



Teatro da PombaGira: origens e dinâmicas de criação: Douglas Ricci entrevista Marcelo D'Avilla*

Teatro da PombaGira: origins and creation dynamics: Douglas Ricci interviews Marcelo D'Avilla

Teatro de la PombaGira: orígenes y dinámicas de creación: Douglas Ricci entrevista a Marcelo D'Avilla

Douglas Ricci
Marcelo D'Avilla

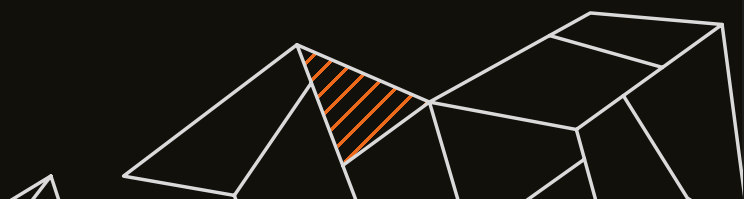
*Douglas Ricci entrevista Marcelo D'Avilla, São Paulo, 2023

Douglas Ricci

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação do prof. dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins, onde estuda os aspectos de criação do espetáculo *Anatomia do fauno*, do coletivo Teatro da PombaGira.

Marcelo D'Avilla

Artista da cena, encenador, performer e produtor. Seus provocativos trabalhos como performer, como *Gender Freeeak* e *The Lap Dance is Present*, estabelecem diálogo entre identidade, gênero e pornografia. Encenador e produtor do Teatro da PombaGira, coletivo de artistas onde compartilhou a direção com Marcelo Denny, além de atuar como performer nos trabalhos desenvolvidos pelo coletivo.



Resumo

Nesta entrevista conduzida por Douglas Ricci, Marcelo D'Avilla, diretor do coletivo Teatro da PombaGira, discute as raízes do grupo, assim como as peças teatrais e obras de vídeo artes criadas pelo grupo em colaboração com Marcelo Denny. A conversa oferece reflexões sobre os intrincados processos de criação que permeiam as produções desse coletivo.

Palavras-chave: Teatro da PombaGira, Marcelo Denny, processos criativos

Marcelo Denny foi um grande encenador, artista visual, professor e provocador brasileiro, que fez muitas colaborações ao longo de sua trajetória. Criou em 2005 o Teatro da Pombagira, inicialmente como uma rede de criadores que incluía os coletivos Cia do Trailer, Marimbondo Caboclo e Sylvia Que Te Ama Tanto, desenvolvendo trabalhos de teatro e performance em diversos estados brasileiros em parceria com André Ravasco, Márcio Pi e Marcos Bulhões. De sua parceria com outro Marcelo, o D'Avilla, nasceu o Teatro da PombaGira como conhecemos hoje, um importante coletivo queer da cena teatral brasileira. Juntos assinam a encenação dos espetáculos *Anatomia do fauno* (2015), *Demônios* (2018), *Sombra* (2018) e *Narciso* (2019), além das videoartes *Fome da carne* (2018) e *Pele digital* (2018). Com temática que cruza o homoerotismo e as angústias urbanas da vida contemporânea, bem como a maneira performativa de abordá-la em cena, marcaram o cenário teatral paulistano da década passada com o estilo radical e provocativo de seus trabalhos. O Teatro da PombaGira é uma família que Denny e D'Avilla criaram juntos¹. Foi onde o saudoso Denny mais explorou suas grandes ideias, e seu talento como encenador atingiu um nível de beleza ímpar. Conversei com Marcelo D'Avilla sobre o nascimento da abordagem do grupo e a dinâmica de trabalho entre eles.

Douglas Ricci (DR) – Como você conheceu o Marcelo Denny?

Marcelo D'Avilla (MD) – Na verdade, eu o conheci em um site de pegação. E aí a gente foi para um *date*, se pegar, bater um papo. Não rolou, vimos que

¹ São integrantes do coletivo: Andrea Veron, Andrew Tassinari, Denise Fujimoto, François Moretti, Hugo Faz, Lua Negrão, Marcelo D'Avilla, Mateus Rodrigues, Priscilla Toscano, Renato Navarro, Renato Teixeira, Snoo, Wesley Lima e Zen Damasceno.

éramos muito na mesma sintonia. Tinha o tesão, mas acho que um tesão poético, da cabeça. Vimos que adorávamos umas referências pop e ficamos falando de Madonna. Nesse dia, ele me disse que ficou super interessado no meu trabalho. Eu já fazia *pole dance* nessa época, strip-tease, dançava de salto alto. Já tinha essa pesquisa do feminino com o burlesco e todo um trabalho ali que eu estava iniciando sobre erotismo. Eu já tinha o grupo burlesco *The Burlesque Takeover*².

Isso foi em 2011. Depois de um ano, ele me mandou um convite no Orkut para participar do processo do curso Experimentos em Performance, uma parceria de professores da Universidade Estadual Paulista (Unesp) com a Universidade de São Paulo (USP)³. Era um curso inteiro de um ano, duas vezes na semana na Unesp⁴. Estreitamos relações durante este curso, que resultou no espetáculo *Pulsão*⁵. Muitas vezes, eu guiava os trabalhos de corpo nos ensaios, e desenhei algumas cenas com eles. O *Pulsão* foi idealizado por Marcos Bulhões, que tinha ficado muito doente, à beira da morte. Uma das frases a guiar esse trabalho foi “o contrário da morte é o desejo”, que é do Nietzsche. Essa frase tem muito do meu encontro com o Denny e do renascimento do Teatro da PombaGira, e a ideia que carregamos.

2 Coletivo brasileiro, fundado em 2010, de performers que pesquisam a arte do burlesco.

3 Curso organizado pelo Laboratório de Práticas Performativas da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP), comandado pelos professores Marcelo Denny e Marcos Bulhões, em parceria com o Grupo de Estudos em Performance da Unesp, com os professores Carminda Mendes André e José Manuel Lázaro. Os cursos aconteceram nos anos de 2011 e 2012, resultando na criação do coletivo Desvio Coletivo, responsável pela performance urbana *Cegos* e pelo espetáculo *Pulsão*, entre outras ações performativas.

4 Ele se refere à sede do Instituto de Artes da Unesp, localizado no bairro da Barra Funda na cidade de São Paulo.

5 Espetáculo desenvolvido pelo Desvio Coletivo que estreou na I Bienal Internacional de Teatro da USP em 2013, sendo um dos desdobramentos do curso de extensão referido anteriormente.

Figura 1 – Marcelo D'Avilla em cena como fauno no espetáculo *Anatomia do fauno*

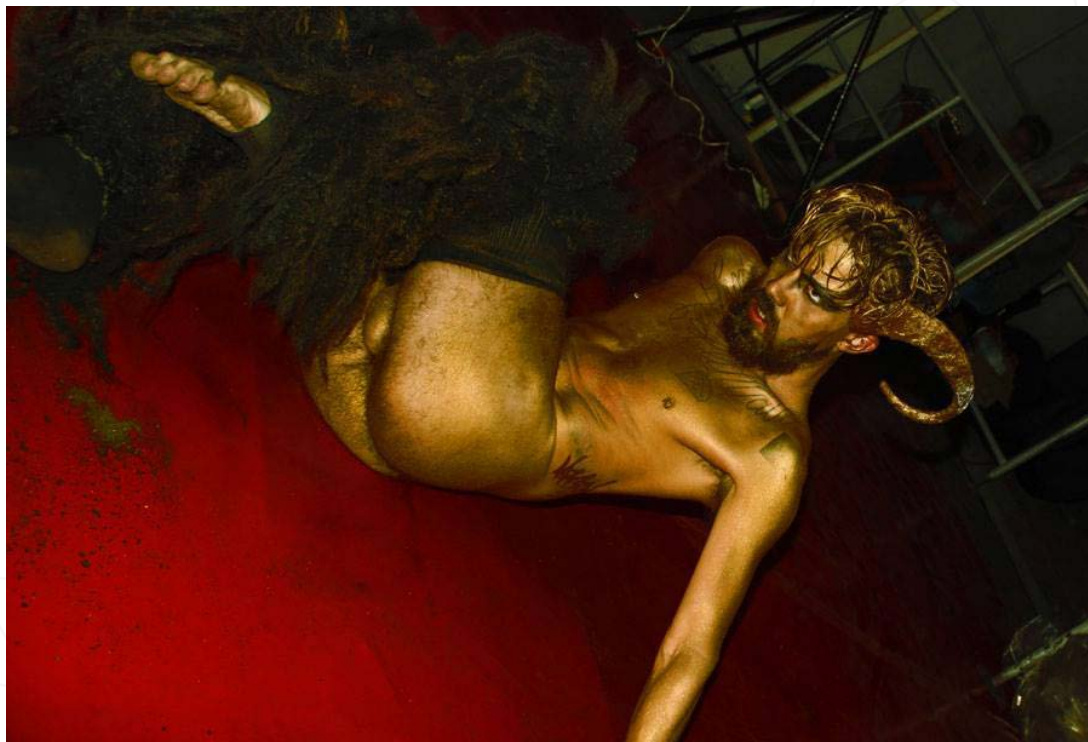


Foto: Hélio Beltrânico

DR – E como surgiu o novo Teatro da PombaGira?

MD – Nesse movimento. A gente se conectou muito, porque o Denny precisava de alguém que dirigisse o corpo, e eu sou do corpo. Queríamos falar de erotismo, queríamos falar das bixas. E, logo depois de *Cegos*⁶, em 2013, como a gente conseguiu viajar pelo Palco Giratório, ele disse que queria tirar da gaveta algumas coisas relacionadas ao homoerotismo e me chamou para fazer parte. Demorou um tempo para acontecer. Além de mim, ele chamou também o Alexandre Rabelo⁷, que é um escritor, e o Rafael Guerche⁸.

6 A performance *Cegos*, desenvolvida pelo Desvio Coletivo com direção de arte de Marcelo Denny, realizou sua primeira ação em agosto de 2012, e consistia em um coro com roupas sociais cobertas de lama, venda nos olhos, pastas e bolsas nas mãos, andando lentamente pela Avenida Paulista em horário comercial. A performance causou grande impacto visual e questionamentos políticos. Circulou por diversas cidades brasileiras e vários países nos anos que se seguiram.

7 Alexandre Rabelo é escritor, curador e professor. É autor dos romances *Nicotina zero*, *Itinerários para o fim do mundo* e *Miss Macunaíma*. Assinou a dramaturgia do espetáculo *Anatomia do fauno*.

8 Rafael Guerche é ator, diretor e poeta. Diretor da Inacabada Cia, onde criou o espetáculo *Meninos também amam*.

Denny me chamou para fazer junto com ele a direção de corpo, e a gente foi se entendendo. Na verdade, eu não fazia só a direção de corpo, eu fazia muito mais, e passamos então a assinar a direção do trabalho juntos. Foi por onde começamos.

Para o *Anatomia do fauno* existir, depois de todo o processo, e entrar em cartaz em 2015, eu lancei mão da marca do *Festival PopPorn*⁹, e criei uma festa teste com o *Anatomia do fauno*. Foi uma festa para fazer dinheiro para o espetáculo. Não tínhamos, até então, uma marca. Onde poderíamos conseguir dinheiro para fazer uma festa? Então lancei mão da marca mais próxima que eu tinha acesso, que era a do *PopPorn*. E o combinado foi, que se desse lucro, o lucro era nosso, mas que se desse prejuízo, ele também seria nosso. Mas deu super certo e dessa forma nasceu a *PopPorn Party*, junto da estreia do novo Teatro da PombaGira. Fizemos a peça e as festas nunca mais pararam.

DR – Que interessante! Penso que tem uma relação muito estreita entre o Teatro da PombaGira e a cultura *clubber*¹⁰. O público do Teatro da PombaGira é um público mais da noite, não é um público convencional de teatro.

MD – Sim, isso se deu por conta das festas, do *mailing*, e por terem se reformulado juntos. A gente escreveu um edital para o *Anatomia do fauno* e não pegou, antes até de sair com a festa. A gente entendeu que, se não conseguisse um público pelo lugar comum, que seria pela SP Escola de Teatro¹¹, por um edital ou outros meios teatrais, como viria esse dinheiro para cenografia e todo o material do espetáculo? Então fizemos a festa, e deu certo. Foi ali que o *mailing*, as pessoas que viram a festa através do festival e as

9 O *PopPorn Festival* é um festival anual, que acontece em São Paulo, de filmes, arte, workshops e debates ligados à pornografia e suas implicações com a cultura.

10 A cultura *clubber* evoca os modos de vida e socialização de pessoas que frequentam a vida noturna dos clubes, também conhecidos como baladas, e tem maneiras específicas de se expressar através do corpo, da vestimenta, da indumentária e do culto à música eletrônica.

11 A SP Escola de Teatro é uma escola de formação das artes do palco sediada na cidade de São Paulo, onde o professor Marcelo Denny ministrou cursos e palestras. Abrigou em suas dependências a pesquisa *HomoEros*, entre os anos de 2014 e 2016, sendo assim a primeira casa do coletivo Teatro da PombaGira.

pessoas que foram nas duas primeiras festas souberam do *Anatomia do fauno*, que era um espetáculo que estava sendo montado ali naquela região do baixo centro – Roosevelt, Arouche, da Rêgo, da boate L'amour e do Baiuccas, todo aquele reduto ali entre teatro e noite¹². *Anatomia do fauno* fala sobre a noite, é noturno. Começa como se fosse ao anoitecer, em torno das 6 horas da tarde, com as pessoas saindo do trabalho, se cruzando nas ruas.

DR – E a relação de parceria entre vocês? Como era a dinâmica de condução de um coletivo a quatro mãos?

MD – Ele nunca foi a pessoa do corpo, sempre foi mais da ideia, do visual, da imagem. Já eu conseguia colocar no corpo o que ele estava imaginando na cabeça dele. A gente se completava muito nisso. Ele trazia uma ideia, um material, e então eu e as bixas do elenco dávamos “vida” a essa ideia, de certa forma conseguíamos criar partitura para ela. Ele sentava, abria um slide, bombardeava as bixas de imagens e gerava dali novos materiais, novas provocações visuais nos performers¹³. Mas quando eu estava, era uma soma disso com a fisicalidade.

12 Praça Roosevelt, Largo do Arouche e Rua Rêgo Freitas fazem parte da região do centro de São Paulo. Nas redondezas da Praça Roosevelt, há uma das sedes da SP Escola de Teatro. Entre os anos de 2014 e 2019, essa região concentrava um grande número das festas underground da noite paulistana, por onde circulavam os criadores do coletivo Teatro da PombaGira.

13 Essa prática vai ao encontro do que Marcelo Denny diz quando reflete sobre os estímulos criativos dados aos performers durante o processo criativo do espetáculo *Pulsão*: “Percebi, como diretor de arte, que a apreciação de obras de arte contemporâneas, instalações, objetos relacionais, etc., podiam ser de grande valia para o performer criador, e solicitei que se imaginassem dentro de instalações, ou vestindo formas estranhas, e ao mesmo tempo percebessem paralelismos, justaposições, expansões de significados a partir destes lugares/objetos sem temer o signo vazio” (Denny,, 2014, p. 187). Sobre essa metodologia, em outro artigo ele explica: “Como método, comecei a usar um arsenal de imagens correlatas que ia buscando da internet (trechos de outras performances) e também me recobrar a livros de arte em geral. Fazia um bombardeio de imagens, uma acupuntura poética que inflamava a percepção do atuante-criador e ao mesmo tempo causava um efeito de desdobramento e dinamismo de sua ideia original. Assim, estruturávamos possibilidade por meio de amostragem de imagens e questionamentos, sem nunca negar e dispensar o material que vinha do artista. Desse modo, tais questões eram confrontadas com as possibilidades que a mesma ideia poderia ter nos campos da arte relacional (estímulos sensoriais), e no campo da imagem-paisagem da cidade (espaço arquitetônico e questões de espacialidade pública e privada), no campo da atuação e performance e até em detalhes mais práticos e técnicos” (Id., 2016, P. 131).

Figura 2 – Momentos finais da cena da “Passarela”
no espetáculo *Anatomia do fauno*



Foto: Hélio Beltrânio

DR – Você trazia a objetividade e a materialidade do corpo, dando uma concretude às ideias?

MD – Isso, para o corpo. O Denny não conseguia puxar um aquecimento, nada nesse sentido do preparo físico, então tinha que ter uma pessoa que fazia isso. É muito incrível, porque víamos o quanto sempre nos completamos, como dependíamos muito um do outro nesse sentido. Tinha dias que eu via que tudo o que tínhamos feito de corpo não ia para frente, então eu falava pra ele: “Denny, hoje não é corpo, hoje é dia de você sentar aqui com a gente e analisar tudo o que a gente fez, puxar todas as fotos, e ver a partir de nossas fotos, nossas referências para onde que a gente quer levar, porque não tem mais material físico, agora a gente precisa voltar para o material poético para extrair novos materiais físicos.” Então existia essa complementaridade. Os dois dirigiam, os dois diziam sim ou não, os dois guiavam o corpo do performer para lá e para cá. Eu podia interferir na cenografia, bem como ele interferia no corpo, na qualidade dos movimentos e marcações. E acho que isso era o grande elo entre nós duas, bixonas. Ele mais nesse lugar de provocador,

intelectual, poético, visual, cheio de referências, textos e materiais absurdos; e eu no lugar de lidar com os corpos e deixar eles prontos para receber e executar essa carga de referências. Sempre foi assim. E também quando precisava ser mais burocrático, as partes diplomáticas era o Denny que resolvia. Por exemplo, falar com a SP Escola de Teatro, com a USP, arrumar lugar para ensaiar, essas coisas.

DR – Por conta desse lugar de professor, imagino. E vocês planejavam juntos os ensaios?

MD – Sim, semana por semana. Nós sempre saíamos juntos depois dos ensaios e fazíamos uma parte do caminho juntos, discutindo o ensaio do dia. Geralmente saíamos para beber com o pessoal depois do ensaio, ou eu ia para casa dele, ou, se estivéssemos muito cansados, marcávamos de nos encontrar durante a semana para planejar o próximo ensaio. Eu era do tipo que gostava de planejar uma semana de ensaios, para podermos ter uma meta. O Denny ainda tinha aquela coisa da subjetividade do tempo.

Figura 3 – Cena do espetáculo *Anatomia do fauno*



Foto: Hélio Beltrânio

DR – O que é uma característica dos processos criativos do Teatro da PombaGira. São sempre pesquisas longas, ao longo de muitos meses. Lembro que para *Anatomia do fauno* foi bem longo o processo, começou em 2014 e se estendeu por um ano até estrear em 2015. Queria que você comentasse um pouco sobre como se dão essas pesquisas. Como se dão as escolhas das temáticas dos trabalhos?

MD – A pesquisa *HomoEros* partiu da busca para entender o que era o Eros¹⁴. Queríamos entender as figuras mitológicas de Eros, de Dionísio e do fauno. A partir disso surgiu, junto com o Alexandre Rabelo, que era o dramaturgo do trabalho, a ideia de falar um pouco sobre o Rimbaud¹⁵, sobre o fauno dentro de uma perspectiva do Rimbaud, que já escrevia um pouco sobre essa figura. Não sabíamos muito bem como tirar do bolso um espetáculo sem nenhuma guia dramatúrgica, sem seguir nenhum texto. Pensamos que, se fosse em volta de um poema, poderíamos ter um cerne, um fio condutor. Analisamos junto com o Rabelo os capítulos de *Uma temporada no inferno* e percebemos que talvez tivéssemos ali um fio condutor através daqueles capítulos, vestindo-os com a pele dessas bixas dos dias de hoje. Cada capítulo tinha alguma temática que vínhamos trabalhando. Caos, solidão, desejo, medo, cura, todos esses temas estavam sintetizados em cada um desses capítulos do livro, e já eram temas que apareciam na busca com os performers, porque nós os provocávamos nesses lugares temáticos. Perguntávamos aos atores: “O que você tem pra falar agora?” Como investigar a mitologia de cada corpo através de um tema em comum? Por exemplo, no tema do fauno, fomos no mais básico e pedimos para as bixas trazerem figuras desse fauno. Uma bixa fez burlesco, outra fez de salto, a outra prendeu o cabelo e fez um chifre. Fomos entendendo o que tinha em cada um desses faunos iniciais: “Ah, esse é triste, então tem tristeza. Ah, esse é feliz, então tem felicidade. Mas é distopia, estados alterados, então tem uma cachaça.” Fomos entendendo o que esses corpos estavam querendo falar poeticamente. Qual a espinha de peixe atravessada na

14 A pesquisa *HomoEros* é o primeiro eixo temático de investigação do Teatro da PombaGira e se debruça sobre a “homossexualidade masculina como princípio de investigação crítica e poética de temas que atravessam a experiência gay hoje.” (Disponível em: <https://bit.ly/47JehaW>. Acesso em: 4 dez. 2023)

15 Arthur Rimbaud, poeta francês do século XIX.

garganta deles, que era a pergunta motriz do Denny¹⁶. E, costurando com a poesia do livro, fomos entendendo que talvez a temporada no inferno seja o aqui, o agora. E o que acontece se jogarmos um fauno aqui e agora na cidade, todo provido de vida, de potência. Como são esses corpos que estão aqui, que em cinco minutos ficam pombagirísticos potentes, mas depois voltam para sua castração, para o seu trabalho, para esse lugar frustrado. Entendemos que talvez essa fosse uma possibilidade de guia dramaturgica, um caminho. Chegamos então na imagem de um fauno que atravessa todos os dilemas da vida urbana, como se ele vivesse dentro de uma temporada no inferno, que é o aqui e o agora. Ele é tirado da mitologia, do meio de uma queimada em sua floresta, e acorda aqui dentro da cidade mega metropolitana. Como ele sobrevive? Como ele consegue se transformar? Como ele lida com o Grindr¹⁷? Como ele vai lidar com o desejo? Como ele lida com o corpo? Como ele circula na cidade? Todas essas minúcias urbanas. Então a gente entendeu isso primeiro, como eram os performers, esses corpos e o que a gente tinha de material, e cruzamos com o livro. Vindo fragilizado da floresta, passando pelas mazelas da cidade, até chegar ao corpo em potência de novo. Começamos a afunilar todas essas questões: aplicativos de relacionamento, relações descartáveis, solidão, quitinetes, vir do interior morar em São Paulo, largar os pais, morar em repúblicas, pegação, banheiro¹⁸, sorofobia, infecções sexualmente transmissíveis (ISTs), estigmas, violência, dor, assassinato, homofobia. E era um espetáculo triste, todo mundo vivia numa grande tristeza, só que dentro disso tudo, quando os atores estavam juntos, eram potentes. Essas bixas tinham no peito um núcleo “pombagirístico”, todas tinham uma pombagira distópica em si. Daí surgiu a ideia de fazer um segundo bloco do espetáculo, que chamamos de “Utopia”. Era essa virada de chave. Vislumbramos um caminho dramaturgico, que fomos afunilando depois.

16 “Qual a sua espinha de peixe engasgada na garganta?” é a pergunta motriz de abordagem temática desenvolvida por Marcelo Denny e Marcos Bulhões no Laboratório de Práticas Performativas. Mirando as mitologias pessoais do performer, ele questiona as “espinhas de peixe e engasgados na garganta”, isto é, questões que estão infiltradas na psiquê de cada um dos artistas do grupo, obsessões pessoais etc.” (Deny, 2016, P. 132).

17 Primeiro aplicativo de relacionamento gay, que circula desde 2009, tendo como foco a busca por parceiros sexuais. Há um aspecto descartável nas relações estabelecidas entre os usuários, refletindo a liquidez das relações na era digital, bem como o aspecto hedonista de parte da cultura urbana do século XXI.

18 Prática de *cruising* muito popular na comunidade gay masculina, na qual se buscam relações sexuais em banheiros públicos, de sexo oral até penetração nas cabines individuais.

Só que isso demorou muito tempo, porque lidávamos com muitos performers, sem dinheiro, totalmente volúveis, que entravam e saíam do processo com frequência. Não sabíamos ao certo com quem podíamos contar. Tínhamos que voltar o tempo todo na pedagogia do processo, pois sempre tinha alguém que tinha faltado ao último ensaio.

Isso foi até bom, porque pudemos construir uma forma pedagógica que a gente viria a aplicar depois, do espetáculo *Demônios* para frente. Conseguimos sintetizar alguns princípios dramaturgicos e aplicá-los mais como jogos e menos como uma partitura teatral de cena. Como num jogo de xadrez, temos todas as possibilidades de derrubar o rei – o objetivo é derrubá-lo, mas para chegar lá, eu tenho múltiplas possibilidades, no entanto não é preciso usar todas. São as mesmas ferramentas sempre, cada uma com sua particularidade de ação e movimento, mas são muitos os caminhos.

Entendemos que, se criássemos um jogo, poderíamos mover todos esses corpos, dando a eles certa liberdade de caminhos possíveis, sem precisar criar uma cena com uma partitura super delineada ou rígida. Daí que veio essa ideia de entender esse caráter jogável, em que a gente sabe qual é o objetivo final e todos têm suas ferramentas. Isso ajudava a lidar com a rotatividade do elenco de performers no início da formação do grupo.

Na primeira cena do *Anatomia do fauno*, a “Passarela”, a gente sabe que o jogo é andar de ponta a ponta do palco repetidamente, e esse caminhar vai se acelerando em três etapas. Cada um dos performers tem um número de ações particulares de sua mitologia pessoal. Na primeira caminhada, ele escolhe algumas das ações para executar sem parar. Na segunda, escolhe outras. E, na terceira, escolhe ainda outras ou todas juntas num frenesi. Somando essa mecânica, a cada etapa da caminhada ele tira uma peça de roupa, e essa era a base, as regras do primeiro jogo. A cena é um jogo cíclico. Mudou o *beat* da música, acelerou, trocou de luz, é o mesmo jogo, só que o performer sabe que é uma velocidade mais rápida, uma roupa a menos que deixou no caminho e uma outra partitura de ação que se adiciona.

Esse jogo da primeira cena, inclusive, depois se tornou uma autorreferência de criação, que a gente usou em tudo, principalmente em *Demônios*. Mas isso numa potência bem maior do que em *Anatomia do fauno*, porque tínhamos então uma qualidade de corpo muito diferente da de antes, quando

tínhamos pessoas que nunca tinham feito nada cênico antes, o que, por mais que destoasse de todos os outros corpos, das pessoas que tinham um pouco mais de ritmo, estava ótimo, pois era real e de certa forma não teatralizado. Era usar essas fragilidades e fazer com que elas fossem potentes dentro da cena. Várias vezes, o Denny entrou, inclusive, na passarela, porque ele sabia que dentro daquele jogo ele podia jogar a primeira etapa – ele podia estar com a máscara do Darth Vader, mexendo no celular como sua ação pessoal, que seria uma forma dele entrar nesse jogo.

Essa depois era uma mecânica para o resto do espetáculo. Por exemplo, na cena “Solidão”, onde todo mundo entrava com o celular, cada um tinha uma trouxinha com as coisas que iam usar na cena, fazendo uma ação que responde a pergunta ‘o que você faz sozinho em casa?’: ficar trocando selfie com o pessoal do público no grupo do WhatsApp que abríamos na fila de entrada do espetáculo, mais nada. E alguns requintes de poesia visual, de belo, foram construídos depois com as cenas “orbitais”. Nesse momento, por exemplo, eu carregava o Raul¹⁹ nas costas de ponta a ponta em câmera lenta, criando essas suspensões com qualidade física mais ensaiada, que davam o tom do enredo dramaturgico, e que não eram por si um jogo. Então essa jogabilidade resolvia esse problema da rotatividade do elenco. Por exemplo, eu não ia estar em cena como a figura do Fauno, era pra ser uma outra bixa do elenco, mas ele desistiu alguns dias antes porque o nu pra ele ainda era um lugar desconfortável.

19 Raul Molina, performer do Teatro da PombaGira no espetáculo *Anatomia do fauno*.

Figura 4 – Marcelo D’Avilla como Fauno, carregando o performer Raul Molina na cena ‘Solidão’ do espetáculo *Anatomia do Fauno*



Foto: Hélio Beltrânico

DR – Tinha muito essa problemática da nudez. Eu entrei com o processo já adiantado e eu lembro que aquilo que fazíamos era muito inusitado, íntimo e de temáticas difíceis de se abordar. Era muito novo ainda o que estávamos fazendo. A nudez, a pegação, a exposição performativa gerava um estranhamento para quem estava chegando, então muita gente entrava e saía logo.

MD – Exatamente. As pessoas chegavam e às vezes ficavam um mês, dois meses e saíam. Chegavam em alguns lugares, mas acabavam não querendo mexer naquela espinha de peixe, e iam embora, de fato. E daí passamos a ter diversas outras necessidades de lidar com o processo. Se a gente não mudasse a mecânica de encenação e ensaios, não íamos chegar lá. Estávamos sem dinheiro, sem nem um diplominha que fosse como contrapartida para aquela pessoa – não era um curso, como foi no *Pulsão*.

Não conseguíamos fidelizar os performers, mas precisávamos andar com a pesquisa e manter as pessoas novas o tempo todo atualizadas dentro das cenas. Dessa necessidade, eu comecei a criar uns arquivos, meio que uma ata.

No final de todo ensaio, eu fazia um PDF com fotos, com o que foi feito durante o ensaio, mais os feedbacks e o que estava programado para a outra semana. Depois, esse arquivo era postado no nosso grupo do Facebook. Então mesmo que a pessoa entrasse depois ou faltasse a algum ensaio, ela podia olhar os PDFs com as anotações dos últimos ensaios e entender quando a gente citava algo ou usava algum vocabulário específico. Eu colava isso também no livro da montagem²⁰, e as bixas podiam folhear isso no ensaio. Fazíamos essas atas não só como uma ferramenta pedagógica, mas também como um registro do processo, para não precisar voltar tanto atrás por conta dessa rotatividade de performers. Assim, conseguimos conceber o *Anatomia do fauno*.

Figura 5 – Os performers Mateus Rodrigues, André Medeiros e Douglas Ricci na cena “Banheirão” do espetáculo *Anatomia do fauno*



Foto: Hélio Beltrânio

²⁰ Em artigo sobre o trabalho de direção de arte no espetáculo *Pulsão*, Denny se refere à construção desses cadernos como parte do processo de construção da dramaturgia: “Criei um grande caderno de referências visuais, que era habitualmente consultado nas reuniões de dramaturgia e depois, nos ensaios. Nesse caderno, desenhos e fotos eram constantemente adicionadas à medida que as discussões evoluíam. Servia como um porto de imagens com a função de disparar e aglutinar ideias. [...] O caderno de referências da direção de arte ajudou muito no entendimento das escolhas visuais do espetáculo, sendo nesse caso também entendido como elemento constituinte de dramaturgia” (Denny, 2014, P. 186).

DR – É muito interessante isso que você diz, porque eu lembro que tiveram duas temporadas e depois teve ainda o Mix Brasil no Centro Cultural São Paulo (CCSP)²¹. E me lembro que o André Medeiros²² saiu no final da primeira temporada, e a cena da urina com o peixe²³ passou a ser feita então pelo Mateus²⁴. Várias bixas entraram e saíram ao longo das temporadas.

MD – E isso só era possível porque era um jogo. Havia figuras e cenas centrais desse jogo que davam o tom do espetáculo, mas o corpo, o coro, o elenco, a massa no *Anatomia do fauno* eram jogáveis. Por exemplo, na “Utopia” era um jogo de seguir o mestre. Era eu que puxava os movimentos, assim como eu faço no nosso mais recente espetáculo, o *Máquina*²⁵, que é algo que eu resgatei lá do *Anatomia do fauno*, onde eu puxava os movimentos do coro. Eu puxava as bixas para o chão, para fazer a fila dos corpos se pegando na cena “Alinhamento planetário” do bloco da “Utopia,” e depois eu puxava para esticar essa fila pelo espaço. Depois eu dava a primeira escorregada na cena da “Dama d’água”²⁶. Bolamos essa encenação de forma que havia uma liberdade dos corpos dançarem e entrarem no jogo de formas distintas,

21 Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade, realizado anualmente em São Paulo desde 1993.

22 André Medeiros Martins é um artista com uma obra radical que pesquisa, através de multimeios, elementos da pornografia em ilmake com questões de identidade e gênero. Participou do processo de criação de *Anatomia do fauno*, bem como da primeira temporada do espetáculo.

23 Essa é uma emblemática imagem do espetáculo *Anatomia do fauno*, inserida dentro da cena do “Banheirão”, na qual duplas de performers interagem remetendo a essa prática, enquanto um performer coberto de vermelho, pingando e com garras pontudas, atravessa a cena de ponta a ponta. Durante toda a cena, a figura do Fauno é ensacada com um plástico que vai se enchendo de ar, remetendo à imagem de uma camisinha gigante. Ao final da cena, das duplas de performers ficávamos somente eu, Douglas, e o performer André Medeiros, que, com um peixe nas mãos, se ajoelhava diante de mim, e eu então começava a urinar nele enquanto ele brincava com o peixe e a urina. A cena se encerrava com a figura de vermelho furando o saco com suas unhas pontiagudas e se agarrando à figura do Fauno, lambuzando-o de vermelho

24 Mateus Rodrigues, performer do Teatro da PombaGira desde o início do novo formato do grupo, em 2014.

25 Espetáculo do coletivo que estreou em junho de 2022, e fez temporada até agosto do mesmo ano no Teatro Mars.

26 Essa segunda parte do espetáculo *Anatomia do fauno* começava com um banho de mangueira dado pelo Fauno não coro, que era destituído de toda sujeira acumulada em seus corpos na primeira parte. Deste banho, era puxada uma fila de corpos que se beijavam, se lambiam, se curtiam, e se estendiam de ponta a ponta do corredor onde acontecia a encenação. Na sequência, entrava uma figura com uma bolsa de água e sabão, que era estourada, e então primeiro o Fauno e depois o coro começavam a escorrer de ponta a ponta do espaço cênico, remetendo à brincadeira comum da infância.

quase improvisadas, pois tínhamos um condutor dentro da cena que organizava o caos. Eu estava na cena o tempo todo, era o único que não saía de cena em nenhum momento.

Figura 6 – Cena “Banheirão” no espetáculo *Anatomia do fauno*



Foto: Chico Castro

DR – É mesmo, a figura do Fauno ia se transformando ao longo do espetáculo diante do público.

MD – Sim, eu não ia na coxia quase em momento nenhum. Ao mesmo tempo, de dentro da cena, eu assoprava coisas para os performers. Por conta da própria

figura do Fauno, eu tinha mais facilidade para gestar essa coisa de dentro da cena. Enquanto o Denny estava cuidando de tudo do lado de fora, dando os tempos da música, da luz, soprando para equipe técnica alguma falha, algo que precisava se estender na cena, e corrigindo o caos que era a coxia. Trabalhávamos nesse esquema, eu tocando de dentro do palco, sendo um corifeu dos performers, e ele tocando de fora, no backstage. O comando era muito a quatro mãos o tempo todo. Não tinha como não ser. Inclusive, a gente nunca operou nenhum espetáculo do Teatro da PombaGira sem que os dois estivessem juntos, presentes.

Figura 7 – Marcelo D’Avilla em cena do espetáculo *Anatomia do fauno*



Foto: Hélio Beltrânio

DR – Queria que você me falasse um pouco mais sobre o que é a pesquisa HomoEros e o que guiava o desejo de vocês no *Anatomia do fauno*.

MD – Veio muito dessa frase “o contrário da morte é o desejo”. Também vem muito forte, para mim e para o Denny juntos, essa imagem de um rizoma de

pessoas, algo orgiástico²⁷. Queríamos movimentar isso. Estava nascendo muito essa coisa do lugar de fala, e nosso lugar de fala era nada mais, nada menos, falar das bixas urbanas. Pensamos, “vamos falar do erotismo, essa é a nossa pesquisa.” Ele dizia “a senhora é burlesque, *stripper*, o ser mais erótico que eu conheço, é a pombagira em pessoa.” E o Teatro da PombaGira é isso, é lascivo, é noite, é drink, é estados alterados, é ferveção ritualística. Salpicar purpurina no corpo, tomar cuba-libre, se bater, cantar Madonna. Isso é “pombagirístico.” Então fomos fazer essa pesquisa do homoerotismo e, como o nome Teatro da PombaGira já carrega um sentido mitológico, pegamos esse gancho ao pensar a pesquisa *HomoEros*, e dessas conexões veio o *Anatomia do fauno*.

Figura 8 – Cena “Alinhamento Planetário” do espetáculo *Anatomia do fauno*



Foto: Hélio Beltrânio

²⁷ Marcos Bulhões, parceiro de Marcelo Denny no Laboratório de Práticas Performativas da ECA-USP, reflete da seguinte maneira sobre essa ideia da coralidade orgiástica de corpos: “Ao nosso ver, ao trazer para cena este rizoma de corpos orgiásticos, estas cenas dos espetáculos *Pulsão* e *Anatomia do fauno* configuram uma orgia transgressora, seguindo a tradição de cenas orgiásticas de grupos como Living Theatre, Teatro Oficina, dentre outros. Para Michel Foucault, a sexualidade ‘reconstitui, num mundo onde não há mais espaços a profanar, a única partilha ainda possível’. Neste enfoque, o termo transgressão, significa uma profanação em um mundo que não reconhece mais o sentido do sagrado” (Martins, 2018, p. 361).

DR – Foi bastante emblemático o ano de 2015, e o *Anatomia do fauno* causou um frisson na cena por conta de tudo o que estava acontecendo em termos de política e vida social. Tenho para mim que a década de 2010 é bastante paradoxal, com muitas quebras de paradigmas. Por exemplo, a revolução trans que foi acontecendo ao longo da década acontecia ao mesmo tempo em que assistíamos a um acirramento do neofascismo. E, por volta ali de 2015, existia uma ideia de liberação dos desejos, de tesão, de uma afirmação da sexualidade latente, e o *Anatomia do fauno* se insere neste contexto.

MD – Sim, fica mais latente o sexo. Foi nesse momento que se falou muito do termo *pink money*²⁸, ninguém falava muito de diversidade, representatividade, nada disso. Nesse momento foi quando a gente realmente saiu do buraco para poder lutar contra um fascismo que vinha caindo matando em cima.

Os espetáculos acompanharam essa mudança política, pois falam da vivência real, performativa, da vida de cada um de nós atores. Fizemos *Demônios* em um momento pós-golpe²⁹, então entendemos que não tinha final feliz. O *Anatomia do fauno* tem ainda uma “chutada de bola pra cima” com o bloco da “Utopia”, para as pessoas saírem de lá com espírito de luta, de olhar pra fora com uma certa força, mas depois do golpe dado não tinha mais como manter esse brio de força. eErguemos os dois primeiros blocos de *Demônios* e depois tivemos dificuldade para erguer o terceiro bloco. O Denny achava que a gente tinha que ir para uma certa utopia novamente, para não perder as esperanças, mas, no processo, o material humano não gerava esse ímpeto de “chutar o balde pra cima”. Foi quando conversamos com um grande amigo nosso, Biagio Pecorelli³⁰, e ele nos perguntou: “Mas temos pra onde ir agora?” E aí entendemos que não, e pensamos que o terceiro bloco tinha que ser o mais aqui e agora possível, e nesse aqui e agora fomos para figuras demoníacas menos subjetivas.

Nos dois primeiros blocos, esses demônios são mais íntimos, internos. Já no terceiro bloco, fomos para uma abordagem de demônios externos, da forma como a sociedade se organiza, para a temática do higienismo social,

28 Termo popular usado para se referir ao poder de compra da comunidade LGBTQIA+.

29 Em referência ao impeachment de Dilma Rousseff

30 Biagio Pecorelli é poeta, dramaturgo, ator e diretor de teatro. Desenvolveu pesquisa de mestrado e doutorado no Laboratório de Práticas Performativas da ECA-USP.

falando do nosso local territorial. A cena vai mostrar as madames da alta sociedade, o Golpe de 1964, pau de arara, pedofilia, abuso da igreja, machismo exacerbado. Mostrar o Brasil do aqui e agora. Então essa virada que a gente tinha antes no *Anatomia do fauno*, de querer inspirar a força para lutar, muda, e essa virada no *Demônios* é para fazer a plateia sair de lá com náusea, com o estômago virado. E isso infelizmente se manteve. O espetáculo *Sombra* nasce quando Bolsonaro é eleito, em 2018, nesse contexto de obscurantismo, e nasce censurado. Foi encomendado pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) para falar de censura, sendo censurado pela própria curadoria da instituição. Vimos que não tinha o que fazer, então é um espetáculo triste, denso. É um espetáculo “pra baixo”, que foi censurado, que tem trechos de livros que foram censurados ao longo da história do Brasil pelos seus contextos homoeróticos. Os trabalhos vão inegavelmente acompanhar esse movimento político.

Figura 9 – O performer Mateus Rodrigues na cena “Guerra” do “Bloco Vermelho” do espetáculo *Demônios*



Foto: Chico Castro

DR – No terceiro bloco do *Demônios*, há umas figuras de madames, todas de branco, salto alto, cabeças estranhas que remetem a símbolos políticos

e sociais, com irônicas atitudes corporais. Elas vão tomando conta da cena em ações higienistas e cínicas, debochando de corpos torturados e da morte e culminando em um empilhar dessas figuras com os cus expostos do alto, de onde é derramado champanhe que escorre por esses cus empilhados, enquanto uma das figuras recolhe o líquido em uma taça e toma. Conforme a cena evolui, entra um áudio do anúncio do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Acredito que essa seja uma das respostas mais contundentes ao neofascismo, que batia em nossa porta naqueles anos. Queria que você comentasse sobre a ironia dessas imagens e desses corpos, que, ao mesmo tempo que são lidos como corpos queer, são também imagens irônicas de figuras fascistas.

MD – Em termos de temática, tem a ver com essa falta de perspectivas políticas e sociais, esse olhar para os demônios externos. Quanto à escolha estética, cada bloco tinha uma qualidade física, musical, rítmica e de materialidade. Para o bloco vermelho, foi o plástico, o pop, a coreografia sincronizada; para o bloco preto, os orgânicos, sem figurinos, apenas frutas, *body art*, coreografias solo mais dentro do universo das danças contemporânea e clássica. Foi no bloco branco que nos demos conta que ali precisávamos de algo bufonesco, de uma caricatura, de um pouco de burlesco, de uma chacota. Então vieram os corpos de sucatas com signos, saltos altos, exageros e gritinhos. Nada melhor que ironia para lidar com os fascistas e seus delírios e histerias.

Figura 10 – Cena “Pisadeira/Vício” do “Bloco Preto” do espetáculo *Demônios*

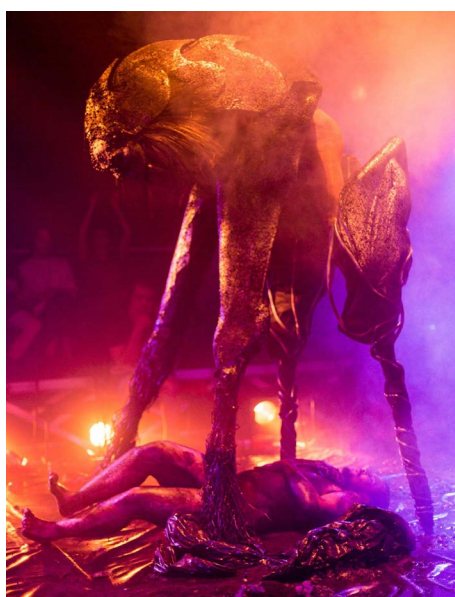


Foto: Chico Castro

DR – Em *Demônios*, o Teatro da PombaGira começa a se firmar em um elenco menos rotativo, criando uma conexão de família entre vocês. Gostaria que você comentasse sobre como isso foi acontecendo.

MD – O *Anatomia do fauno* ensinou muita coisa para nós e, quando fomos fazer o próximo espetáculo, entendemos que alguns aspectos precisavam mudar, como a rotatividade do elenco. Precisávamos pôr mais o pé no chão, entender que essa megalomania de muita gente não dava certo, que precisávamos fidelizar e acolher essas pessoas. Nosso trabalho é performativo, sem dicotomia entre vida e palco, e queríamos que o performer se cutucasse, mexesse no seu íntimo. Entendemos que essa rotatividade não funcionava, principalmente para o que queríamos. O grupo não tem dinheiro, precisa que a pessoa pague do bolso para estar no ensaio. Precisávamos, desta forma, buscar uma outra contrapartida para essas pessoas, mostrar que elas não são descartáveis, dar papéis, dar importância, dar solos, dar vazão, fazê-las participar da construção da dramaturgia. E isso não funcionaria se fosse do jeito que estava sendo.

Tinha a dramaturgia de jogo que dava para encaixar? Tinha, mas não era o que queríamos. Queríamos um outro corpo. O Denny até falava que ele queria ter dez D'Avillas, que dançassem, fizessem partituras corporais, tivessem essa radicalidade, esse erotismo. Então, partimos na busca por montar esses dez corpos que, por mais que tivessem suas peculiaridades e não serem exímios em suas técnicas artísticas, por exemplo, queriam estar ali, queriam se doar pra isso.

Queríamos que o nosso processo fosse o de uma pesquisa continuada mesmo, que não tinha um tempo. Era o tempo do corpo, do dilacerar, de achar ali aquele motivo, aquela história, aquele performer³¹. E quando algum performer não estava bem, ninguém iria fazer a cena dele, tinha que tirar a cena inteira, algo que não precisávamos fazer no *Anatomia do fauno* devido ao coro,

31 Sobre esta abordagem, Denny escreve ao refletir sobre o trabalho de investigação das mitologias pessoais com os performers no espetáculo *Pulsão*: “O entendimento de corpo e de ‘vontade de potência’, conceito de Nietzsche, foi importantíssimo, estando esse corpo em constante transformação e questionamento durante a criação, apresentação, reflexão e desenvolvimento visual desses solos performativos. Esse momento foi extremamente rico para a criação, já que nele pudemos partilhar muito dos processos íntimos de cada atuante, que revelavam traços biográficos, traumas familiares, desejos e memórias a serem performadas como metáforas visuais” (Denny, 2014, p. 188).

por exemplo. Então as figuras do bloco preto ou do vermelho de *Demônios*, as figuras pontuais, elas não conseguiam ser repostas.

Afinamos, desta forma, as possibilidades de jogo, em que as cenas se conectam nos blocos, mas que, quando eventualmente algum performer não puder fazer a peça, o espetáculo passa a mensagem da mesma forma. Isso fica um pouco mais independente do que era no *Anatomia do fauno*. A mecânica do grupo mudou muito a partir de *Demônios*, porque se debruçava nessa doação do performer. E só por isso foi possível erguer o *Sombra* em seis meses, porque já tínhamos uma conexão diferente de grupo, já tínhamos os corpos ligados, os mecanismos, o conhecimento das feridas, já sabíamos do que esses corpos eram capazes, já sabíamos como fazer algo guiado. Sabíamos como transformar qualquer tema na nossa estética e linguagem pombagira, como uma pedagogia mesmo, um refinamento da pesquisa.

Figura 11 – Cena “Madamismos” do “Bloco Branco” do espetáculo *Demônios*



Foto: Chico Castro

DR – *Demônios* é de fato um refinamento estético geral de todos os aspectos da cena do Teatro da PombaGira. Queria que você comentasse sobre esse corpo do performer do coletivo, que é um corpo específico,

bixa, urbano, alterado, exibido, em potência, para estar em cena aberto e vibrante.

MD – São estados pombagirísticos, alterados, notívagos, recheados de Eros. É isso. Não é questão de qualidade técnica, é um estado de presença, é questão de vida mesmo. É ter material humano e querer mexer nesse material, cutucar os traumas. Foi nesse sentido que a gente conseguiu chegar no nosso elenco, pessoas que queriam estar ali por estar ali e disponíveis afetivamente, emocionalmente para isso.

Conseguimos também fazer com que as festas ajudassem financeiramente essas pessoas que estavam ali, para que elas não precisassem sucumbir a uma CLT. Foi uma forma de pensar, “se não vão dar dinheiro pra gente, vamos fazer o dinheiro; se não vão dar espaço pra gente, vamos abrir um espaço”. A partir disso, conseguimos fidelizar essas pessoas, conseguimos colocar elas para trabalhar e ganhar um dinheiro. Tínhamos três festas no mês na época de *Demônios*, então essas bixas trabalhavam três vezes por mês nas minhas festas, recebiam seus quase mil reais, que já era quase um aluguel, e com alguns outros trabalhos de *freelancer* já dava para se manter. Isso tudo é resultado de entender que esses corpos precisavam estar ali, mas que tinham outras necessidades também, inclusive dinheiro. Criamos também o Baile do Denny, que era ir para casa dele, cozinhar e não fazer nada, não falar de trabalho, só assistir um filme, ver uma Madonna, todo mundo, ali deitadas juntas.

Nos víamos de três a quatro vezes por semana o elenco todo, porque a gente ensaiava durante a semana e tinha as festas no fim de semana. Tinha épocas que eu e o Denny nos víamos cinco, seis vezes na semana por conta das demandas do grupo. Chegamos a fazer *Demônios* no CCSP para o Mix Brasil e, no mesmo fim de semana, fizemos *Sombra* no Sesc da Avenida Paulista, no mesmo fim de semana que tinha a festa *Dando*³², onde todas trabalharam. É também um envolvimento afetivo, saber que as pessoas precisavam descansar, não ficar com picuinha e entender as particularidades do momento. Isso também virou parte de nossa pedagogia, de

³² Importante festa do circuito queer paulistano, oriunda do coletivo que promove o *PopPorn Festival* e a *PopPorn Party*, que levanta a bandeira de uma sexualidade positiva e inclusiva, tendo Marcelo D'Avilla como um de seus idealizadores e realizadores.

nossa forma de fazer as coisas. A partir disso, sabíamos que aquela pessoa podia doar o material humano dela, que existia essa troca. Então saímos desse lugar que era muita gente, e a construção era mais jogo, para um lugar que tinha menos gente e mais vida, sabe? Por isso que *Demônios* foi o que foi. Por isso que dali nasceu *Sombra*, nasceu *Fome da carne*, nosso contato com o Sesc, o *Pele digital*, de conseguir ser visto em outros lugares.

DR – Radicalidade é com certeza um dos elementos fundamentais dos trabalhos do Teatro da PombaGira. Um momento que me chama muita atenção em relação a essa radicalidade é quando você transa com o Hugo Faz³³, no espetáculo *Sombra*, enquanto ele te marca com um carimbo e, então, essa ação de carimbar é replicada nos demais performers. Há uma radicalidade na ação do sexo explícito que poucas vezes se vê nas artes cênicas. Como foi criar essa cena, como era performá-la e como ela reverbera em você?

MD – A radicalidade para o Teatro da PombaGira aparece a partir de uma busca pela verdade, na sintetização de um momento real, visceral, que é ao mesmo tempo não comum para o público e comum para o público. No *Sombra*, temos o artifício da câmera ao vivo, que evidencia e mostra em um close-up a penetração, projetada num telão sobre o palco. Criar essa cena era nada mais que misturar elementos da vida real com o requinte de um guache preto ampliando o signo da ação. Uma foda é uma foda, mas o que ela pode carregar de sentidos indo para cena e sendo exibida em público, em um contexto temático, reverbera a radicalidade que a gente busca. Reverbera as memórias evocadas que o Teatro da PombaGira vai lá e toma emprestadas, e assim amplia as possibilidades de leitura do público.

³³ Hugo Faz é fotógrafmakerker, ator e produtor cultural. É performer do Teatro da PombaGira nos espetáculos *Demônios*, *Sombra* e *Máquina*.

Figura 12 – “Champacu” no “Bloco Branco” do espetáculo *Demônios*



Foto: Chico Castro

DR – Uma das vertentes investigativas do Teatro da PombaGira é a **videoarte**. Obras como o *Pele digital*³⁴, que inclusive foi exibido na **Quadrienal de Praga**³⁵, e o *Fome da carne* são obras que refletem a maneira de o grupo

34 Disponível em: <https://bit.ly/419QzID>.

35 A Quadrienal de Praga é um evento mundialmente conhecido que acontece por duas semanas, a cada quatro anos, em Praga, República Tcheca.

operar. No *Pele digital* fica claro o conceito de arquiteturas do corpo³⁶, de Marcelo Denny, e em *Fome da carne* a temática queer homoerótica. Gostaria que você comentasse esses trabalhos.

MD – O Denny é do vídeo. Muito da pesquisa da bixa era toda nesse aspecto da tecnologia em cena³⁷. Então, a videoarte veio da necessidade de investir em algo mais *pocket*. Nós nunca conseguíamos fazer espetáculos *pocket*. Sempre grandes, barrocos, rococós.

Eu fui para Berlim participar de um festival de vídeos pornô lá. Isso disparou nele essa vontade de ter uns vídeos para fazer o nome do grupo circular de forma mais prática e constante.

Tínhamos uma forma de começar nossos processos criativos bebendo cuba-libre e escrevendo em um bloco de papel pequenas cenas e colando essas ideias na parede. Foi assim com o *Fome da carne*, lembro de pegarmos uma cuba, um bloco de sulfite, e ficarmos escrevendo e colando na parede, ideias como: passarinho beijando mamilo, larva no piercing do umbigo, gato, cachorro. A sala ficou cheia de papel de fora a fora na parede, e cada uma das folhas era uma microcena.

Como já era nesse espaço do erotismo que trabalhávamos, queríamos sintetizar ações, como nos espetáculos, em núcleos de cena. O *Fome da carne* é uma versão do *Demônios* em outras sensações,

36 Denny conceitua essa ideia da seguinte forma: “[...] há que se pensar e recriar um outro corpo, com possibilidades outras de presença por meio de próteses, adereços, tintas e líquidos de toda sorte, dentre outros materiais. Heranças da *body art* que a direção de arte retomou como proposta de tratamento do corpo, para além da ideia de indumentária. Construir um corpo visual, potente, surreal, com adição de materiais inusitados (cimento, cigarros, fumaça, projeção de vídeo, etc.), e construir dispositivos para uma grande viagem do corpo percebido, sentido, visto, tocado, respirado, amado, pensado e contemplado [...]. Criar um dispositivo, em termos de indumentária, um signo, que seja o pensamento do corpo que se faz imagem e da imagem que se faz corpo” (Denny, 2014, p. 189). E ainda: “A esta diretriz de análise damos o nome de arquiteturas do corpo: construções corporais bidimensionais (pinturas e pós, líquidos, etc.) e tridimensionais (próteses, adereços, objetos, mascaramentos corporais, etc.) como forma de apontar instalações sobre o corpo, em ações performativas contemporâneas, em que este não é apenas suporte da obra, mas um corpo-obra em arte-vida” (Id., 2019, p. 2). E: “Em geral, essas construções se tornam ‘materializações de aspectos invisíveis, obscuros, psicológicos, mentais, espirituais do ser humano, como uma espécie de tradução da materialidade no corpo em aspectos abstratos, sensações, crenças e outros processos imperceptíveis na vida, que se configuram como uma constelação de signos e texturas” (Id., 2019, p. 11 apud Bulhões et al., 2020, p. 191).

37 Ver *Cenografia digital na cena contemporânea*, livro publicado por Marcelo Denny em 2019, pela editora Annablume.

em um condensado do desejo, da fúria, da angústia, mas no vídeo. E era uma forma de poder viajar, porque não conseguíamos levar nossas peças para lugar nenhum, nem para o Rio de Janeiro. Já o vídeo conseguiria, inclusive, ir para fora. Então montamos um storyboard e gravamos em dois dias lá na casa dele. Gravamos todas as cenas com o elenco em um dia, e no outro dia só com os convidados, que teve inclusive o Janô³⁸, que é muito importante para nossa pesquisa.

Já o *Pele digital* foi um encomendado, quando começamos a ganhar mais visibilidade depois do *Anatomia do fauno* e do *Demônios*. Conseguimos, através de alguns contatos próximos, enviar uma proposta para que déssemos um curso de videoarte, que é a pesquisa do Denny. *Pele digital* era o nome do curso³⁹, e foi também uma forma de testar a pedagogia do Teatro da PombaGira. Foram quatro encontros. O primeiro encontro foi uma aula sobre o Teatro da PombaGira, para explicar nossos trabalhos, de onde vínhamos e mostrar o *Fome da carne*, que foi o grande chamativo para o Sesc. Eles amaram e então nos chamaram para fazer o *Pele digital*, só não podia ser tão explícito, eles não queriam que tivesse sexo, penetração e tal, que no *Fome da carne* tem. Então essa primeira aula era sobre a pedagogia do grupo e já era deixada a provocação de achar a “espinha de peixe entalada na garganta”, a ideia era fazer vários solos. Explicamos como tínhamos feito o *Fome da carne* e a ideia de fazer um encaixe de cada um dos solos desenvolvidos, como a gente fazia em *Demônios*.

Esses solos eram desenvolvidos pelos participantes da oficina e também pelo nosso elenco, que frequentava o curso, dava depoimentos e participava das atividades. A proposta era de que os solos refletissem o íntimo do aluno/performer, que depois nós os fragmentávamos e os colávamos em uma narrativa que expunha esses espinhos, esses anseios. Já a segunda aula era só destrinchando os espinhos que cada um trazia. Fizemos uma rodada de perguntas com cada um, provocando mais e mais a questão que o performer

38 Prof. dr. Antonio Luiz Dias Januzelli, ator, diretor e pesquisador, foi professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

39 Este curso estava inserido na programação da exposição *Bill Viola – Visões do Tempo*, que esteve em cartaz no Sesc da Avenida Paulista entre 29 de abril e 9 de setembro de 2018. A videoarte em questão é bastante influenciada esteticamente pelo trabalho de Bill Viola.

trazia. Depois, começamos a trabalhar com o “organograma criativo,” que era uma ferramenta que eu já usava, e que o Denny amava.

Nesse procedimento, o participante puxa cinco palavras sobre o tema da espinha de peixe: de cada palavra, cinco verbos de ação e, de cada verbo de ação, cinco materialidades. Na sequência o performer nos trazia a narração da ação que executaria e dessa maneira entendíamos as materialidades possíveis, o corpo e a ação em si. Entendíamos o tempo que talvez fosse demorar para construir essas arquiteturas dos corpos. Já o terceiro dia era mais fechado na ação que o participante ia fazer, para entender o começo, meio e fim dela, as materialidades, construção no corpo, timing de produção executiva, assistência em *body art*, enquanto produção mesmo. E o quarto dia do curso foi filmar, o Denny dava o início com os performers e assistentes na sala de montagem e guiava as *body arts*, enquanto eu ficava no vídeo dirigindo o corpo e dando os ritmos da ação para filmagem, e ficávamos revezando esses olhares. Assim nasceu o *Pele digital*, da mistura desses anseios da “espinha de peixe,” e das “arquiteturas do corpo,” a partir das materialidades, da nossa guia pedagógica e de um como performar esses temas íntimos que os participantes trouxeram, de forma visual.

Figura 13 – Recorte da videoarte *Fome da carne*



Foto: Chico Castro

Figura 14 – Recorte da videoarte *Pele digital*

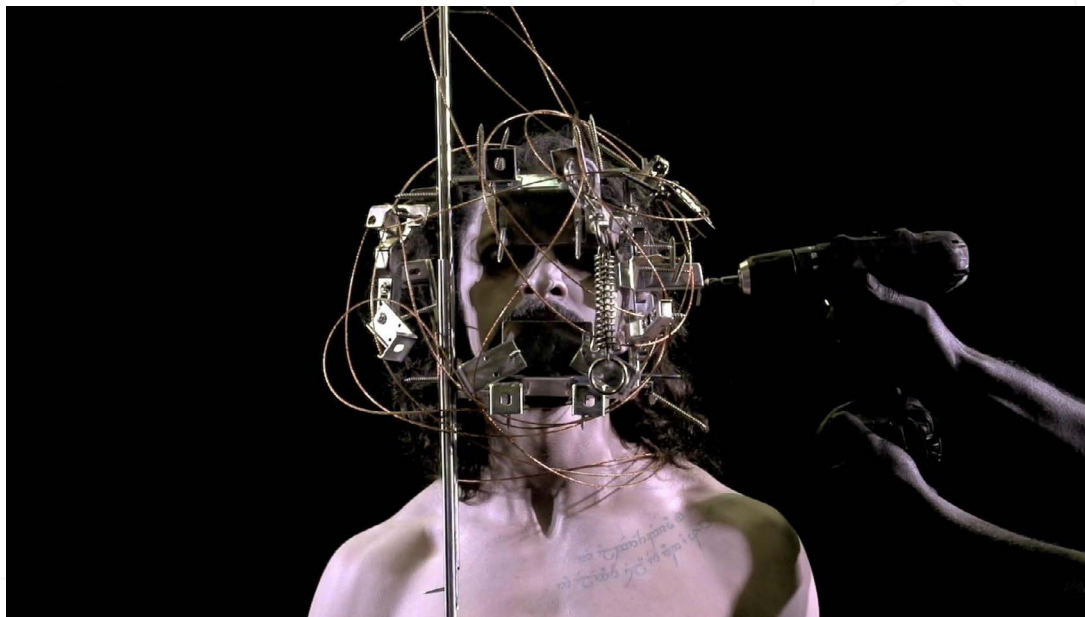


Foto: Chico Castro

DR – Quería que você comentasse o trabalho de criação nas outras áreas que compõem os espetáculos, para além do trabalho com os performers. Me refiro à cenografia, que era um trabalho feito pelo Denny com a Denise Fujimoto, à iluminação com o François Moretti, e à música com o Renato Navarro⁴⁰.

MD – A primeira coisa que eu acho que é bacana de se ter contextualizado e dito é que o Denny tinha uma relação peculiar com a imagem. Ele vivenciava essas imagens todo dia, a toda hora, não importava o tema. E a partir do momento que tinha uma pesquisa, um projeto, íamos selecionando essas imagens. Seja qual fosse o espetáculo, tinha esse momento de filtrar e entender o que poderia se desdobrar em cena. Tinha muito de ele achar uma imagem bonita, e pensar “isso eu consigo colocar no espetáculo.” Por exemplo, no *Anatomia do fauno*, a imagem dos dois corpos, um branco e um preto, veio a partir de uma imagem que ele viu e pensou que poderia estar em cena e

⁴⁰ Integrantes da equipe criativa do Teatro da PombaGira em todos os trabalhos desenvolvidos pelo coletivo. Denise Fujimoto assina a cenografia com Marcelo Denny, François Moretti a iluminação e Renato Navarro a trilha sonora. Renato Navarro desenvolveu pesquisa de mestrado pelo Laboratório de Práticas Performativas da ECA-USP, e o foco de sua investigação foi o trabalho sonoro desenvolvido nos espetáculos *Demônios* e *Sombra*.

que faria todo sentido no espetáculo. Essa pesquisa de imagens servia como base criativa, e era um trabalho feito muito por ele com a Denise⁴¹.

Depois vinha a confecção do livro de imagens, o caderno de direção de arte, que vai circular nos ensaios. Durante o processo de montagem, ele serve como suporte para todo o restante, está sempre ali flutuando nos ensaios. Então a equipe das visualidades e também os performers se alimentam dessas imagens ali elencadas, tendo ideias para ações, materialidades, corporeidades. E se você olhar essa seleção de imagens, ela tem de tudo: design, *body art*, máscara, moda, ilustrações... É um grande conglomerado de imagens que pautam as peças. Por exemplo, a figura do monstro que o Mateus faz com a perna de pau e as muletas em *Demônios*, aquilo veio da cabeça do Denny a partir de uma imagem que ele amava, de um cara com umas muletas, e que ganhou vida na cena.

Já o som é parte estruturante da dramaturgia e está em constante diálogo com o trabalho dos performers e da direção. Há uma dramaturgia sonora nos espetáculos do Teatro da PombaGira, e essa dramaturgia vai surgindo nos ensaios e sendo encaminhada a partir dos workshops que os performers

41 Denise Fujimoto comenta sobre sua relação com Marcelo Denny, evidenciando este aspecto de abundância de referências visuais: “A gente trocava muitas imagens. E minha última conversa com o Denny, não é brincadeira, tem mais de sete mil imagens, então acho que isso é um ponto de partida, que o Denny tinha essa fixação por imagens. Sobre a minha relação criativa com ele, eu nem sei falar exatamente em que ponto acontecia, porque era tudo junto. [...] Era no cotidiano a nossa relação criativa. Não era formal, era tudo junto, ao mesmo tempo. Ele me mandava muitas imagens, mas ia além, eu já sacava muito o que ele gostava, então a gente trocava muito, e não só sobre imagens, mas também sobre a vida, sobre política. A gente conversava bastante, a gente trocava muito livro, música, ele sabia do que eu gostava de ler, e eu também sabia do que ele gostava de ler. Muitas vezes ele me ligava e compartilhava sobre alguma dissertação que ele estava lendo e que ele ia fazer banca e dizia ‘Denise, olha esse trecho, que maravilhoso, isso serve para isso, para aquilo, você vai gostar’. Então não tinha um método específico, um momento específico, era o tempo todo, era tudo junto no cotidiano, parece um pouco piegas, mas é como é. Por exemplo, eu ficava muito na casa do Denny, passava a noite lá, a tarde, e a gente ficava no computador, um mostrando as coisas pro outro, trocando. E também música, ele sabia das músicas que eu gostava, me mandava indicações de músicas, e eu, a mesma coisa. Às vezes ele me ligava de vídeo porque ele estava vendo um documentário, alguma cena, e me ligava pra mostrar e comentar. Então era nesse cotidiano a relação criativa. Não era formal, era tudo junto mesmo” (Entrevista concedida por Denise Fujimoto a Douglas Ricci, São Paulo, 2023).

trazem⁴². A gente assiste juntos no ensaio e discute. O Navarro ouve as motivações dos performers e, em diálogo com eles, vai levantando o material sonoro que vai sendo levado para o ensaio, para ver se funciona, se é aquela atmosfera mesmo. Além de obviamente todo o universo temático que o espetáculo está abordando e que o Navarro vai comentar criticamente através da trilha. É um trabalho artesanal de dia a dia, de olhar as propostas que vão saindo dos ensaios, das materializações.

Nas nossas peças tudo é muito baseado na imersão. A gente tem um universo a ser pesquisado, que é apresentado a todos, e, no processo, as questões críticas ao redor das temáticas de cada espetáculo são colocadas na cena como uma imersão. Essa imersão é tanto no espaço – os espetáculos sempre buscam uma proximidade com o público através da performance da cena e isso implica tanto a cenografia como a iluminação – como também é uma imersão sonora. Uma imersão na questão que está sendo apresentada.

Então é um constante diálogo entre as áreas que vão se dando em cadências conforme o material humano: as espinhas de peixe engasgadas na garganta dos performers vão aparecendo e preenchendo a dramaturgia. Todos estes aspectos começam a se encaixar organicamente conforme o processo avança. Tem muitos caminhos e um constante diálogo da direção, que está trabalhando diretamente com o corpo dos performers no espaço, com as diversas áreas que vão elaborar a cena que o público vê.

42 Sobre esta relação entre som e dramaturgia, Renato Navarro, em sua dissertação de mestrado realizada no Laboratório de Práticas Performativas da ECA-USP, reflete a partir de sua experiência no espetáculo *Anatomia do fauno*: “Integrei o grupo no início do processo de criação do espetáculo, e estabelecemos a partir de então uma forma de trabalho no qual a dramaturgia de cena e a dramaturgia sonora foram sendo construídas conjuntamente, uma propondo caminhos para a outra. Em um híbrido de teatro, dança, performance e audiovisual, as cenas do espetáculo, divididas em dois atos, se desdobravam conduzidas por uma trilha sonora ininterrupta, que construía sonoramente os lugares e situações da cidade pelos quais o Fauno passava, lançando elementos sonoros que disparavam ações performativas, ruídos da vida comum que se metamorfoseavam e padrões rítmicos que condicionavam e conformavam corpos coreograficamente” (Navarro, 2021, p. 183). E ainda sobre o processo criativo em *Demônios*: “No início dos ensaios, conforme a pesquisa ia se materializando em uma série de experimentos performativos, eu registrava em áudio as sonoridades dos corpos e dos objetos utilizados; sons que posteriormente compuseram parte da trilha sonora [...] editados e arranjados em uma dramaturgia sonora performativa” (Ibid., p. 184).

Há também um fator performativo da trilha e da iluminação que são executadas ao vivo nos espetáculos⁴³. O François e o Navarro estão em constante relação na operação da luz e da trilha, porque elas se interrelacionam. É uma luz que muda junto com uma virada de *beat*, colocando os tempos para performance ao mesmo tempo que a performance dá os tempos para eles visualmente, dependendo de cada momento. Então é um jogo entre a operação e a própria performance.

Figura 15 – Os performers Marcelo D’Avilla e Renato Teixeira na cena final “UTI” do “Bloco Branco” de *Demônios*



Foto: Chico Castro

⁴³ Sobre a performatividade da operação de som no espetáculo *Demônios*, Renato Navarro afirma: “Era um jogo entre a operação e a performance. A própria trilha sonora era dividida em blocos, em camadas, tinha a música já produzida, que a gente usava nos ensaios, mas na operação pra valer eu dividia e desmembrava ela em blocos, camadas, a mixagem, o que entrava e como entrava, ficava tudo na minha mão em relação ao que eu via da cena. E a cena também, por sua vez, tinha um andamento em relação ao que eles escutavam, de como eu manipulava a trilha, então é um jogo vivo” (Entrevista concedida por Renato Navarro a Douglas Ricci, São Paulo, 2023).

DR – Outro assunto que eu queria abordar é sobre a pesquisa Desmortificar⁴⁴. O Denny, no último ano dele, vinha escrevendo sobre uma ideia de fragilidade do erotismo, evocando a imagem de um Baco Doente⁴⁵. Queria que você comentasse sobre essa pesquisa atual do grupo.

MD – O argumento poético *Desmortificar* surgiu na pandemia. A gente, nessa urgência de projetar vida, se encontrava toda semana online. Eu falava com eles quase todos os dias no grupo de WhatsApp. Nos reuníamos, o elenco todo, online, a cada quinze dias. Já eu e o Denny tínhamos encontro marcado digitalmente toda terça-feira à noite, mesmo se falando todo dia pelo WhatsApp. A gente se encontrava para escrever, e foi assim que surgiu o *Desmortificar*, que acompanha esse movimento político do mundo. Desde o *Anatomia do fauno*, esse cansaço, a falta de esperança do *Demônios*, do *Sombra*, e que depois da pandemia bateu essa vontade de pensar no depois, no sair dessa pulsão de morte⁴⁶, uma urgência de tirar esse espectro de morte. Ele então pegou trechos de alguns textos nossos, e também de umas conversas nossas, fez uma colagem, escreveu “Desmortificar” em cima e me mandou. Depois, fomos maturando a ideia que resultou no texto final do argumento poético *Desmortificar*, que daria sequência no pós-pandemia.

44 Eixo investigativo desenvolvido por D'Avilla e Denny, poucos meses antes de seu falecimento, que resultou no espetáculo *Máquina*, de 2022.

45 No resumo de seu último texto, Denny pergunta: “Entre 1593 e 1594, na Itália, Caravaggio, um dos ícones da pintura barroca, pintou o quadro Bacchino Malato (Pequeno Baco Doente). No quadro, o Deus da fartura, do vinho, das orgias e das pulsões é retratado de uma forma inédita, quase que paradoxal: doente. Com isto, Caravaggio foi o primeiro a trazer a imagem do Deus greco-romano da Vida em seu estado oposto. Alvo de infinitos estudos e metáforas, de uma centena de momentos e episódios históricos, a obra nos profetiza o risco que nossos desejos e afetos correm em tempos de incertezas e crises: a doença de Baco. Estaríamos na ante-sala de uma nova era? Estaríamos percebendo o definhar de um Baco, para o aumento de uma biopolítica (Foucault, 2010) em escalas antes inimagináveis? A era do corpo-controle, do 24/7 (Crary, 2016)? Do medo do próprio corpo, do medo do corpo do outro, do medo do corpo social?” (Freitas; Denny, 2020, p. 271).

46 Sobre o estado de pulsão de morte durante a pandemia, Denny reflete: “A pandemia do novo Coronavírus está redesenhando uma nova forma de perceber a política do corpo, bem como as políticas dos corpos artísticos. Porém, certamente, já somos “temperados” pelo signo do distanciamento há algum tempo. [...] Apenas, para a felicidade dos movimentos neofascistas conservadores, o atual contexto da pandemia tornou-se oportunidade para o agravamento do cenário de miséria afetiva, da higienização social, da retomada dos princípios da ‘moral e dos bons costumes’ e da difusão cada vez maior das imagens holofotes” (Freitas; Denny, 2020, p. 274).

O Denny falava muito do livro *Agonia do Eros*, de Byung-Chul Han⁴⁷, e a pesquisa *HomoEros* tem muito dele também – ele relê Nietzsche na ideia de que o contrário da morte é o desejo, ele fala “O eros vence a depressão”. E esse livro estava na cabeceira da cama do Denny quando eu cheguei lá no quarto dele depois de ele morrer. Ele estava lendo VIDA.

O grupo passou então a se encontrar para vivenciar esse luto e depois de um ano, depois da vacina, de as festas voltarem, decidimos fazer um espetáculo, em seis meses, e não sabíamos com que material. Então eu fiz uma lista, que era de improvisos que fizemos nestes tempos de atravessar o luto. Tínhamos ficado um ano chorando, um ano desmortificando, para tirar o espectro da morte, então resolvemos fazer. O material humano que tínhamos da vida mesmo foi se transformando nesse processo de encontros de luto. O Denny falava muito sobre a figura do coração, o órgão, e ele morreu do coração, espero que tenha sido de amar demais.

Fui atrás de todas as ideias que tínhamos deixado incompletas ou paradas na pesquisa, alguma cena que não deu certo, alguma ideia não realizada. No *Anatomia do fauno*, já falávamos de um arco e flecha, mas não pudemos usar, então eu fui resgatar isso lá e usar na nova encenação. Fui puxando coisas assim. Ele sempre quis derrubar um piano do teto de um teatro, mas qual teatro deixaria? Mas essa vontade veio antes de conhecermos o Teatro Mars⁴⁸. Quando ele foi no Mars, ele quis derrubar um carro de lá do alto, devido ao pé direito altíssimo.

Começamos a residência lá no Mars com o Denny conosco, em novembro de 2019, e ficamos até março de 2020 com o Denny lá. Até que veio a pandemia. Então ele pisou lá conosco antes de existir o *Desmortificar*. Pensávamos como seria o Teatro da PombaGira nesse pós-*Demônios*, *Sombra*. Imaginávamos um “*Demônios Cirque du Soleil punk*”, umas madames jogando marmita lá de cima – isso, por exemplo, é uma ideia que eu tive com o Denny lá no Mars, que eram as madames do *Demônios*, de salto alto,

47 Livro do filósofo sul-coreano e professor da Universidade de Berlim, Byung-Chul Han.

48 O Teatro Mars é um teatro polivalente de São Paulo. Foi inaugurado em 1988, e atualmente se consolida como um espaço versátil que recebe os mais diferentes tipos de eventos, entre eles a festa *Dando*. Acolhe atualmente o Teatro da PombaGira como um de seus grupos residentes.

jogando lá do alto as marmitas vazias. Tínhamos que falar de fome, mas não tinha ainda a fome no contexto da pandemia.

Figura 16 – Cena inicial “Desfile do calhambeque presidencial” do espetáculo *Máquina*, que contava com a performer Priscilla Toscano performando sua gravidez



Foto: Chico Castro

DR – O Teatro da PombaGira está desenvolvendo algum projeto atualmente?

MD – Ah, tem tanta coisa guardada de vídeo do Teatro da PombaGira. Tem materiais para videoartes lindas. A caminho temos, além de uma videoarte totalmente inédita já gravada, uma música com videoclipe, um possível documentário do *Viver é urgente*⁴⁹ e seus desdobramentos. Além de um sonho de um compêndio autorreferencial dos dez anos da pesquisa *HomoEros*, como um espetáculo de repertório.

Mas tudo envolve dinheiro, tem que ter dinheiro pra dar na mão de alguém pra editar, ou ficar louco e sentar na frente do computador e ficar 24 horas editando. Assim como para encenar algo, tem que ter condução para o elenco, lanches, e quem nos dera um dia poder bancar horas de ensaio para o grupo.

⁴⁹ Performance realizada pela primeira vez na exposição *Corpo Espaço Rave*, em 2021, e depois no 30º Festival MixBrasil, no dia 18 de novembro de 2022, que consistia em um “tatuagem” da frase “viver é urgente”, uma das máximas de Marcelo Denny, feita em coletivo com os performers e o público, tatuando um total de 46 pessoas.

Quando tinha o Denny, tínhamos essa ajuda também, tinha essa pessoa que conquistava muitas outras pessoas. Por exemplo, quem editou o *Pele digital* foi um aluno dele que era superfã dele, que trabalhava com edição super bem e amava nossas coisas, e implorou para trabalhar com o Denny um dia, então foi ele quem montou o *Pele digital*. Já a pessoa que coloriu foi um romeno que eu conheci em Londres, que me adorava e sempre quis colaborar com o Teatro da PombaGira. Depois esse mesmo romeno recoloriu o *Fome da carne* e o *Pele digital*, de graça, de lá da Romênia.

Então tudo isso demanda dinheiro para produzir, e se não é dinheiro, é jogo de cintura afetivo, que era algo que eu tinha muito com o Denny por causa deste acesso dele aos alunos. Ele estava sempre nesse lugar de professor, dando aula em vários lugares e estabelecendo contatos. Teatro de grupo é SEMPRE na raça e na coragem.

Figura 17 – Marcelo Denny e o performer Zen Damasceno na cena “Sudário” do espetáculo *Sombra*



Foto: Chico Castro

DR – Para encerrar, queria saber, na sua opinião, qual a contribuição que o Marcelo Denny deixa para a cena queer e teatral brasileira?

MD – Que sempre há novas formas de se olhar para algo. Que sempre há como elevar algo a sua enésima potência. Que sempre há formas de provocar o Eros no corpo. Que sempre há urgência de enxertar vida em tudo. E que com glitter, cola quente e bom gosto, tudo é possível.

Referências bibliográficas

- BULHÕES, M. *et al.* Arquiteturas do corpo e intervenção urbana: notas sobre a contribuição de Marcelo Denny. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 189-200, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i2p189-200.
- DENNY, M.. Sutileza do micro: uma percepção no trabalho da direção de arte no espetáculo Pulsão. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 184-90, 2014. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i1p184-190.
- DENNY, M.. **Arquiteturas do corpo**: novas percepções, processos compartilhados e potências na performance contemporânea. Rio de Janeiro: Unirio, 2019. Relatório de pesquisa de pós-doutorado.
- DENNY, M.. Performatividade na cidade: interstícios entre a individualidade e a coletividade in: **Ateliê Compartilhado/Cia Artehúmus de Teatro. N. 3 de 4.** São Paulo, março de 2016.
- FREITAS, E. B. F.; DENNY, M. Provocações possíveis para perguntas infindáveis: corpo, arte e pandemia. **Rebento**, São Paulo, n. 12, p. 269-279, 2020.
- MARTINS, M. A. B. Corralidades orgiásticas no teatro. *In*: LEAL, D.; DENNY, M. (org.). **Gênero expandido**: performances e contrassexualidades. São Paulo: Annablume, 2018.
- NAVARRO, R. M. **[CE]NA ESCUTA[DA]**: poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea. 2021. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. DOI: 10.11606/D.27.2021.tde-30082021-215531.

Recebido em 13/10/2023

Aprovado em 26/12/2023

Publicado em 28/12/2023