro e tornou-se mundialmente conhecido. Nelson, com sua temática tabu, tornou-se um autor decisivo para a consolidação de um novo paradigma para o teatro brasileiro, onde sua compreensão e utilização de recursos teatrais e as inovações que introduziu na tradição clássica da tragédia indicavam que ele era um autor genial. Logo foi reconhecido pelos mais importantes atores e diretores de sua época, como Ziembinski, Itália Fausta, Nathalia Timberg, Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi.

Nelson escreveu 17 peças ao longo de quarenta anos e suas peças foram agrupadas em núcleos: “Peças psicológicas”, “Peças míticas” e “Tragédias cariocas”. Partindo destes critérios, estabeleceu-se o teatro completo de Nelson que assim é reunido: “Peças Psicológicas” são A Mulher sem pecado (1941), Vestido de Noiva (1943), Valsa nº 6 (1951), Viúva, porém honesta (1957), Anti-Nelson Rodrigues (1973); as “Peças Míticas” são Álbum

de Família (1945), Anjo Negro (1946), Dorotéia (1949), Senhora dos Afogados (1947); as “Tragédias Cariocas” são A falecida (1953), Perdoa-me por me traíres (1957), Os sete gatinhos (1958), Boca de Ouro (1959), A serpente (1978), O beijo no asfalto (1961), Toda nudez será castigada (1967), Oto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária (1962).

A divisão temática tem o intuito de privilegiar o característico e o peculiar de cada peça que, segundo Aderbal Freire-Filho, “tem ainda um intuito didático, porque as características nunca se mostram isoladas, sob pena de empobrecer o universo do ficcionista. As peças psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca. As peças míticas não esquecem o psicológico e afluem a tragédia carioca. Essa tragédia carioca assimilou o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores. Poucos dramaturgos revelam, como Nelson Rodrigues, um imaginário tão coeso e original, e com um aspecto tão amplo de preocupação psicológico, existencial, social e estilístico”.

O surpreendente de Nelson está na apresentação de temas cotidianos, polêmicos, onde o sexo, adultério, morte, ciúme, incesto, família são vistos por um olhar sarcástico de um autor que classificou seu teatro como “desagradável”. Porque, nas suas palavras, “são obras pestilentas, fétidas, capazes de por si só produzir o tifo e a malária na plateia”; porque levam ao choque, à censura, à crítica, às vaias, ao repúdio social, principalmente quando exibem seu olhar irônico e satírico sobre uma sociedade em transformação. E foram com estes textos de ruptura e obsessão que Nelson consolidou o moderno teatro brasileiro. É neste contexto que a Dramática Companhia assume os riscos e os horrores, por assim dizer, de encenar Nelson Rodrigues na praça, ao ar livre.

Figura 25



CENA DE "OS SETE GATINHOS" - linguagem circense não abriu mão das críticas ácidas à sociedade e dos típicos personagens de Nelson Rodrigues

O circo de horrores de Nelson Rodrigues

A peça "Os Sete Gatinhos" é atração no Anfiteatro da Praça da República

O melhor espetáculo de 1997, eleito na Mostra Estadual de Teatro, volta à cena neste fim-de-semana, no Anfiteatro da Praça da República. Trata-se da montagem circense de "Os Sete Gatinhos", de Nelson Rodrigues, feita pela Dramática Companhia sob direção de Wlad Lima. O espetáculo será apresentado hoje e amanhã, às 21h.

A peça arrebatou os seis principais prêmios da Mostra, que reuniu 38 espetáculos em janeiro: Melhor espetáculo, Melhor direção (Wlad Lima), Melhor ator (Alexandre Sequeira), Atriz revelação (Marluce Oliveira), Cenário (Wlad Lima e Alexandre Sequeira) e Figurino (Luís Otávio Barata). "Os Sete Gatinhos" surpreendeu o público e o júri, criando polêmica ao levar o drama rodriguiano para a rua, transformando-o numa comédia de colorido circense.

Maridete Daybes, atriz da Dramática, explica que a forma da encenação começou a nascer ainda no início dos trabalhos, durante a leitura do texto, e que a condução de Wlad Lima foi fundamental para o desenvolvimento da ideia. "Acho que ela já tinha essa concepção do texto e nós embarcamos na ideia. Quando terminamos o processo de leitura, já estava tudo lá, definido", lembra.

Mesmo provocando o riso, "Os Sete Gatinhos" não perdeu as nuances críticas e densas que caracterizam o trabalho do dramaturgo Nelson Rodrigues. "Nós queríamos ir para a rua, não queríamos chocar ou agredir. Acho que conseguimos tornar o espetáculo mais leve", opina o ator Marcelo Pinto.

Ainda que mais leve, a polêmica ainda faz parte de "Os Sete Gatinhos". Não poderia ser diferente, em se tratando de um texto do autor de "Vestido de Noiva". A história do pai que prostitui as filhas e a esposa para preservar a virgindade da caçula para o casamento e salvar a honra da família causou furor quando foi apresentada pela primeira vez, na década de 60, e ainda hoje significa uma crítica pesada aos tabus e à família brasileira.

Loucura, traições, "moral e bons costumes", morte, ódios e delírios são costurados na trama e expostos como nunca na rua, em praça pública, para os que desejam ou não ver a sociedade-espelhada num universo distorcido, um circo de horrores.

A Dramática Companhia nasceu há apenas dois anos e "Os Sete Gatinhos" é seu segundo espetáculo - o primeiro foi "O amor abandonado de Jeniffer", de Handy Buck.

A montagem do texto de Nelson Rodrigues reforça o caráter de experimentalismo teatral do grupo dirigido por Wlad Lima. Com estrutura itinerante, que permite levar o espetáculo para praticamente todos os lugares, a Companhia inicia no Anfiteatro da Praça da República a segunda temporada de apresentações e anuncia os planos de percorrer vários bairros de Belém. "Estamos abertos para convites e eventos. Queremos levar o espetáculo para o máximo de lugares, para ser visto pelo máximo de pessoas", diz Maridete Daybes.

SERVIÇO:
"Os Sete Gatinhos", espetáculo da Dramática Companhia. No Anfiteatro da Praça da República, hoje e amanhã, às 21h. Não é cobrado ingresso, mas o grupo "passa o chapéu" no fim do espetáculo.

Matéria do Jornal O Liberal. Em: 28.03.1998.

O tema presente na peça O Homem que Chora Por Um Olho Só é a perversão. Para tal, pretendo realizar um breve enfoque sobre a estrutura da perversão e o mecanismo que à envolve, seus traços característicos e suas formas, que são apresentados na peça e nos personagens, e de que forma estes temas se entrelaçam.

A partir da perversão explicitada na peça O Homem que chora por um olho só (fig. 25), o espetáculo procurou manter com as adaptações um viés de perversão. A palavra *perversão* deriva do latim *perversio*, e faz referência à ação e às consequências ou aos resultados de *perverter*. Este verbo, por sua vez, prende-se com o fato de alterar o bom gosto ou os costumes considerados saudáveis ou normais, a partir de desvios e comportamentos estranhos.

O termo também é usado para se referir à alteração da condição natural ou da ordem habitual das coisas. Segundo Roudinesco, “A perversão é um fenômeno sexual, político, social, físico, trans-histórico, estrutural, presente em todas as sociedades humanas” (ROUDINESCO, 2007. p.248).

Numa acepção diferente, a perversão é uma anomalia do comportamento que implica o desvio de uma tendência psicológica natural. Ainda que, muitas vezes, o conceito seja automaticamente relacionado com a sexualidade, a psicologia refere-se, nestes casos, a “parafilias”. O termo é formado por dois vocábulos gregos: *para* (“à margem de”) e *filia* (“amor”). Portanto, a parafilia é um tipo de conduta de índole sexual em que a pessoa não goza pela relação íntima em si, mas obtém antes prazer a partir de outra ação relacionada. Em muitos casos, a parafilia depende das convenções sociais da época e da região.

Em psicanálise, o termo perversão tornou-se um conceito para a área por volta de 1896, quando Sigmund Freud o colocou ao lado da psicose e da neurose. Desse modo, a perversão encontra-se em um amplo campo de estudo, tendo em vista que engloba comportamento, práticas e fantasias correlacionados à norma social. O construto da perversão foi desenvolvido em várias etapas, de modo que existiram pré-conceitos, juízos de valor, dentre outros.

A partir desse enfoque, surge uma teoria pautada em um conjunto de comportamentos psicosexuais que visam o prazer de modo contínuo, ao passo que considera a verdade, ao mesmo tempo em que a nega, substituindo-a pelo seu próprio desejo.

A peça *Os sete gatinhos* apresenta um triângulo amoroso entre um homem e duas irmãs, trazendo à cena questões ligadas às relações de rivalidade/solidariedade entre mulheres. Questões discutidas a partir das tensões vividas por elas em resposta às contradições de uma moral sexual que as coloca em posição de inimigas potenciais uma da outra.

CENA 2

Dona Aracy, a Gorda

Esta personagem rodriguiana faz parte de uma família suburbana carioca, aparentemente tradicional. Na prática, demonstra atitudes e comportamentos nada convencionais ou considerados de família; revela uma das faces características de várias mães de família de uma sociedade, contraditória em suas atitudes de mãe: ora prostitui as próprias filhas, ora as protege.

Nelson Rodrigues apresenta Dona Aracy (fig. 26) como uma mulher submissa, que é agredida física e moralmente pelo marido, e junto com ele prostitui todas as filhas, em nome da filha caçula Silene.

NORONHA: – Gorda! Chispa! Chispa, vai no banheiro apagar os nomes feios, os palavrões, depressa, Gorda!

SEU NORONHA: – Bem, antes de começar, eu quero explicar uma coisa. É o seguinte: ainda agora, eu ameacei fisicamente sua mãe. Debora viu. Ora, eu não tenho o direito de ameaçar, fisicamente, ninguém. Acho que quem dá na cara de alguém ofende a Deus. Portanto, eu, na presença de todas vocês, eu peço desculpas à Gorda. (*Vira a cabeça para a mulher*). Gorda, você me desculpe!

D. ARACY: – Você ofende, e, depois, pede desculpas?!

SEU NORONHA: – Vocês estão vendo? Não se pode tratar bem uma mulher. A Gorda não aceita minhas desculpas! Lavo as minhas mãos! Mas vamos ao que interessa. Aconteceu, nesta casa, uma coisa que não podia acontecer. Debora sabe o que é. Vocês duas, ainda não, mas vão saber, já, já. Vou interrogar uma por uma. Quero a verdade e a culpada vai confessar tudinho! (para Arlete) Primeiro, você!

A mulher Aracy que interpretei foi criada sob o estigma de um corpo gordo. Com severas dificuldades de relacionamento com o marido, Dona Aracy passa muito tempo de sua vida ouvindo o marido a chamar de gorda, ouvindo ele enumerar os defeitos da esposa, ele diz sem pudor que ela possui suor azedo, varizes. Sempre submissa diante dos maus tratos do marido, anula-se por completo, desvaloriza-se, esconde-se por detrás de uma máscara cheia de amargura e mágoas, capaz de pequenos atos de vingança de forma cômica e infantil.

Numa referência às minhas memórias, lembro claramente que, ainda criança, era alvo de críticas ou brincadeiras humilhantes por ser gorda. Assim, trabalhei com a memória emotiva na criação da personagem gorda, maltratada e feia que teme as agressões do marido e, por outro lado, desforra numa espécie de vingança com atitudes infantis (como escrever nas paredes do banheiro). Neste amálgama percebo um ponto em comum, fundamental e

terapêutico entre realidade, jogo e arte; uma tríade que, sem dúvida, impulsiona processos da criação teatral. Tal como a paixão de Nelson Rodrigues pelo jogo de futebol, revejo os ensaios, cada “estratégia” que buscava junto aos companheiros de cena, cada passe de “bola”, para dar assim continuidade ao “jogo teatral” e, a partir deste, consolidar a personagem D. Aracy.

Recorro às minhas memórias, lembranças de infância. Minha vivência de menina gorda foi tão somente o ponto de partida, um indutor que contribuiu na construção da personagem. Porém, faço uma reflexão sobre o corpo gordo em si, na sua forma, e o corpo gordo que está na mente. Ser gordo não é somente fazer parte de um grupo considerado acima do peso padrão. O sentir-se gordo acontece a partir da introjeção de pensamentos e ideias de outrem; ao assumir tais juízos como verdade, foram geradas em mim significativas transformações psicológicas.

Figura 26



Personagem Dona Aracy, do espetáculo O Homem que Chora por Um Olho Só.

CENA 3

Identificação, Comunhão do espetáculo junto ao público

Figura 27



O Homem que Chora por um Olho Só. Apresentação no Anfiteatro da Praça da República. Foto de arquivo.

A receptividade, identificação e relação do público para com o espetáculo O Homem que Chora por um Olho Só comunga com os atores e de todos os envolvidos no processo do espetáculo. O que acontecia entre a rua, o público e o espetáculo era um clima mágico que envolvia a todos, desde a equipe técnica, aos atores e público. A importância do local, o anfiteatro da Praça da República, um lugar de grandes manifestações sociais, políticas e, sobretudo, artísticas; um reduto de artistas, artistas de rua, artistas de circo, de homens e mulheres desconhecidos, o seu cotidiano, entretanto revelados no encontro embriagado do teatro que ora se apresentava neste Anfiteatro.

Seu Lara, um vivente e morador da Praça da República, era nosso espectador fiel e, por vezes, lançava sobre nós seu olhar crítico e poético de espectador atento, dando sugestões nos momentos dos ensaios. Nunca nos sentimos desamparados naquele local, a rua, onde supostamente, ou *a priori*, estaríamos em um local soturno e de risco, vulneráveis à ação de meliantes. Assim como ele, seu Lara, seu Maranhão, o vendedor de bombons, era nosso

escudo, mais um dos tantos viventes da praça que nos acompanhavam nesta jornada poética e alucinante do teatro de Nelson Rodrigues na rua. Segundo Boal:

No princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval. A festa. Depois as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, entre atores e espectadores: gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa! Segundo, entre os atores, separou os protagonistas das massas: começou o doutrinação coercitivo! O povo oprimido se liberta. E outra vez conquista o teatro. É necessário derrubar muros! Primeiro, o espectador volta a representar, a atuar: teatro invisível, teatro foro, teatro imagem etc. Segundo, é necessário eliminar a propriedade privada dos personagens pelos atores individuais: Sistema Coringa. Com estes ensaios procuro mostrar alguns dos caminhos pelos quais o povo reassume sua função protagônica no teatro e na sociedade (BOAL, 2008, p.177).

Com os ensaios acontecendo na Praça da República, os transeuntes, trabalhadores do comércio e do entorno, cruzavam nosso cenário e paravam para ver o que ali se passava. A identificação deles com os personagens era imediata, o que já prenunciava a vinda de um grande público para a estreia do espetáculo. Nossa plateia era visivelmente formada por pessoas que não eram da área artística; ou seja, configurou-se uma formação de público ao longo dos ensaios. Um marco para nós da Dramática Companhia.

CENA 4

Empoderamento do corpo gordo na construção da personagem D. Aracy.

Eu, Marluce Oliveira, atriz, hoje pesquisadora, disserto sobre o processo criativo do espetáculo *O Homem Que Chora Por Um Olho Só* sob as normas da academia, e registro as transformações ocorridas em meu corpo e mente para a vida de artista. Durante a caminhada da pesquisa, deparei-me com minha vida, lembrei, pensei, relatei, não tudo, pois a memória às vezes é falha e nos compromete na tentativa da mais fiel das falas. Foi um processo catártico, dolorido e revigorante; deparei-me com respostas que me foram negadas há quase trinta anos. Demorei um pouco para perceber que nós, seres humanos participantes de uma sociedade excludente, também contribuímos para esta realidade cruel do preconceito.

Uma diretora gorda, Wlad, uma atriz gorda, eu, a personagem gorda Dona Aracy (fig. 26), e o empoderamento adquirido por meu corpo e mente pelas vias de uma personagem rodriguiana havia há muito se consolidado. No início desta dissertação, relato o quanto foi difícil vencer as barreiras do estigma do corpo gordo, para em seguida ser salva e fortalecida recebendo a magnitude dos ensinamentos artísticos através do teatro. Ano a ano desta convivência permitiu-me perceber e dosar as diversas possibilidades do meu corpo.

Não foi fácil chegar até aqui. Arrisco fazer uma analogia entre corpo gordo externo e aquele que está em nossa mente. É assim para vários segmentos, assim dividimos teoria e prática. Com ela não seria diferente. Construí Dona Aracy através de lembranças do que estava impregnado em minha mente e alma; assim ela se fez corpo e voz; fui dando vida àquela personagem através do que em mim estava guardado, amalgamado. Foram anos, e tudo parecia dissolver-se naquele processo, como um divisor de água, mar e rio diante de mim. Como a dualidade drama e comédia existente no teatro, fui sendo absorvida suave e bruscamente por minha própria vida que aos poucos se revelava.

Graças aos deuses, não tive experiência de violência física na família, em minha infância, não tive quatro irmãs mulheres como as do espetáculo, nem convivi com marido violento; mas minha identificação com a personagem era algo surpreendente. Não precisei viver as mesmas situações para sentir as mesmas dores e angústias. Ser gorda era meu defeito, isso foi alimentado em minha mente, que hoje identifica essas mazelas sem o peso real dos traumas. Libertada, livre. É assim que me sinto, ainda que minha mente por alguns momentos pulse no sentido de um corpo gordo ainda existente.

Como a mãe gorda, submissa e violentada de seus direitos, Dona Aracy tratava as filhas pelas regras e leis do marido, tornando-se cúmplice da sua violência, da sua falta de

direitos. O Sr. Noronha nem a chamava pelo nome, sempre se referia à mulher como “gorda” e, não satisfeito, gritava em alto e bom som: Goooordaaaa!!!!!!

Em determinada ocasião, ele desferiu um tapa em seu rosto, para em seguida pedir desculpas, como se nada tivesse acontecido. Faço questão de relatar esta cena, do pedido de desculpas. Com indicação da direção, ela foi realizada baseada no clássico número do circo, onde o elefante passa por cima do domador. Fui acometida de grande dificuldade para realização desta cena, pois eu faria o elefante, teria que ficar em pé, em cima do peito do ator Alexandre Sequeira, que estava no chão. E uma enorme angústia invadiu meu peito, sentia a sensação de que meu corpo pesava demais e com isso machucaria meu parceiro de cena. Essas sensações do ser gorda, de estar revestida em um corpo gordo, existem, mesmo que eu não me sinta mais com o corpo gordo de outrora. Inevitável não me remeter às lembranças de quando minha mãe me comparava com um elefante.

Dona Aracy foi a responsável, certamente, pelo golpe final. Esta personagem trazia em si uma história de preconceito e abuso sofrido pelo seu companheiro. O marido que a humilhava não só verbalmente, mas que chegou a agressões físicas. Foi durante o processo de ensaio que pude perceber o quanto seria difícil interpretar esta mulher (fig. 28). Aos poucos ela se fez parte de mim. Dona Aracy pôs à prova traumas, receios e medos identificáveis. Ela, sim, era uma mulher gorda. Eu? Já me sentia reinventada, meu corpo gordo podia muito mais, e só durante este processo de pesquisa pude deparar-me frente a frente com minha liberdade.

Figura 28



Marluce Oliveira, durante ensaio, representando D. Aracy.

(IN) CONCLUSÃO

Quando penso no meu trabalho como artista das artes cênicas, revisito lugares de onde vim. E me pergunto: de que lugar eu sou neste fazer teatral, qual a minha ascendência? E, imediatamente, constato que este lugar é o lugar com o qual tenho identificação. É o lugar que dispara em mim um sorriso largo de alívio. Quando vasculho minhas memórias, alegro-me, e me orgulho de vir de lá. Este lugar onde me encontro é muito mais que isso; aqui encontro meu semear de fazer artísticos, e não sozinha. Identifico neste caminhar a parceria, os sonhos, devires divididos com todos aqueles que sonharam e realizaram comigo e com Wlad Lima. Lembranças vívidas e acesas pelas memórias. Um encontro embriagado de descobertas.

Um lugar-campo fértil de perguntas e respostas que encontrei para minha vida de mulher de teatro e mulher cidadã. Uma atriz fora dos padrões físicos desejados e admitidos pela maioria. Este lugar, que chamo carinhosamente de encontro embriagado - e por que não dizer encontros embriagados? - Foi, sem dúvida, o chão no qual plantei sementes as quais, enraizadas no teatro, ramificaram definitivamente. Foi nessa época que iniciei o percurso rumo ao momento tão esperado, ao sonho de infância: o de ser artista.

Naquela época, por volta do início dos anos noventa, quando descobri que fazer teatro, além de uma prática artística, era um exercício de quebra de paradigmas, um romper de amarras que, ao longo da vida, colocadas em nós, limitam-nos. Dentre tantas amarras familiares, uma teve maior solidez. Os motivos? Já não sei mais se eles seriam importantes. Outrora, quando demonstrei a vontade de ser atriz e me percebendo gorda, sonhei solitariamente em um dia ser artista (e viver de arte). Sonhei em ser uma mulher muito bonita, uma atriz que pudesse unir o talento à beleza que o ego me pedia. Não gostaria que minhas impressões soassem em tom de revolta ou mágoa familiar, pois agora tenho maior clareza política e social. E assim como eu, antes uma menina gorda, hoje mulher de teatro gorda, minha família foi e é vítima de uma sociedade que coisifica as pessoas e, no intuito de obter vantagens, segue a padronizar corpos e ditar crenças. Minha família já foi perdoada, absolvida neste tribunal da imposição dos padrões estabelecidos.

Quando me encontro submergida no meio deste campo fecundo chamado teatro, em meio a diversas funções como atriz, bailarina, cantora, diretora, atualmente professora-pesquisadora, afirmo: é deste lugar que eu vim, foi lá que encontrei respostas para muitas indagações e conflitos ao longo de minha vida.

Consegui, não sei exatamente se por empatia, osmose, sinergia, resiliência ou uma parte de cada um, reconhecer-me como esta pessoa que sou. Encontrei respostas e mais perguntas para a vida da atriz que um dia sonhei ser; aprendi, inclusive com ela, que não basta ser atriz, teria que ser Mulher de Teatro, o que envolve muitos fatores e requisitos. O encontro com Wlad Lima, que numerosas vezes se tornou embriagado, foi um encontro iluminado. Os deuses do teatro e das infinitas crenças que carregamos em nós permitiram que deste encontro embriagado, desta constante embriaguez, ora dionisíaca, ora de tantas doses de cerveja que dividimos nas mesas dos bares, fosse firmado o nascimento de mais uma artista, de mais uma mulher de teatro livre. Eu, com todas as forças e profunda respiração, me reergui para a vida que sonhei. A generosidade de Wlad, aliada às minhas forças, resultou no corpo empoderado para o teatro.

Sou mulher de teatro, meu parceiro de vida é o teatro. Nesse caminhar, surgiram as parcerias, algumas amorosas, outras de cena, de vida e da arte, afetos e desafetos, daqueles que se tornaram alicerces de fundamental importância para o crescimento e a afirmação de que é possível sermos mais fortes quando estamos envolvidos em uma comunidade emocional, e desta comunidade poder usufruir, confiar, sofrer e crescer juntos.

Dona Aracy, personagem do universo rodriguiano, fortalecida e construída na minha dramaturgia pessoal, tornou-se alicerce para novos pensamentos e voos. Juntamente com meus parceiros de cena pude revelar-me, expor meu corpo tantas vezes inferiorizado por mim mesma. Durante a pesquisa, pude fazer contato com o que de mais sincero e profundo existe em mim. As dores vieram; mas hoje, acima de tudo, sinto-me reinventada para seguir, deparando-me com novas perguntas e inquietações, porém sabendo certamente o quanto meu corpo gordo tem valor, do quanto meu corpo gordo é capaz, do quanto me orgulho deste corpo que é meu. Afinal, “o corpo tem alguém como recheio”!⁵²

⁵² Arnaldo Antunes.

ÁLBUM DE FOTOGRAFIAS

Para explicitar as inúmeras ocasiões onde dividimos trabalhos, sonhos e emoções, selecionei fotografias significativas de encontros artístico-profissionais, na perspectiva também, de futuros estudos, ciente do quanto ainda há por pesquisar.



Wlad Lima, recebendo do ator Raul Gazolla o prêmio de melhor direção pelo espetáculo O Homem Que Chora Por Um Olho Só. Hotel Hilton. Baile dos Artistas, ano 1998.



Wlad Lima como Alfredinho e Jeferson Cecim na manipulação do boneco Léo.
Espetáculo: Namorados da Lua. Ano 2002.



Marluce Oliveira, recebendo do ator Raul Gazolla o prêmio de atriz revelação pelo espetáculo O Homem Que Chora Por Um Olho Só. Hotel Hilton. Baile dos Artistas, ano 1998.



Marluce Oliveira, durante apresentação do Auto do Círio. Espetáculo de rua realizado anualmente pela Escola de Teatro e Dança da UFPa, na sexta que antecede o Círio de Nazaré. Ano 1995.



Teatro Bufo, sendo preparado para o espetáculo Devagarinho Eu Deixo. Ano 2005.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, Arnaldo. **As coisas**. São Paulo: Iluminuras, 1993
- ARTAUD, Antonin; **O Teatro e Seu Duplo**; tradução Teixeira Coelho; 3ª edição São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**, tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE Nicola. **A Arte Secreta do Ator, Dicionário de Antropologia Teatral**. Editora Hucitec. Unicamp. São Paulo, Campinas, 1995.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes. 1992.
- BOAL, Augusto. **O Teatro como Arte Marcial**. Ed. Saraiva. São Paulo, 2003.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BOSI, Ecléa; **Memória e Sociedade: Lembrança dos Velhos** - São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BROOK, Peter, 1925- . **A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro** Tradução Antônio Mercado. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BROOK, Peter. **O Espaço Vazio**. 2. ed. Lisboa: Orfeu negro, 2011.
- BUGARD, Pierre. **Le comédien et son double: Psychologie du commedie**. Paris: Stock, 1970.
- BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator - Da técnica à representação**. Campinas, SP: Unicamp, 2001.
- BYCHOWSKI, G. **On Neurotic obesity**. The Psychoanalytical Review, (1950). 37 (4), 301-319. Trad. AZEVEDO, Maria Alice Salvador Busato; SPADOTTO, Cleunice. **Estudo psicológico da obesidade: dois casos clínicos**. Temas psic. vol.12 no.2, Ribeirão Preto, 2004.
- COULON, Alain 1995 **Etnometodologia e Educação**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- DOSSE, François 1950 **O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida** / François Dosse; tradução Gilson César Cardoso de Souza – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

SOUZA, Clementino Elizeu. **Autobiografias, histórias de vida e formação: pesquisa e ensino**. EDIPUCRS, 2006.

GILL, D. J. **The Role of personality and environmental factors in obesity**. (1946). Journal of American Dietitian, 2, 398-400. Trad. AZEVEDO, Maria Alice Salvador Busato;

GROTOWSKY, Jerzy. **Em Busca de Um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2001

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo. Perspectiva, 2007.

KREIP RE, Birndorf SA. Eating disorders in adolescents and young adults. Med Clin North Am 2000; 84: 1027-1049. In: **FATORES INDIVIDUAIS E FAMILIARES ASSOCIADOS À OBESIDADE PEDIÁTRICA E AO SUCESSO DE UMA ABORDAGEM TERAPÊUTICA**. Dissertação de Candidatura ao grau de Doutor apresentada à Faculdade de Ciências da Nutrição e Alimentação da Universidade do Porto. Diana Maria Veloso e Silva, 2012. <http://repositorio-aberto.up.pt>

LIMA, Wlad. **Dramaturgia Pessoal do Ator**. Belém: Grupo Cuíra, 2005.

LIMA, Wlad. **O Teatro ao alcance do tato: uma poética encravada nos porões da cidade de Belém do Pará**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia \ PPGAC-UFBA, 2008.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa Crítica, etnopesquisa-formação**, Brasília: Líber Livro Editora, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010.

MOYSÉS, Lucia. **A auto-estima se constrói passa a passo**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2001.

NOWICKA P, Flodmark CE. Family in pediatric obesity management: a literature review. Int. J Pediatr Obes, 2008: 44-50. In: **FATORES INDIVIDUAIS E FAMILIARES ASSOCIADOS À OBESIDADE PEDIÁTRICA E AO SUCESSO DE UMA ABORDAGEM TERAPÊUTICA**. Dissertação de Candidatura ao grau de Doutor apresentada à Faculdade de Ciências da Nutrição e Alimentação da Universidade do Porto. Diana Maria Veloso e Silva, 2012. <http://repositorio-aberto.up.pt>

NUNES, Lygia Bojunga. **Entrevista com Lygia Bojunga Nunes**. In: SANDRONI, Laura. De Lobato à Bojunga: as renaixões renovadas. Rio de Janeiro: Agir, 1987, p. 173.

ONFRAY, Michel, **A Escultura do Eu, A Moral Estética**. Coleção Silêncios – Coimbra; Quarteto, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro: tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RICHARDSON, H.B. **Obesity as a manifestation of neurosis**. Medical Clinics of North America, (1946). 30, P. 1187-1202. Trad. AZEVEDO, Maria Alice Salvador Busato; SPADOTTO, Cleunice. Estudo psicológico da obesidade: dois casos clínicos. Temas psicol. vol.12 no.2 Ribeirão Preto, 2004.

ROUBINE, Jean Jaques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Tradução e apresentação Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos: Uma história da Perversão**. Paris: Ed. Albin Michel, 2007.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Belém. UFPA. Tomo II, 1994.

SCHICK, A. **Psychosomatic aspects of obesity**. The Psychoanalytical Review (1947) 34,173-183. Trad. AZEVEDO, Maria Alice Salvador Busato; SPADOTTO, Cleunice. Estudo psicológico da obesidade: dois casos clínicos. Temas psicol. vol.12 no.2 Ribeirão Preto, 2004.

SOUZA, Elizeu Clementino. **Autobiografias, histórias de vida e formação: pesquisa e ensino**. Porto Alegre: EDIPUCRS,2006.

SPADOTTO, Cleunice. **Estudo psicológico da obesidade: dois casos clínicos**. Temas psicol. vol.12 no.2 Ribeirão Preto, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

VIGARELLO, Georges. **História do Corpo: Da Renascença às Luzes – Vol. I**. São Paulo: Vozes, 2008.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografismo: Reflexões sobre as escritas de vida-** São Paulo: Editora UNESP, 2008.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogos sobre a encenação: um manual de direção teatral-** São Paulo, SP: Hucitec, 1997.